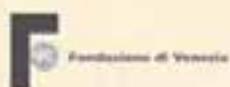
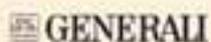


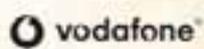
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA



COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE

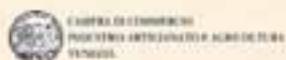
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



 Deltagas



 Marsilio

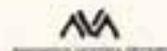
 RUBELLI



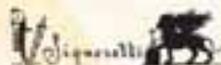
 MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.



 Roberta di Carraro



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



 CARRARO

coin

Roberto Clemente Padua



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LA FINTA SEMPLICE

dramma giocoso in tre atti

libretto originale attribuito a Carlo Goldoni

rielaborato da Marco Coltellini

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro Malibran

venerdì 11 febbraio 2005 ore 19.00 turno A
domenica 13 febbraio 2005 ore 15.30 turno B
martedì 15 febbraio 2005 ore 19.00 turno D
giovedì 17 febbraio 2005 ore 19.00 turno E
sabato 19 febbraio 2005 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 5





Pietro Antonio Lorenzoni (c.1721-1782; attribuito), *Mozart fanciullo* (1763), in un costume di gala donatogli da Maria Teresa per un banchetto durante la visita dei Mozart a Vienna (1762). Salisburgo, Mozarteum.

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 5

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Un piccolo genio all'opera
di Michele Girardi
- 9 Andrea Chegai
Un dodicenne alla prese con l'opera buffa. Ingegno e adattamento nella
Finta semplice
- 31 Carlida Steffan
«Che sussurro, che bordello»: Mozart e gli incerti della tradizione
drammatica veneziana
- 49 *La finta semplice*: libretto e guida all'opera
a cura di Davide Daolmi
- 109 *La finta semplice* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 111 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 119 Andrea Chegai
Bibliografia
- 123 *Online*: il finto semplice
a cura di Roberto Campanella
- 133 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*: Mozart e Venezia
a cura di Franco Rossi

L A
FINTA SEMPLICE
DRAMMA GIOCOSO
PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO GIUSTINIANI
DI S. MOISÈ

Il Carnevale dell' Anno 1764.



IN VENEZIA, MDCCLXIV.

Appresso Modesto Fenzo,
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Frontespizio della *Finta semplice*, rappresentata con musica di Salvatore (Salvador) Perillo (1731-1799) al San Moisè di Venezia nel 1764. Venezia, Casa di Goldoni. Cantavano Catterina Ristorini (Rosina), Michiele del Zanca (D. Cassandro), Anastasio Massa (D. Polidoro), Geltrude Landini (D. Giacinta), Giacinta Lega (Ninetta), Giambattista Ristorini (Fracasso), Marco Luca Gamberai (Simone). Correntemente attribuito a Goldoni, il libretto fu poi, con modifiche di lieve entità (tranne il finale terzo, molto ampliato), rimusicato da Mozart.

LA FINTA SEMPLICE

opera buffa in tre atti

libretto originale attribuito a Carlo Goldoni

rielaborato da Marco Cortellini

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

prima rappresentazione a Venezia

Editore proprietario Bärenreiter – Verlag, Kassel
Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

<i>Rosina</i>	Elena de la Merced
<i>Don Polidoro</i>	Stefano Ferrari
<i>Don Cassandro</i>	Giorgio Caoduro
<i>Giacinta</i>	Silvia Tro Santafé Veronica Amarres (19/2)
<i>Ninetta</i>	Gemma Bertagnolli
<i>Fracasso</i>	Filippo Adami
<i>Simone</i>	Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Giuliano Carella

regia

Marco Gandini

scene

Italo Grassi

costumi

Maurizio Millenotti

light designer

Marco Filibeck

Orchestra del Teatro La Fenice

maestro al cembalo Joyce Fieldsend

basso continuo Alessandro Zanardi

con sopratitoli

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Joyce Fieldsend
<i>aiuto maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altri direttori di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni Luca Ferraris
<i>assistente alla regia</i>	Nicola Zorzi
<i>assistente alle scene</i>	Mauro Tinti
<i>assistente ai costumi</i>	Tiziano Musetti
<i>maestro di palcoscenico</i>	Alberto De Piero
<i>maestro rammentatore</i>	Giovanni Dal Missier
<i>maestro alle luci</i>	Roberto Bertuzzi
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Mekane Srl (Roma)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Roma) Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Un piccolo genio all'opera

«Egli è ancora fanciullo», esclama Susanna perorando la causa di Cherubino presso il Conte di Almaviva, il quale replica piccato: «Men di quel che tu creda» (*Le nozze di Figaro*, I.8). Questo scambio viene in mente quando ci s'imbatte nella *Finta semplice*, che il vessillifero di tutti i geni bambini, Wolfgang Amadeus Mozart, scrisse all'età di dodici anni. Secondo la definizione data nel settimo tomo dell'*Encyclopédie* (del 1757, ossia l'anno successivo alla nascita del Salisburghese), il genio è un «puro dono di natura», ma chissà se di vero dono si tratta (e, se così fosse, quanta sofferenza implichi doverlo onorare).

Secondo Andrea Chegai, autore dell'importante saggio introduttivo, «un'opera d'arte non è mai unicamente prodotto del suo autore [...]; l'originalità', ritenuta elemento di pregio dalla critica spiccia o dal senso comune, non sempre è stata né doveva essere un requisito dell'opera d'arte; anzi, nel campo dell'opera in musica, l'originalità cedeva necessariamente e a buon diritto il passo alla reiterazione di formule e codici stilistici e formali già ben noti al pubblico dell'epoca, che li individuava con prontezza e che gli consentivano di allinearsi ad un processo comunicativo a lui già ben noto». Non è lecito, quindi, aspettarsi miracoli da un bimbo che si cimenta per la prima volta con un genere, quello buffo italiano, allora in gran voga in tutta Europa, ma, soprattutto, «sarebbe [...] sbagliato [...] occuparsi della *Finta semplice* con lo sguardo rivolto alle *Nozze di Figaro* e a *Così fan tutte*: più logico e produttivo sarà invece trattarne in quanto prodotto teatrale del suo tempo, e banco di prova per un *enfant prodige* dalle straordinarie doti di assimilazione», come nota Carlida Steffan all'inizio del suo saggio, dove chiarisce brillantemente il rapporto fra l'adolescente Mozart e la tradizione drammatica veneziana coeva.

Tradizione veneziana, appunto, perché *La finta semplice*, che giunge nel 2005 alla sua prima rappresentazione nel Teatro La Fenice, nasce in un certo senso in laguna. Il libretto anonimo che Marco Coltellini – 'riformista' (della tradizione operistica coeva) e livornese, come Ranieri de' Calzabigi (autore 'fantasma' della prefazione all'*Alceste* di Gluck) – rielaborò per Mozart, era già stato intonato dal napoletano Salvatore Perrillo al San Moisè nel 1764, e attribuito (ma *post mortem*) al principe dei commediografi, e vero rivoluzionario del genere buffo, cioè Carlo Goldoni. Carlida Steffan non è poi così sicura di questa paternità, e prova a formulare l'ipotesi che l'autore sia Gasparo Gozzi, fratello di Carlo ma per nulla d'accordo con lui nel giudizio relativo ai la-

vori per il teatro di Carlo Goldoni, di cui era, anzi, ammiratore. Valuti il lettore gli argomenti che sostengono questa congettura, ma, al di là della sua fondatezza, è opportuno discutere un'attribuzione che non trova riscontro inoppugnabile.

In realtà i collaboratori di questo volume concordano sul fatto che sia preliminare valutare con attenzione il peso di una tradizione musicale ancor fresca, quella buffa italiana, ma già consolidata nel giro di pochi anni. In essa fa il suo ingresso un fanciullo prodigio, destinato a un'avventura artistica senza pari, ma non ancora quel dominatore di ogni sfumatura, anche la più impalpabile, della nostra lingua. Secondo Davide Daolmi, curatore del libretto e autore della guida all'opera, «chi veramente capisce pochissimo del libretto [...] è il piccolo Mozart, che scrive sì arie di rara bellezza – non solo per un dodicenne – ma più spesso non sa restituire i caratteri di personaggi che rimandano alla tradizione teatrale italiana, perdendo spesso di vista la drammaturgia complessiva». Chegai, dal canto suo, invita a porre al centro dell'osservazione critica il codice, e non l'autore, tuttavia reputa che molti scorci dell'opera si lascino apprezzare per «effetti che saranno certo stati acquisiti per pratica e per via istintiva; l'esito è comunque degno del teatro musicale 'degli adulti'». Per Carlida Steffan «il ragazzino si trovò fra le mani una compilazione raccattata fra gli scarti della grande, e caotica, officina teatrale veneziana. Altri, ben più esperti di lui, ci si sarebbero rotti la testa».

Franco Rossi ci offre infine, valutando la vita musicale veneziana dai ricchi scaffali dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, una riflessione sulla fortuna della musica di Mozart nel nostro teatro che, almeno per quanto riguarda le opere, è piuttosto recente, e presenta ancora lacune di rilievo – una di esse (la mancanza di un titolo come *La finta semplice*) viene appunto meritoriamente colmata quest'anno. Il grande Stendhal affermava, nella sua *Vita di Rossini* (1823), che Mozart non avrebbe mai avuto «in Italia il successo di cui gode in Germania e in Inghilterra», perché «la sua musica non è fatta per questo clima», ma è «destinata soprattutto a commuovere, offrendo all'animo delle immagini melanconiche». Oggi forse il mondo è talmente cambiato, così come il modo di vivere il sentimento, che sembra incredibile non aver conosciuto prima simili capolavori del passato.

Michele Girardi

Andrea Chegai

Un dodicenne alla prese con l'opera buffa. Ingegno e adattamento nella *Finta semplice*

Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude & du temps; il tient à la connoissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paroître: pour être de génie il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage.

(*Encyclopédie*, voce «Génie», Tome Septième, 1757, p. 582)

Un'opera d'arte non è mai unicamente prodotto del suo autore: parole, colori, pietra e note musicali, sostanze solo in apparenza primarie, si comportano come elementi già complessi dotati di un senso loro conferito da sistemi ancor più complessi, e già iscritti in tradizioni secolari e per questo inamovibili. Influenza e intertestualità, per dirla con parole recentemente acquisite dalla critica, divengono perciò efficienti chiavi di comprensione del prodotto artistico e concetti meritevoli di valutazione storica non meno di quanto non lo siano l'invenzione personale, lo stile e la visuale di ogni singolo artista. Ciò vale anche, e a maggior ragione, per la produzione di un apprendista quale fu Mozart negli anni della *Finta semplice*, composta a Vienna dall'aprile al luglio del 1768, all'età di dodici anni.

Pur fra qualche contrarietà il ragazzo fu ritenuto meritevole di addossarsi un compito tutt'altro che facile. Da Mozart, in quel caso, non si saranno certo attese straordinarie innovazioni o un dominio della materia per lui dodicenne fisiologicamente impossibili, quanto capacità di adattamento al gusto corrente. Del resto l'"originalità", ritenuta elemento di pregio dalla critica spiccia o dal senso comune, non sempre è stata né doveva essere un requisito dell'opera d'arte; anzi, nel campo dell'opera in musica, l'originalità cedeva necessariamente e a buon diritto il passo alla reiterazione di formule e codici stilistici e formali già ben noti al pubblico dell'epoca, che li individuava con prontezza e che gli consentivano di allinearsi ad un processo comunicativo a lui già ben noto. L'innovazione, quando presente e intenzionalmente perseguita dall'autore, non poteva che ricavarsi spazi strettissimi, o addirittura occultarsi dietro schemi consueti. Occorreva che il rapporto tra norme e originalità non venisse troppo sbilanciato a favore di quest'ultima, perché il pubblico non lo avrebbe affatto apprezzato: e il 'ritorno' immediato, in un contesto così effimero e convulso quale il teatro, era la sola cosa che



Johann Nepomuk Della Croce (1736-1819), *La famiglia Mozart* (1780-1781). Olio su tela. Augsburg, Mozart-Gedenkstätte. Nannerl e Wolfgang siedono alla tastiera, a destra Leopold col suo strumento, il violino; alla parete il ritratto della madre, Anna Maria.

contasse.

Il sistema produttivo settecentesco, fondato sulla replica e la variazione di modelli *standard*, rendeva possibili fenomeni apparentemente sbalorditivi, quali la composizione di un concerto in poche ore da parte di un Vivaldi qualsiasi, di un'opera o un oratorio in pochi giorni (Händel, Galuppi, Jommelli, ma capiterà anche a Donizetti) e su un altro versante l'apprezzamento immediato e tendenzialmente aproblematico da parte del pubblico di oggetti ripetitivi ma funzionanti in ogni particolare, come appunto l'opera in musica. Su un altro versante ancora rendeva possibile che un ragazzino, adeguatamente e ossessivamente istruito, si sedesse al cembalo e componesse musica strumentale, *Singspiele* e opere buffe e serie, apparentemente senza mostrare una diversa predilezione per questo o quel genere. Il fenomeno Mozart, senza nulla togliere alla componente cromosomica, fu reso possibile dalla propria epoca ed è da essa inscindibile.

La prima preoccupazione dell'ansiosissimo padre Leopold dovette quindi essere quella di dimostrare al mondo che il giovane musicista (non ancora arricchito dai celebri viaggi in Italia, che intraprenderà di lì a poco), alle prese col modesto libretto attribuito a Goldoni e rivisto da Coltellini, semplicemente era già all'altezza della tradizione e capace di soddisfare le attese dei produttori di spettacolo (fra cui i cantanti) e del mercato. L'efficienza era il prevalente criterio di valutazione. Che le aspettative venissero poi deluse (l'opera non fu data a Vienna, come doveva, ma un anno dopo nella più ristretta Salisburgo) rientra nella sfaccettata casistica dell'ordinario commercio teatrale, con le sue alchimie, i complotti e i tradimenti di cui è rimasta qualche traccia nelle carte di Leopold e in svariate altre testimonianze. Del resto in quell'epoca erano già state composte alcune delle opere buffe di maggior successo, da Galuppi, a Piccini, a

Gassmann (*Il viaggiatore ridicolo*, 1766, e ancor più *L'amore artigiano*, 1767, su libretti di Goldoni, furono prodotte proprio a Vienna e premiate da considerevole successo; la seconda restò in repertorio). *La finta semplice* e *La finta giardiniera* (1775) oppure, sul versante serio, *Mitridate* (1770) e *Lucio Silla* (1772), opere composte 'a regola d'arte' dal Salisburghese e senza voler proporre qualcosa di nuovo, ma piuttosto qualcosa di eccellente, costituiscono perciò altrettante ottime occasioni non solo (o non tanto) per conoscere Mozart, ma ancor più per delineare il profilo di una drammaturgia teatrale diffusa e universalmente condivisa, ma che per tanti aspetti continua a sfuggirci nell'ambiguo rapporto fra il compositore, le sue molte maschere e il proprio pubblico.

* * *

Rimasto solo, mi chiusi in camera, e acceso in volto – come mi sarebbe capitato ogniqualvolta ho affrontato con gioia e con slancio questo o quel lavoro – lessi daccapo il libretto, lo trovai adattissimo alla musica, e infine, riletti una terza volta i soli pezzi chiusi, secondo l'uso del mio maestro stabilii per prima cosa le tonalità adatte al carattere di ciascun pezzo. [...]

Leggo il Finale I che, quanto alle parole, inizia suppergiù come l'introduzione. Lo rileggo, mi faccio un piano dei tempi e delle tonalità adatte all'insieme, il che mi costò tre ore di lavoro, senza scrivere una sola nota.¹

Antonio Salieri, riconducendosi al suo maestro Florian Leopold Gassmann, sintetizzava così la sua prima significativa esperienza in qualità di compositore per il teatro, quella del 1770 per *Le donne letterate* (libretto di Gaetano Boccherini e Ranieri de' Calzabigi). Svitati i motivi di interesse di quella sua ricostruzione a posteriori (affidata al biografo Ignaz von Mosel, da costui tradotta in tedesco e pubblicata nel 1827); su tutti la pianificazione preliminare dell'opera sulla base dei caratteri generali e delle tonalità ritenute più appropriate ad essi. Dopo la lettura e la rilettura del libretto, al compositore settecentesco non potevano non apparire dinanzi gallerie di tipi umani e di situazioni generiche, a loro volta agganciate a questa o a quella messa in musica: le intonazioni più celebri, quelle dei propri maestri o semplicemente quelle direttamente ascoltate (la differenza era comunque poca, data la diffusione dei canoni compositivi). I personaggi di un libretto comico – ma lo stesso potremmo dire al riguardo dei personaggi seri – non erano mai soli, nell'esperienza del compositore, ma si accompagnavano a folle di loro consimili, ben ripartite per 'tipi' e per affetti. Una mappa, quindi, poteva essere tracciata ben prima di fissare sulla carta una sola nota: una sorta di copione fatto di analogie, contrapposizioni, continuità e fratture, da cui imbastire poi la partitura nei suoi più fini dettagli. In questo canovaccio non ancora sonoro le arie dei singoli personaggi tendevano inevitabilmente ad intradarsi su sentieri già tracciati, data l'abitudine dei compositori settecenteschi di attribuire tonalità, ritmi, strumentazione e forme a determinati

¹ Cit. in DANIEL HEARTZ, «*Le nozze di Figaro*» in cantiere, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 317-344: 343-344.

personaggi e affetti, secondo le norme non scritte della tradizione. Ai finali, invece, e soprattutto al primo e al secondo di questi, occorre dedicarsi in separata sede e con un impegno tutto particolare: le possibilità inventive si ampliavano lì a dismisura, data l'estensione delle sezioni poetiche relative e la mutevolezza degli eventi scenici. In altre parole, se le arie si avvalevano di schemi più o meno predeterminati, localizzandosi così in precise categorie, nessuno schema così dettagliato sussisteva per i finali, che il compositore 'montava' sulla base della situazione contingente e del suo estro particolare.

Dall'opera di un novizio quale fu *La finta semplice* – al pari di quanto sarebbe avvenuto pochi anni dopo con *Le donne letterate*, pure opera di un esordiente, anche se più maturo (Salieri aveva vent'anni) – occorre attendersi essenzialmente l'adesione e il rispetto delle regole della buona tradizione italiana, assai più di quanto non accadesse nelle opere mature, di Mozart come di altri, in cui il compositore può a buon diritto discostarsi dai sentieri già noti, o tentare di farlo. Giacché quelle norme sono tante e sfuggenti, sarà utile allora stendere, con qualche semplificazione, la mappa complessiva dell'opera; il porre, compresenti sulla carta, eventi realizzati in sequenza è improprio in termini logici, ma consente di cogliere l'elemento architettonico, che mantiene una sua immanenza anche se all'atto della rappresentazione esso si sviluppa nella successione temporale (NB: la stanghetta verticale (l) indica cambiamento di tempo, la freccia

Brano	Incipit	Andamento/i	Strum.	Forma	Tempi	rec.	Tono
SINFONIA					e → e → 2/4	-	RE
CORO	<i>Bella cosa è far l'amore</i>	Allegro	fl. ob. cor.	ABA	3/4	-	RE
SIMONE	<i>Troppa briga a prender moglie</i>	T.° ordinario-All.	archi	A B A' B'	e → 2/4	DO	DO
GIACINTA	<i>Marito io vorrei</i>	All. grazioso-All.	ob. cor.	A B A' B'	3/4 → 2/4	DO	FA
CASSANDRO	<i>Non c'è al mondo altro che donne</i>	All. non molto	archi	AB	6/8	LA →	RE
FRACASSO	<i>Guarda la donna in viso</i>	All. moderato	cor.	AA'BA'	2/4	MI	SOL
ROSINA	<i>Colla bocca, e non col core</i>	Andante	fl.	AA'	2/4	DO	LA
POLIDORO	<i>Cosa ha mai la donna indosso</i>	Allegro	ob. fg. cor.	AB	e	SI ↓	SI ↓
CASSANDRO	<i>Ella vuole ed io vorrei</i>	Moderato-And.	archi	continuativa	e → 3/4	DO	FA
ROSINA	<i>Senti l'eco, ove t'aggiri</i>	And.-All. grazioso	ob. cor.	A B A' B'	e → 3/4	DO	MI ↓
NINETTA	<i>Chi mi vuol bene</i>	T. di Menuetto	archi	AB	3/4	RE	SI ↓
FINALE	<i>Dove avete la creanza</i>					LA →	RE
NINETTA	<i>Un marito, donne care</i>	Allegretto	archi	ABA'B'	2/4	DO	SOL
SIMONE	<i>Con certe persone</i>	Allegro	ob. cor.	ABA'B'	3/8	RE	RE
GIACINTA	<i>Se a maritarmi arrivo</i>	All. comodo	fl. cor.	A B A' B'	2/4 → 6/8	RE	LA
ROSINA	<i>Amoretti che ascosi qui siete</i>	Andante	fg.	AA'	e	DO	MI
CASSANDRO	<i>Ubbriaco non son io</i>	Allegro	archi	AB	e	LA	DO
POLIDORO	<i>Sposa cara, sposa bella</i>	Adagio-All.tto-Mod.	ob. cor.	A B A' B'	e → 3/8 → 2/4	MI	SOL
ROSINA	<i>Ho sentito a dir da tutte</i>	All. graz.-Allegretto	ob. cor.	A B A' B'	6/8 → 2/4	RE	FA
CASS./FR.	<i>Cospetton, cospettonaccio</i>	Allegro	ob. cor.	continuativa	e	RE	RE →
FRACASSO	<i>In voi, belle, e leggiadria</i>	Grazioso-Allegro	cor.	AA' B	2/4	RE	SI ↓
FINALE	<i>T'ho detto, buffone</i>					RE	SOL
SIMONE	<i>Vieni, vieni, oh mia Ninetta</i>	Un poco adagio	cor.	AA'	2/4	-	FA
NINETTA	<i>Sono in amore</i>	T. di Menuetto-All.	fl.	A B A' B'	3/4 → 3/8	SOL	DO
GIACINTA	<i>Che scompiglio, che flagello</i>	Allegro	fg. cor.	ABA'B'	e	-	DO →
FRACASSO	<i>Nelle guerre d'amore</i>	And.-T. di Menuetto	fl. ob. cor	AA' B AA'	e → 3/4	SI	RE
FINALE	<i>Se le pupille io giro</i>					SI	SOL → RE



Pietro Antonio Lorenzoni (c. 1721-1782; attribuito), *Johann Georg Leopold Mozart* (1719-1787), padre di Wolfgang. Olio su tela. Salisburgo, Mozarteum. Violinista, compositore e trattatista (capitale il suo *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756).

collegamento armonico diretto – ad esempio cadenza perfetta –; la penultima colonna dà l'accordo finale del recitativo antecedente l'aria):

Ci piace pensare che Mozart, accingendosi ad assolvere al suo compito nel migliore dei modi, prima di cimentarsi nella composizione dei brani abbia, al pari di Salieri, buttato giù qualcosa di simile, sulla base della lettura del libretto e dello studio di chissà quante altre partiture d'opera, quasi a ripetersi e a chiarire a sé medesimo il codice comportamentale della disciplina. E difatti l'elemento progettuale e l'attenta valutazione dei pesi e delle misure emergono a più livelli con una certa evidenza.

Sul piano tonale, al di là della simmetria Re → Sol → Re che incornicia i tre atti, dovuta a mera consuetudine e al proposito di darsi, per così dire, un ordine mentale – il compositore avrà pur dovuto disporre i propri materiali su una superficie piana, su un tavolo ordinato, senza che ciò significasse la scelta di una 'tonalità d'impianto', del tutto evanescente nel genere opera –, si noterà come fra le arie non vi sia sequenza armonica alcuna, eccezion fatta per il collegamento (naturale, visto che i brani sono uniti) fra la sinfonia e il primo coro, e per l'accostamento maggiore/minore nelle due arie consecutive di Ninetta e Giacinta (III.1-2), che risponde alla diversità che intercorre fra i due personaggi nell'affrontare i patemi amorosi. Nel resto dell'opera il giovanissimo compositore procede, per così dire, a macchia di leopardo, affidandosi più all'accostamento di colori tonali diversi che non al loro collegamento in base ai più convenzionali rapporti armonici. Ovviamente, ciò è una diretta conseguenza di quella stessa pianificazione preliminare delle arie in base ai caratteri e alla tradizione. Ecco che il Re maggiore, tonalità d'obbligo per atteggiamenti belligeranti e aggressivi, viene assegnato alla prima aria di Cassandro, alla seconda di Simone, al duello comico, all'ultima aria di Fracasso, tutti brani dove si minaccia o si esprime sdegno nei confronti di qualcuno. Il Fa maggiore, tonalità amorosa e pastorale, capita all'aria di sortita dell'innamorata Giacinta, alla seconda di Cassandro, in cui va considerando la possibilità di cedere alle lusinghe di Rosina, all'ultima di Rosina e alla cavatina di Simone che apre l'atto terzo («Strada di campagna»), arie accomunate dal sentire o parlare d'amore. Eccetera. Simile formulazione impedisce che possa verificarsi 'sistematica' continuità tonale fra brano e brano (e, fra parentesi, smentisce *ipso facto* quanti, soprattutto nell'ambito della musicologia angloamericana, hanno lungamente cercato di individuare un criterio 'sonatistico' o 'sinfonico' nella produzione operistica settecentesca e in quella, in particolare, di Mozart maturo, che abbracciasse interi atti o addirittura intere opere). Più utile, invece, cogliere gli elementi di diversità e di contrasto, che in fondo costituiscono il senso della musica teatrale, producendo un livello drammaturgico in tutto parallelo a quello dell'azione e del testo verbale.

La successione stabilita dal libretto del presunto Goldoni, rielaborato da Coltellini, fissa determinati punti fermi che l'intonazione non potrà scavalcare. Le 'convenienze teatrali' sono le solite: nessun personaggio canta due arie di seguito; ai personaggi sono mediamente assegnate tre arie con le eccezioni di Rosina (la «finta semplice»), che ne ha quattro (ma alcune sono 'cavatine', vedi oltre), e di Polidoro, che ne ha due (ma una fu eliminata da Coltellini). Alla terza donna (Ninetta) e al terzo uomo (Simone) sono ri-

servate le arie di apertura degli atti secondo e terzo, tradizionali 'secche' del teatro musicale, di solito rifilate ai comprimari. Rosina ha le arie più astratte, Giacinta, personaggio semiserio, quelle più patetiche, Cassandro quelle più buffonesche. C'è il duello buffo; c'è l'aria dell'ubriaco; c'è la pantomima, cui l'ebbro Cassandro deve ricorrere per non anestetizzare Rosina coi fumi alcolici. I tre atti delineano una precisa accelerazione teatrale e riguardo al numero di pezzi chiusi risultano progressivamente più essenziali. I due personaggi principali, Rosina e Cassandro, non cantano alcuna aria nell'atto terzo, risparmiandosi per l'ultimo finale.

Nelle mani del musicista la successione di fatti e di forme poetiche pianificata dai librettisti, precisa e generica al tempo stesso, attende di ricavarci una ulteriore dimensione, in cui i caratteri e le vicende delineate sul piano verbale acquistino una loro legittimazione sul piano drammaturgico. Si noterà, allora, che nella realizzazione di Mozart non una sola aria è simile alla precedente o alla successiva: dove la forma è affine (ad esempio in «Troppa briga», I.1, e «Marito io vorrei», I.2, entrambe bipartite e in due tempi – A|B|A'|B') l'elemento di differenziazione sarà ora l'andamento, ora il tempo o l'orchestrazione; e via dicendo. Si avvertono insomma le mille cautele del neofita, che avrà tentato di accontentare gli svariati suoi referenti e di rispecchiare al meglio quanto comunemente si faceva in ambito d'opera. Nessun personaggio canta due arie nella stessa tonalità: altro fenomeno assolutamente ricorrente, che esclude in questo caso una qualsiasi interrelazione tonale a distanza fra brano e brano, o la sussistenza di tonalità 'rappresentative' di questo o quel personaggio. Se ne può tentare una duplice spiegazione: da un lato la diversità degli affetti espressi nelle svariate arie dei protagonisti, che reclama tonalità altrettanto diverse, dall'altro l'intenzione di movimentare l'atteggiamento degli interpreti nei confronti del proprio personaggio, facendoli 'evolvere' da una tonalità all'altra (gioca un ruolo anche l'effetto psicologico di cantare ora in Fa ora in Re, che può forse suggerire, in via subliminale, atteggiamenti vocali differenziati).

Merita una considerazione a sé il collegamento fra recitativo e aria, nelle analisi musicologiche solitamente trascurato – che i recitativi siano 'musica' al grado zero può anche esser vero, ma non per questo essi meritano di essere esclusi da qualsiasi considerazione strutturale. Anche a questo livello si individuano continuità e discontinuità. I rapporti armonici più comuni, qui come altrove, sono quelli di quarta, quinta e di unisono: recitativo che cadenza in Do, aria successiva in Fa, Sol o Do: in questi casi l'aria viene ad essere una diretta e naturale conseguenza del recitativo stesso (il rapporto di dominante-tonica sotteso fra recitativo ed aria a «Non c'è al mondo altro che donne» rende ad esempio l'idea di un incontrollato moto di rabbia quale si addice a un vecchio brontolone, e via dicendo). Dato che questa è la norma, comportamenti diversi non possono non essere ritenuti significativi e intenzionali; in particolare sono da considerare le concatenazioni di terza (ascendente e discendente), che inducono una sorta di trasalimento nell'ascoltatore e che comunque collocano l'aria su un altro piano psicologico, retorico, espressivo che non quello del recitativo antecedente. L'aria di Rosina «Senti l'eco, ove t'aggiri» (I.7), un'«aria d'eco» appunto, e fra i brani più interessanti

dell'opera, con le sue reminiscenze gluckiane e l'impiego di timbri particolarissimi (i corni da caccia assieme ai corni inglesi, all'epoca ancora poco usati, e all'oboe solista), rientra in questi casi:

ESEMPIO 1 – *La finta semplice*, n. 9, bb. 1-6²

Andante un poco adagio

Oboe solo

Corno inglese I, II^{**}

Corno di caccia I, II
in Mi^b/Es^{**}

Violino I

Violino II

Viola I, II

ROSINA

Violoncello
e Basso^{**}

Il recitativo antistante conclude in Do, l'aria è in Mi bemolle maggiore, tra le tonalità tipiche dei corni. Niente avrebbe impedito al compositore di sterzare, nel corso del recitativo, in direzione della tonalità dell'aria (senz'altro già fissata); ha invece preferito porre uno scalino fra i due momenti, a sottolineare la separatezza – e difatti il testo intonato astrae dalla vicenda rappresentata – e il valore stesso dell'aria che segue. Le due cavatine di Rosina sono pure collocate a distanza di terza dal recitativo antecedente (in altra scena); lo stesso rapporto si trova all'attacco del finale ultimo; e via dicendo. Nell'avvicendamento fra le due specie (recitativo e aria), che sin troppo sbrigativamente si definisce statico, la gradazione differenziata fra recitativo ed aria (consecutività *vs* evidenziazione) contribuisce a movimentare l'assetto formale. Procedure tipiche dell'opera italiana poco oltre la metà secolo (Piccinni e Jommelli ne fanno ad esempio un uso cospicuo): nelle opere buffe della maturità Mozart avrebbe abbandonato quasi del tutto questo tipo di sottolineatura, disponendo collegamenti quanto più possibile fluidi fra recitativi e pezzi chiusi e muovendo decisamente in direzione della commedia (per musica) intesa come un tutto continuativo.

* * *

Qualche considerazione in merito ai singoli numeri. *La finta semplice* inizia con un breve concertato introduttivo («Coro» nel libretto e nella partitura), tipologia più o meno

² Gli esempi musicali sono tratti da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, a cura di Rudolph Angermüller e Wolfgang Rehm, 2 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1983 (partitura d'orchestra).



Pietro Antonio Lorenzoni (c.1721-1782; attribuito), *Anna Maria Mozart* (nata Pertl; 1720-1778), la madre di Wolfgang. Salisburgo, Mozarteum.

complessa propria dell'opera buffa di quegli anni, che andrà anche a trasmettersi al genere serio: un modo più persuasivo e coinvolgente di introdurre lo spettatore alla vicenda che non attraverso il più asettico recitativo semplice, col solo cembalo, di impianto metastasiano. I concertati introduttivi (o introduzioni che dir si voglia) guadagnano allora il valore di 'microdrammi' in cui le linee fondamentali della storia e il carattere dei personaggi sono posti in essere sin da subito, senza lunghi e logocentrici preamboli. Nel caso della *Finta semplice* lo spettacolo si apre con un quadretto di genere: un «Giardino con un viale d'alberi che si stende alla pianura sopra d'una eminenza, ove termina nella facciata d'un palazzino da campagna». Le due coppie Giacinta-Fracasso/Ninetta-Simone civettano delle loro vicende amorose e lasciano immaginare che ciò cui stiamo assistendo è la conclusione di un lieto convivio. La loro è una visione concorde: «Bella cosa è far l'amore! / Bello è assai degli anni il fiore! / Bella è più la libertà!», cantato a quattro. Nella scrittura poetica dopo il primo assieme i personaggi si scompaginano e differenziano i rispettivi punti di vista. Giacinta, sorella di Cassandro e di Polidoro, innamorata di Fracasso, ha un malinconico presagio: «Ma un momento così bello / Forse più non tornerà», cui capitano Fracasso reagisce in modo ardente e battagliero: «Son soldato, e a far duello / Guai se alcun mi sforzerà». Ninetta, avveza ad un parlare schietto, a lei suggerito dalla sua condizione servile, la butta sul ridere: «Bravo questo, e bravo quello, / Ma nissun me sposerà»; Simone, sergente di Fracasso, non segue il suo superiore nella tracotanza e nelle minacce, e si limita a subire la vivacità della sua innamorata, introducendo così l'elemento della sottomissione alle astuzie femminili: «La tua testa è un molinello / Questo sol temer mi fa». Qui termina il materiale poetico messo a disposizione del musicista per la sua introduzione; i versi ottonari e l'assetto strofico stabilito dalle rime strettamente corrispondenti (AAB CB CB CB CB) definiscono un pezzo conchiuso lasciando al tempo stesso al compositore la libertà di assemblare, riprendere, differenziare: poche pennellate, che tratteggiano se non quattro personaggi a tutto tondo, almeno altrettanti tipi umani (potremmo definirli l'innamorata, l'iracondo, la concreta e il confuso).

Mozart collega il coro alla sinfonia; il passaggio dalla musica strumentale d'apertura alla musica scenica è sottolineato da un brillante cambiamento di tempo (2/4 in terzine → 3/4). Lo schema poetico è rispettato con cura: *a quattro* – soli (uno ad uno) – ripresa conclusiva identica dell'*a quattro* iniziale, non riprodotta nel libretto perché data assolutamente per scontata. Ciò che colpisce, nel delizioso e brevissimo pezzo mozartiano, è la mancata valorizzazione delle sfumature psicologiche espresse dai personaggi nelle loro battute. Il brano non presenta alcuna mutazione melodica o tonale di rilievo, e le varie entrate sono fra loro collegate da identici motivi di sfondo, al basso. Il giovane compositore avrebbe potuto, ad esempio, indugiare su qualche accordo minore (Giacinta), sottolineare con un tono militaresco la battuta di Fracasso e all'opposto conferire un tono ridicolo a quella di Simone; avrebbe potuto assemblare in modi diversi i personaggi o impegnarli in qualche semplice passo imitativo. Niente di niente. In altre parole, a Mozart non preme accentuare il diverso carattere e registro espressivo dei protagonisti – ossia comporre una vera e propria introduzione – quanto diffondere una tinta unitaria sulla loro autorappresentazione. Potrebbe essere stata una scelta fatta per semplicità.

Ovvero, nella sua operina di esordiente, Mozart si sarebbe accontentato di un breve e rassereneante quadretto musicale, utile semplicemente ad iniziare senza troppi problemi (ben più articolato sarà il concertato introduttivo della *Finta giardiniera*, lì «Introduzione»). Ma è anche vero che i patemi cui accennano i quattro personaggi sono immancabilmente destinati a risolversi nel migliore dei modi. Quello che si va a rappresentare non è il mondo reale, ma una sua estrema semplificazione, e se vogliamo banalizzazione. Un mondo immobile, con i suoi caratteri *standard* e i giochi di società che ne garantiscono la prosecuzione, in quegli stessi modi e in quelle stesse forme. I conflitti, anche quando si manifestano, sottintendono la loro risoluzione (vedi oltre sui finali). Mozart potrebbe averlo compreso sin da subito (anzi, l'ha compreso senz'altro) e averne voluto dare un quadro statico, anticipandovi lo spirito lieve e leggero della conclusione. Nel caso che ciò sia, dovremmo giudicare quel breve coro azzeccato pur nel suo elementare ordito e nell'assoluta banalità di contenuti musicali; e non tanto, come sostiene Kunze, perché la trama in queste opere 'non conta niente', bensì perché conta nella sua inconsistenza. Come dire: ma quali conflitti, ma quali patemi! tutto si risolverà con estrema naturalezza, perché naturali del vivere sociale e borghese sono quelle schermaglie, l'astuzia femminile, la spavalderia e la fragilità maschili. La prima opera buffa di Mozart inizia quindi nel segno più tipico del repertorio comico mozartiano: quello di una ridente e sfuggente ambiguità, che lo spettatore percepisce come 'semplicità': ma è una semplicità che nulla spiega e che lascia campo aperto a più interpretazioni.

Altri aspetti. Solo al tracotante Fracasso è concesso il vanto della forma seria per eccellenza, quella 'col da capo', e come sempre in casi simili questa soluzione formale ha i suoi risvolti caricaturali, di per sé e nelle modalità con cui il da capo è (o non è) praticato: se nel caso di «Guarda la donna in viso» (I.3) le inflessioni galanti suggeriscono la 'corretta' ripresa di A, in «In voi, belle, è leggiadria» (II.11) il da capo è annunziato dalla forma bipartita della prima sezione (AA') ma non è poi realizzato, e il brano si conclude con la stretta B. In «Nelle guerre d'amore» (III.2, l'aria più lunga dell'opera), infine, la sezione centrale adotta un frivolo *Tempo di Menuetto* che ingentilisce di molto il posticcio tono militaresco della prima parte e della susseguente ripresa.

Sul lato opposto, solo Rosina ha il privilegio di presentarsi al pubblico nella sua 'sortita' con una specie di 'cavatina', ossia, nella concezione dell'epoca, un'aria breve, tendenzialmente monostrofica, intonata in forma bipartita (AA'). I librettisti avevano assegnato al personaggio tre distici, raggruppati dal senso in due più quattro versi; Mozart conseguentemente avrebbe potuto intonare il testo in forma bipartita con cambiamento di tempo fra i primi due versi e i restanti quattro (come accade in svariati altri casi in quest'opera). Decise invece di intonare i sei versi di lungo, replicando il tutto due volte; i flauti si confanno alla levità del personaggio, che domina i sentimenti propri ed altrui e riesce a sbrogliare la matassa senza subire danno alcuno dalla finzione che mette in atto (sulla stessa linea i flauti saranno usati anche per sottolineare la frivolezza di Ninetta, a III.1). La soluzione mozartiana per Rosina, ancorché semplice, è pienamente adeguata. Occorre infatti tener presente che nel secondo Settecento, per quanto possa sembrare paradossale, tale forma di aria breve (poeticamente e musicalmente), in un sol tempo e conti-

nuativa, spesso posta ad inizio scena, possedeva un valore espressivo assai maggiore delle arie bi- o pluristrofiche. L'onere di una sola strofa o un solo blocco di versi concede al personaggio di far luce direttamente sulla propria natura e i propri affetti, senza altra strofa antagonista a riconsiderare il discorso da altro punto di vista, o a contraddire quanto già espresso. Insomma, nelle cavatine i personaggi tendono a dire la verità fra sé e sé (spesso, difatti, sono ancora soli in scena), più che a riferire ad altri ciò che di loro vogliono si sappia all'esterno – un esempio sublime e a tutti noto: il «Porgi amor» della Rosina più celebre, lì divenuta la Contessa –; il pubblico legge nell'intimo del protagonista senza doverlo ricavare dal dialogo spesso infruttuoso dei personaggi.

La ricerca dell'azione, uno dei crucci del compositore d'opera settecentesco, pure traspare nell'assetto di molte arie; qui il compito è urgente, vista la scarsità di concertati all'interno degli atti nel libretto goldoniano (appena un duetto, quello del duello fra Fracasso e Cassandro a II.8). Al di là della normativa distribuzione delle arie in più tempi che caratterizzava gran parte di esse, il ragazzo riesce a piazzare qua e là non pochi colpi d'ingegno sul piano della forma. Simone, irritato dalla contrarietà dei due fratelli, spera per Giacinta che Fracasso impartisca loro una sonora lezione («Con certe persone», II.2) e chiude l'aria col verso iniziale della seconda strofa dell'aria («Bastone, Madama»), e non con l'ultimo, divincolandosi così dalle griglie poetiche del testo. Lo stesso Simone si era concesso una licenza affine nella prima sua aria («Troppa briga a prender moglie», I.1), in cui la ripresa in A' del materiale musicale già esposto in A è anticipata all'ultimo verso di B («né mi vo' più maritar», es.):

Esposizione:

ESEMPIO 2 – *La finta semplice*, n. 2, bb. 1-3

Ripresa:

ESEMPIO 3 – *La finta semplice*, n. 2, bb. 31-34

Tempo primo

31

vo' più ma-ri-tar, nè mi vo' più ma-ri-tar, no, no, nè mi

Si viene a dar luogo così ad una dinamica sfasatura (in poesia si definirebbe una ‘volta’): la soluzione è piuttosto ricercata e rivela l’interesse per le sperimentazioni formali che gli italiani stavano mettendo in atto in materia d’opera buffa, reinventandosi di volta in volta soluzioni formali diverse a partire da schemi consimili.

In «Sposa cara, sposa bella» (II.6) Polidoro articola la sua prima strofa, e prima parte dell’aria, pure in due tempi, rivolgendosi ora a Rosina («Sposa cara, sposa bella», *Adagio*, ♩), ora al fratello («E se voi bevuto avete», *Allegretto*, 3/8): l’aria viene così ad avere tre tempi anziché due – seguendo piuttosto le didascalie sceniche che non le strofe poetiche –, il tutto replicato pure due volte (quindi sei cambi di tempo in totale). Dove invece sul piano della forma non si tentano varianti, il fanciullo si mostra già pienamente in grado di maneggiare le *nuances* melodiche necessarie a mettere in evidenza lo stato d’animo dei protagonisti. Con un semplice giro melodico su «tanto» ci fa percepire tutto l’ardente desiderio di Polidoro d’avere una donna tutta per sé («Cosa ha mai la donna indosso / che mi piace tanto tanto?», I.5), e il fatto che il brano non sia originale, ma derivi da un antecedente *Singspiel* sacro (*Die Schuldigkeit des ersten Gebots* KV 35, 1767, n. 7: «Manches übel will zuweilen»), secondo il principio della parodia – stessa musica, altre parole –, rende ancora più lampante, e un poco inquietante, la capacità del dodicenne di valutare esattamente cosa gli serviva e di saperlo adattare all’occorrenza:

ESEMPIO 4 – *La finta semplice*, n. 7, bb. 35-40

che mi pia-ce tan-to_, tan-to_, che mi pia-ce tan-to_, tan-to_, che mi pia-ce

(nell’originale: «eh’ es kann der Balsam heilen, eh’ es kann der Balsam heilen...»)

I limiti determinati dalla scarsa esperienza si colgono semmai nel profilo monodimensionale conferito ad alcuni protagonisti. Cassandro, ad esempio, è fin troppo buffonesco ed è difficile scovarvi un poco d’umanità (poté aver avuto qualche peso l’essere la parte destinata inizialmente a Francesco Carattoli, basso buffo più attore che cantante). Ninetta è la solita servetta vispetta (la parte era stata composta per Antonia

Bernasconi, protagonista dell'*Alceste* di Gluck del 1767 e già impegnata nella *Buona figliuola*, il che la dice lunga sulla versatilità di alcuni dei cantanti dell'epoca). Simone segue un po' la falsariga del servo leggero di mente (per Domenico Poggi, altro protagonista dell'*Alceste*). Più complessi invece Rosina, l'unica capace di trarre qualche considerazione generale dalla vicenda inscenata, per la cantante sassiana Clementina Poggi, e Giacinta, per il contralto Teresa Eberhardi, ora sensuale e innamorata, ora civetta tale e quale Ninetta: *status* diverso ma identico animo femminile. A Giacinta sono parimenti assegnati il più bel motivo dell'opera («Marito io vorrei», I.2, soavemente accompagnato dai corni) e l'aria più tensiva: «Che scompiglio, che flagello», III.2, in un Do minore da *Sturm und Drang*.

Anche altrove Mozart si inoltra in tonalità meno comuni (con un numero di alterazioni superiori a tre), ad indicare una condizione spirituale 'speciale' che valeva la pena collocare su un piano diverso dai percorsi tonali più battuti. È il caso della seconda 'cavatina' di Rosina, «Amoretti che ascosi qui siete» (II.5), la cui singolarità risiede nel fatto che, per la prima e unica volta nella vicenda, Rosina sembra provare un fugace turbamento che la spinge a supplicare gli Amoretti affinché la estromettano dalle pene d'amore; e il brano si richiama evidentemente a certe situazioni dell'opera seria di impianto mitologico. L'invocazione assume un carattere aereo e immateriale; Mozart infatti valorizza non l'aspetto patetico (sarebbe stato eccessivo, nella condizione di evidente superiorità di Rosina rispetto al resto dell'allegra compagnia), ma semmai la magica presenza di Amore, percepibile nell'avvolgente e sensuale *liaison* di fagotti e viole (un accostamento del tutto inusuale):

ESEMPIO 5 – *La finta semplice*, n. 15, bb. 1-3

Non sarà l'unico caso di impiego magico-esoterico del Mi maggiore in Mozart: nel *Don Giovanni* è quella la tonalità di «O statua gentilissima», coi protagonisti alle prese con il monumento rianimato del Commendatore; nel *Flauto magico* la seconda aria di Sarastro, «In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht», è pure in Mi maggiore.

* * *

Nella *Finta semplice* ogni atto ha il suo finale. Spetta al librettista decidere 'se' e 'co-

me', predisponendo ampie campiture poetiche coese talora da una medesima rima (il finale primo ad esempio è identificato da una insistente rima in *-ar*). Mozart ebbe così modo di farsi le ossa anche cocon la forma che tanto aveva concorso alla riuscita dell'opera buffa da un ventennio circa e che ancora ne determinerà il successo per mezzo secolo a venire, giungendo a far sentire la sua influenza anche sul più compassato genere serio. Di solito i finali sono marcatamente diversi per carattere e per tasso di complicazione scenica. In questo caso, invece, tutti e tre terminano con la concordia ritrovata, e non mancano le analogie nello svolgimento dei fatti: il che la dice lunga sulla bonarietà della vicenda, che ritrae un mondo soddisfatto di sé e dei propri riti, lontano dai conflitti sentimentali e sociali non solo di Beaumarchais e soci (*Le nozze di Figaro* apparvero nel 1786) ma anche del Goldoni della *Buona figliuola* (del 1760 la messa in musica di Piccinni). Certo i precedenti potevano far intimorire il giovincello. Galuppi, Piccinni e Gassmann avevano fatto dei finali il loro fiore all'occhiello e offerto diversi capolavori in materia (immancabilmente su libretti goldoniani): dai finali, essenziali ma efficacissimi dell'*Arcadia in Brenta* di Galuppi (1749), sino a quelli più elaborati e dinamici della *Buona figliuola*, per non parlare dei tre ampi finali dell'*Amore artigiano* di Gassmann, che costituirono probabilmente un modello di studio per il giovane Amadeus. Il quale se la cava in modo dignitoso, mostrando di essere in grado di cogliere il ritmo complessivo della rapida successione di fatti, anche laddove 'i fatti' sono un semplice pretesto per scandire il tempo drammatico.

Il finale primo ruota attorno ad un gruppo di oggetti che passano di mano in mano senza spostare d'una virgola la vicenda. Il biglietto d'amore che Polidoro consegna a Rosina e che costei ricicla a Cassandro, la borsa di danari che lo stesso improvvido Polidoro allunga ancora a Rosina, prontamente girata a Cassandro in cambio di un anello, che il vecchio concede di malanimo e che comunque riesce a non perdere d'occhio invitando tutti a pranzo, alla faccia dell'avarizia: una azione tanto vivace quanto inconsistente negli esiti, giacché, «tutti amici, tutti amanti», l'allegra compagnia stempera ogni conflitto in un lieto convito. Mozart afferra il senso puramente motorio di questo nulla e riesce a dare unità al tutto alla maniera italiana, ossia con quei motivi di sfondo – elementari, ripetibili, componibili, privi di carattere tematico – che tanto servono ai compositori d'opera buffa per sostenere un brano lungo, determinando quell'inarrestabile automatismo che in fondo costituisce il senso, per dirla con Da Ponte, di molti di quei «piccoli drammi» autonomi che furono i finali d'atto. Dopo il primo sveltante rimprovero di Rosina («Dove avete la creanza?»), commentato ovviamente con rapide tirate ascendenti, il ragazzo gira la molla e l'azione inizia a camminare. Le due parti dei violini primi e secondi, cui il primo motivo viene alternativamente assegnato, collimano come due ruote dentate di un ingranaggio:

ESEMPIO 6 – *La finta semplice*, n. 11, b. 3



Trattandosi, per usare la classica (impropria) definizione di Abert, di un finale-ron-dò, compaiono sezioni musicali alternative, determinate talora dal cambio di ritmo poetico («Bravo fratello», che genera un tempo di 3/8, vale a dire ♪♪♪|♪♪ , oppure «Finché il fratel non guarda», in 2/4); ma il motivo/ingranaggio riappare più volte a tirare le fila dell'azione. Riappare anche sullo sfondo di sezioni di testo d'altro metro che non gli ottonari iniziali (ad esempio a «Finché il fratel non guarda» e a «Povero Polidoro» etc., entrambi settenari), e fu questa un'idea tutta di Mozart, visto che niente nel libretto obbligava a recuperare alcunché dalla sezione iniziale. Nella parte finale del brano, dissolto progressivamente il primo motivo, il tempo composto si stabilizza e accompagna adeguatamente la soluzione festaiola dell'atto primo. Non sarà geniale, non sarà originale, ma indubbiamente funziona, e il finale si guadagna un suo spazio senza soverchi rossori nell'affollata schiera dei finali d'atto buffi settecenteschi.

Il finale secondo segue per lo più un meccanismo simile, con elemento motivico iniziale avvicinato a sezioni alternative e poi progressivamente liquidato. Di non poco interesse, anche in questo caso, l'ingegnosa applicazione dell'identica figura ritmico-melodica di sfondo a due metri poetici diversi. Il ragazzo doveva essere ben consapevole che la piena acquisizione del linguaggio dell'opera buffa richiedeva il maneggio di figure melodiche plastiche, che ben si adattassero a dispositivi poetici in continuo mutamento:

Alcuni interventi di Rosina attestano la consapevolezza del Mozart dodicenne dei più sottili processi comunicativi ed espressivi del teatro musicale. Polidoro sta ricevendo una scarica di botte dall'infuriato Cassandra; Rosina inscena un falso svenimento per accreditare la finzione che ella davvero ami Polidoro e davvero sia atterrita dalla rissa in corso, alimentando così la comica sfida dei due fratelli burlati («Mio marito! mio cognato! / Gelo, tremo, perdo... il fiato»). Il pubblico sa benissimo che si tratta dell'ennesima bugia; lo sa ancor meglio il compositore, che fa muovere i personaggi sulla scena e ne conosce a fondo l'animo, perché è lui ad essere incaricato di rivelarlo attraverso la musica. Ciononostante l'intonazione messa a punto dal Salisburghese, armonicamente instabile e impreziosita da una efficace strumentazione *brisée*, è affannata, patetica, e garantisce così credibilità a sentimenti *non* realmente provati da parte di Rosina. Il punto di vista viene ad essere quello dei due fratelli (che tacciono per svariate battute); l'affanno e il *pathos* 'non' sono di Rosina – che sta appunto fingendo –, ma sono quanto Cassandra e Polidoro credono ingenuamente di leggere in costei:

ESEMPIO 7 – *La finta semplice*, n. 21, bb. 68-76



Louis Carmontelle (1717-1806), *Leopold Mozart con i figli Wolfgang e Nannerl*. Acquerello eseguito probabilmente durante il viaggio dei Mozart a Parigi (1763-1764). Chantilly, Museo Condé.

Effetti che saranno certo stati acquisiti per pratica e per via istintiva; l'esito è comunque degno del teatro musicale 'degli adulti'.

[...]

ROSINA e POLIDORO

Alme belle innamorate,
una man che voi bacciate,
vi può solo imprigionar. (*Mentre Polidoro va per
prender la mano di Rosina ella la dà a Cassandro,
che a poco a poco si va accostando*)

POLIDORO

La mano accordatemi
per pegno d'affetto.

ROSINA

(*a Cassandro*):

Sì caro, prendetela!

CASSANDRO

La prendo, l'accetto.

ROSINA e CASSANDRO

E il nodo, che al core
ci strinse l'amore,
non sciolga mai più.

POLIDORO

Che inganno! che frode!

La rabbia mi rode,
no, non posso più.

Ma signor, non è giustizia
di levarmi il pan da bocca,
oh che inganno, oh che malizia! (*piangendo*)

La mia sposa, uh, uh, uh, uh!

[Andante, 2/4, SOL→]

Andante grazioso, 3/8, SOL, ottonari

→ tristico ripetuto 3 volte [ABA]

Il primo tempo, 2/4, SOL, senari

→ DO

→ SOL

Allegro

— a 3

[a solo]
→ RE

→ LA



Martin Engelbrecht (1684-1756), *Veduta di Salisburgo*. Incisione colorata da un disegno di Friedrich Bernhard Werner (1690-1778). Salzburger Museum Carolino Augusteum.

del testo, che si segue e da cui alternativamente ci si emancipa con un equilibrio davvero ammirevole per un dodicenne. L'attacco dell'*Allegro*, anziché sincronizzarsi col cambio di metro («La mano accordatemi»), o con l'*a due* successivo («E il nodo, che al core»), è collocato in modo 'sfasato' sulla battuta di Cassandro («La prendo, l'accetto»), il quale lascia trapelare con quell'accelerazione – stabilita da Mozart – una cupidigia sessuale tutta senile. Più oltre, le due rime su «più» sono una 'spia' a favore di un trattamento concertato *a tre*, l'avversativa «Ma» del verso successivo, congiuntamente al nuovo cambio di ritmo poetico, invoca invece uno sviluppo a solo, e Mozart raccoglie entrambe le sollecitazioni. I piagnistei – «uh! uh! uh! uh!» – di Polidoro fanno il paio con lo scherno di Rosina e Cassandro («ah! ah! ah!») e, come da tradizione buffa, non possono non sovrapporsi almeno una volta in chiusura e dar luogo ad uno di quei passi monosillabici-onomatopeici che tanto piacquero fino a Rossini e oltre. Mozart ripropone due volte l'intero passo conclusivo (1, 2), differenziandone il percorso armonico (in vista del Sol maggiore conclusivo), e pone in chiusura tre versi estratti dal contesto, la prima volta in successione, la seconda volta sovrapponendoli in un breve momento concertato: l'effetto è inventivo e giocosamente fanciullesco, anch'ché predisposto dalla scrittura poetica.

D'altro lato il passo attesta anche come il compositore, coi mezzi non sconfinati allora a sua disposizione, stia guadagnandosi l'esperienza necessaria per elaborare i finali come una successione di 'fasi' distinte anche sul piano della scansione temporale lo-

ro assegnata, e non come sequenza irreversibile e più o meno isocrona di singoli momenti. Il tempo scenico, così facendo (vedi la ripetizione di 1 e 2 di cui sopra), diviene 'elastico' e sfrutta gli artifici della musica per dilatarsi o contrarsi.

Verso la conclusione del finale ultimo un altro passo desterà qualche interesse all'ascolto, sia per i versi poetici sia per la loro intonazione. Giacinta, tornata dai fratelli colla fede nuziale al dito, esprime loro il suo pentimento («Fu colpo d'amore / pentita già sono. / Fratello, perdono!»); a lei fa eco più sotto Rosina («Perdono a me pure / Casandro darà»). Sarebbe eccessivo supporre che Da Ponte avesse sott'occhio il modesto libretto goldoniano per il suo commovente «[CONTESSA] Almeno io per loro / perdono otterrò. [...] [CONTE] Contessa, perdono. / [CONTESSA] Più docile io sono / e dico di sì», tuttavia è indubbio che qualcosa di familiare risuoni all'ascolto dell'altrettanto commovente *Un poco adagio-Andantino* che il dodicenne incastona nel finale affidandolo alle ben più sbiadite Giacinta, Ninetta e Rosina. L'opera del Settecento è prolifica di reminiscenze e rievocazioni; in questo caso si tratta prevalentemente di affinità musico-lessicali: il vocabolario cui attingono i compositori comici è fatto di lazzi, sorprese, confessioni, pentimenti e quant'altro, inevitabilmente agganciati a moduli ritmico-melodici e a situazioni sceniche di libero dominio. In questo senso non è improprio affiancare quei passi della *Finta semplice* ai corrispettivi delle *Nozze di Figaro*, in quanto aspetti di un universo sentimentale e musicale comune e condiviso; passi di pari dignità, ancorché compresi in prodotti abissalmente distanti l'uno dall'altro.

Che giudizio dare, in conclusione, di questa *Finta semplice*? Non si può dire, complessivamente, ch'essa goda di buona stampa, e comunque le valutazioni che se ne danno sono piuttosto discontinue. Per citare solo due esempi illustri, prelevati da diverse epoche critiche, Abert la definisce un fallimento, muovendo da una concezione altissima del teatro musicale comico coevo; Kunze, che invece del teatro coevo ha una opinione men che mediocre, si impegna a scovarvi i (pochi) elementi di novità e si riscalda solo quando li trova (nessun brano dell'epoca raggiungerebbe a suo dire il calore e la luminosità di «Senti l'eco ove t'aggiri»; in «Che scompiglio» individua addirittura un modello beethoveniano).

In entrambi i casi si cade in errore nel porre al centro dell'osservazione critica l'autore e non il codice. Così facendo si dovrà ammettere da un lato che Mozart fanciullo non era in grado di eguagliare Guglielmi o Paisiello nelle loro diavolerie, dall'altro si tenterà di filtrare questa come altre produzioni giovanili alla ricerca del pezzo da salvare, in quanto anticipatore di futuri capolavori. Occupandoci invece del codice, l'opera settecentesca come genere, ossia di un'esperienza artistica in qualche modo collettiva e della sua straordinaria capacità di conservarsi e riprodursi persino nelle mani di un dodicenne, ci si avvicinerà assai di più alla mentalità e al gusto dell'epoca, in cui il profilo dell'autore veniva sottomesso all'evidenza del prodotto, e si otterrà una valutazione storica più corretta di questo e di quello. Una volta adottato questo punto di vista, non sarà fuorviante, né gravoso, impiegare anche l'aggettivo 'mozartiano', che più di un brano della *Finta semplice* non demerita affatto.

Bibliografia

- CAROLYN ABBATE-ROGER PARKER, *Dismembering Mozart*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 187-195.
- HERMANN ABERT, *Mozart*, 3 voll., a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-86 (ed. originale: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-21).
- RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Ein neuentdecktes Salzburger Libretto (1769) zu Mozarts «La finta semplice»*, «Die Musikforschung», XXXI, 1978, pp. 318-322.
- RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Vorwort* in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, a cura di Rudolph Angermüller e Wolfgang Rehm, 2 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1983, I, pp. VIII-XXVI.
- ANDREA CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò ed altro*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004, pp. 341-408.
- NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- SABINE HENZE-DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, «Mozart-Jahrbuch», 1968/70, pp. 66-76.
- MARY HUNTER, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- MARY HUNTER, *Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa*, «Cambridge Opera Journal», III/2, 1991, pp. 89-108.
- STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, trad. di Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio, 1990 (ed. originale: *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984).
- Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- JOHN PLATOFF, *How Original was Mozart? Evidence from the opera buffa*, «Early Music», 20, 1992, pp. 105-17.
- JOHN PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», 7, 1989, pp. 191-230.
- JOHN PLATOFF, *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, pp. 3-15.
- JOHN PLATOFF, *The buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120.
- JOHN PLATOFF, *Tonal Organization in 'Buffo' Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», 72, 1991, pp. 387-403.
- JOHN PLATOFF, *Tonal Organization in the «opera buffa» of Mozart's Time*, in *Mozart Studies 2*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 139-174.
- JAMES WEBSTER, *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen,

Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 101-199.

JAMES WEBSTER, *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, «Cambridge Opera Journal», III/2, 1990, pp. 197-218.

Carlida Steffan

«Che sussurro, che bordello»: Mozart e gli incerti della tradizione drammatica veneziana

«Il mio bambino sa fare a otto anni cose che ci si aspetterebbe da un uomo di quaranta»

Il caso di un ragazzino dodicenne che stende una partitura teatrale completa (558 pagine manoscritte) è di per sé imbarazzante: più ancora se il ragazzino suddetto coincide – anagraficamente – con l’uomo che quindici-vent’anni dopo scriverà alcuni dei capolavori supremi nella storia del teatro musicale. Sarebbe tuttavia sbagliato (concettualmente sbagliato, e perdipiù ingeneroso) occuparsi della *Finta semplice* con lo sguardo rivolto alle *Nozze di Figaro* e a *Così fan tutte*: più logico e produttivo sarà invece trattarne in quanto prodotto teatrale del suo tempo, e banco di prova per un *enfant prodige* dalle straordinarie doti di assimilazione.

L’opera, stesa a Vienna durante la primavera-estate del 1768, utilizzò un preesistente e anonimo libretto veneziano, già messo in musica da Salvatore Perillo (al teatro di San Moisè) quattro anni prima;¹ su di esso Marco Coltellini, poeta di teatro alla corte viennese, intervenne – secondo la prassi usuale – adattandolo alle convenienze della compagnia di canto italiana, tutta di primissimo ordine. Molto più tardi la paternità del libretto verrà ascritta a Carlo Goldoni: circostanza, come vedremo, tutta da discutere.

Il previsto ‘evento’ del 1768 (solo previsto, perché *La finta semplice* non riuscì a debuttare sulle scene viennesi) era stato caldeggiato, forse su istigazione della famiglia imperiale, da papà Leopold, certo che il precoce parto operistico del figliolo avrebbe aumentato l’ammirazione che lo circondava. Al giorno d’oggi – nell’epoca di Telefono Azzurro – l’atteggiamento di Leopold nei confronti del figlio appare sospetto: la nostra sensibilità, a dirla brutalmente, sente puzza di sfruttamento. E tuttavia – oltre a tener conto delle norme ben diverse che regolavano il rapporto fra padri e figli in una famiglia di ceti artigiano dell’*ancien régime* – non faremmo male a riconsiderare taluni aspetti della formazione del piccolo Wolfgang alla luce di una strumentazione pedago-

¹ Dimenticato oggi anche dalla letteratura specialistica Salvatore Perillo – come molti altri colleghi partenopei allattati dalle occasioni lagunari – aveva trovato impiego, sia pure non in veste istituzionale, presso gli Ospedali veneziani; scrisse per il piccolo San Moisè (nel 1761 debuttò la prima veneziana della *Buona figliola* goldoniana; nel 1763 *Il puntiglio amoroso*, su libretto talora attribuito a Carlo o Gasparo Gozzi), per il San Samuele (la farsa giocosa *La donna Girandola*, 1763, su testo di Pietro Chiari), nonché per il Teatro Dolfìn di Treviso (nientemeno che un *Demetrio* metastasiano, 1758).

gica aggiornata. Consapevole delle straordinarie doti del suo ragazzo, desideroso di ostentarle ma anche di coltivarle secondo natura, Leopold gli aveva offerto più o meno consapevolmente il miglior apprendimento musicale possibile: quello della moltiplicazione – ludica nei modi d’approccio – di modelli musicali e culturali *reali* – quelli praticati da un capo all’altro d’Europa nell’età dei Lumi.

La famiglia Mozart aveva lasciato Salisburgo nel 1763 per il *grand tour* europeo; Amadé e la sorella Nannerl avevano fatto fronte ad un fitto programma di *exploits* virtuosistici, in parte sapientemente pubblicizzati da Leopold e disseminati attraverso le città della Baviera, poi Bruxelles, Parigi, Londra (soggiorno di ben quindici mesi), infine un lungo faticoso viaggio di ritorno che li vide percorrere l’Olanda e il Belgio, ripassare per Parigi prima di attraversare la Svizzera e da ultimo sostare a Monaco. Fratello e sorella si esibivano in virtuosismi quasi circensi (suonare su tastiere ricoperte di panno *etc.*) per soddisfare la curiosità di una certa fascia di spettatori: tuttavia Wolfgang richiamava gran pubblico soprattutto sottoponendosi a stravaganti dettati melodici (palestre ideali per raffinare l’educazione dell’orecchio musicale), nei quali riconosceva anche da lontano «ogni nota gli venisse fatta ascoltare, sia singola che in accordo, sulla tastiera o su qualsiasi altro strumento immaginabile, comprese le campane, i bicchieri e gli orologi» – come recita un avviso steso da Leopold per il concerto dell’agosto 1763.² Per gli esigenti palati dei monarchi e dell’alta nobiltà Wolfgang esibiva la sua straordinaria capacità di leggere a prima vista qualsivoglia partitura (e per sua fortuna ne lesse senza dubbio molte), grazie alle quali trovava l’*humus* indispensabile per le sue interminabili improvvisazioni al cembalo o all’organo.

Il «grande viaggio», voluto da Leopold senza dubbio con intento esibizionistico (mostrare al mondo il miracolo che Dio gli aveva donato) e venale (gli introiti, nonostante le sue eterne lamentele, furono notevoli), fu la migliore strategia didattica che poteva toccare in sorte ad un *enfant prodige*. Wolfgang aveva cominciato piccolissimo a suonare il violino da solo (per emulare il padre), poi a comporre escogitando un proprio sistema di notazione (apprendimento che la moderna pedagogia musicale considera con attenzione). Leopold, la cui formazione era stata senza dubbio di ben altro tipo, non lo ingabbiò in studi teorici sistematici ed aride palestre contrappuntistiche (anche il noto «Quaderno salisburghese», già considerato come pagine di studio del piccolo genio, è oggi ritenuto una raccolta di materiali approntati più tardi dallo stesso Wolfgang per la propria attività didattica).³ La creatività del piccolo Mozart trasse invece ottimi frutti dal *tour* europeo: torni l’orecchio musicale impegnandosi in *quiz* sonori, diede sfogo alla propria creatività con la prassi-gioco dell’improvvisazione, ebbe la possibilità di leggere le partiture di tanti maestri, così da assorbire e di codificare grammatica e sintassi musicali.

Istruito dal padre come musicista eminentemente pratico, poté dunque trarre tutti i

² MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A life*, New York, HarperCollins, 1995; trad. it: *Mozart*, Milano, Mondadori, 1996, p. 48.

³ *Ivi*, p. 66.



Pietro Antonio Lorenzoni (c. 1721-1782; attribuito), *Maria Anna (Nannerl) Mozart* (1751-1829). Olio su tela (dipinto a Salisburgo nel 1763, in ricordo del soggiorno viennese dei Mozart). Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv.

possibili vantaggi dal gioco delle esibizioni virtuosistiche e dall'opportunità di ascoltare, città dopo città, concerti ed eventuali rappresentazioni operistiche, anche se spesso quest'ultime sfuggono alla documentazione biografica. Il celebre episodio della trascrizione del *Miserere* di Gregorio Allegri dopo un semplice ascolto sotto le volte della basilica di San Pietro va considerato, alla luce delle indagini sulle modalità dell'apprendimento musicale,⁴ non tanto come *exemplum* di un'innata genialità quanto il punto d'arrivo di un metodo d'apprendimento fondato sulle molteplici letture e sull'onnivora memorizzazione musicale. Allo stesso modo, nei tre anni di peregrinazioni musicali, Wolfgang doveva aver tratto dall'ascolto operistico (ma soprattutto, immaginiamo, dalla lettura in salotto di pagine teatrali, come quelle disponibili a Londra all'interno delle ben note raccolte di *Favourite Songs*) il formulario indispensabile per poter a sua volta metter mano alla scrittura teatrale (seria o buffa che fosse: ma con una netta prevalenza, come vedremo, della prima categoria). Ancor prima del grande viaggio, durante il soggiorno a Monaco nel 1762, potrebbe aver assistito alla messa in scena di una vecchia opera seria di Andrea Bernasconi, *Temistocle*, su libretto di Metastasio, mentre il 23 novembre dello stesso anno – e qui siamo del tutto certi – sedette nel palchetto della contessa Londron al Burgtheater viennese per assistere nientemeno che alla prima versione gluckiana dell'*Orfeo ed Euridice*⁵ (anche scontando l'ubiquità del *tòpos* pastorale, «Che puro ciel» potrebbe aver lasciato tracce nell'aria di Rosina «Amoretti che ascosi qui siete» della *Finta semplice*).

A Londra, dove la famiglia soggiornò per ben quindici mesi (aprile 1764 – luglio 1765) la tradizione dell'opera italiana continuava a mantenersi sulle scene del King's Theater di Haymarket (già feudo dell'immortale Händel, ma anche testimone del successo di due opere buffe del *team* Galuppi/Goldoni): qui Wolfgang prese pure qualche lezione di canto dal castrato Giovanni Manzuoli. Nei suoi *Memoirs* Charles Burney ricorda di essere rimasto colpito dalla capacità del bimbo di «imitare i diversi stili di canto di ciascuno dei cantanti dell'Opera di allora, nonché le loro arie»,⁶ impiegando magari parole senza senso: è noto che ogni buon processo di apprendimento (cheché ne dicano i patetici postrussovisti d'oggi) passa per una simile imitazione dei codici in vigore. E Daines Barrington, altro osservatore coevo, ricorda la sua capacità di improvvisare «opere vocali di affetti diversi», passando da una canzone d'amore a una di ira o di rabbia.⁷

Alla fine del viaggio, dunque, Mozart sapeva fare – secondo una lettera del padre – «ciò che ci si aspetterebbe da un uomo di quaranta». Se fino a quel momento aveva scritto pezzi strumentali, l'occasione di misurarsi con la musica vocale si presentò

⁴ Cfr. JOHN A. SLOBODA, *The Musical Mind. The cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985; trad. it.: *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 289-299.

⁵ DANIEL HEARTZ, *Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna*, in *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 41-42.

⁶ Riportato da SOLOMON, *Mozart cit.*, p. 51.

⁷ *Ibidem*.

subito dopo il ritorno a Salisburgo con un recitativo obbligato + aria eroica (in perfetto stile da opera seria) concepiti come *Licenza* (conclusione encomiastica) in occasione dei festeggiamenti per il secondo anniversario dell'intronazione dell'Arcivescovo Sigismund von Schrattenbach, il 21 dicembre 1766. Occasione inoltre per ascoltare una compagnia di comici itineranti che teneva in baule una commedia di Goldoni (*Il cavaliere di spirito*) e una farsa a quattro voci, *Li tre gobbi rivali amanti di Madama Vezzosa*, sempre su testo del veneziano, musicata già nel 1749 da Vincenzo Ciampi.⁸ Fu probabilmente per Wolfgang la prima esperienza d'ascolto diretta di una partitura comica italiana, sia pur vecchia di quasi vent'anni: sino ad allora il ragazzino aveva certo più familiarità con i modelli dell'opera seria.

«[Un'opera] che duri le sue brave due ore e mezzo o anche tre»

Il soggiorno viennese del 1767-1768 permise a Wolfgang di affinare le sue conoscenze del genere teatrale e più in generale della musica che si faceva a corte (a pochi giorni dall'arrivo sedette nella sala dell'Hofburgtheater per ascoltare una «festa teatrale», *Partenope*, testo di Metastasio e musica di Hasse).⁹ All'orizzonte intanto si faceva impellente il viaggio in Italia, e Leopold decise che bisognava metter mano ad una composizione di tutt'altro respiro rispetto a quanto finora fatto dal figlio (qualche aria d'opera seria, un *intermedium* in latino, un *geistliches Singspiel*, mentre stava ancora ultimando *Bastien und Bastienne*). Un'opera seria sarebbe stata ideale per presentarsi poi nei teatri di corte italiani, ma il quadro teatrale viennese obbligò a ripiegare verso il genere buffo, vista la presenza di una compagnia di specialisti che vantava tra le fila alcuni veterani di prestigio. Era il caso del tenore fiorentino Filippo Laschi (esportatore dell'opera buffa a Londra e Bruxelles già negli anni Quaranta) o dei bassi Domenico Poggi e Francesco Carattoli (interprete negli anni Cinquanta al San Moisè della fortunata serie di libretti goldoniani messi in musica da Galuppi). Anche tra le generazioni più giovani spiccavano personalità di rilievo, come il tenore Gioacchino Caribaldi, Teresa Eberardi (protagonista fino al 1766 sulle scene veneziane), i soprani Antonia Bernasconi e Clementina Poggi Baglioni.

Sul principio del gennaio 1768 Leopold confida il suo progetto al mercante salisburghese Lorenz Hagenauer, possibile cofinanziatore dei viaggi di famiglia:¹⁰

[Non sarà] un'opera seria, perché queste oggi non si usano più, né si apprezzano; bensì un'opera buffa. Ma non una piccolina [gli intermezzi comici], bensì una che duri le sue brave due ore e mezzo o anche tre. Del resto per le opere serie qui non ci sarebbero nemmeno i cantanti [...]. Che ne pensa Lei: la fama di aver scritto pel teatro di Vienna è forse il miglior modo di

⁸ HEARTZ, *Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna* cit., p. 43.

⁹ RAFFAELE MELLACE, *Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana M. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 467-492: 473.

¹⁰ Cfr. SOLOMON, *Mozart* cit., pp. 61-62.



Joseph Lange (1751-1831), *Constanze Mozart* (nata Weber; 1763-1842), la moglie di Wolfgang (c. 1782). Salisburgo, Mozarteum. Constanze sposò in seconde nozze Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), cui si deve un'importante biografia di Mozart, pubblicata postuma nel 1828.

ottenere credito non solo in Germania ma anche in Italia?¹¹

Le vicende successive ci sono note sempre attraverso la voce di Leopold, che nel luglio del 1768 inviò una lunghissima lettera allo stesso Hagenauer: doveva giustificare la mancata realizzazione dell'allestimento viennese e il lungo, infruttuoso soggiorno nella capitale. La sensazione è che il suggerimento della famiglia imperiale (far scrivere un'opera al ragazzino) sia stato accolto con freddezza dai diversi membri del sistema operistico (impresariale) viennese, e che tutti, in particolare l'impresario Giuseppe Affligio, a furia di rinvii, scaricabarili e atteggiamenti ambigui abbiano finito per far saltare il progetto. Il poeta di corte Coltellini,¹² probabilmente responsabile della scelta del libretto da affidare a Wolfgang, si limitò ad una serie di aggiustamenti contingenti, ma certo non fece nulla per migliorare l'impianto di un dramma estremamente difettoso, che infatti – a differenza di molti altri libretti di estrazione veneziana – non venne mai più utilizzato né a Vienna né altrove. Forse non si può parlare di boicottaggio, ma certo nessuno ebbe scrupoli a rifilare alla famiglia Mozart uno 'scarto' inutilizzabile in altri contesti.

Il libretto della *Finta semplice* si inserisce nell'elenco dei testi veneziani d'opera buffa che avevano preso piede a Vienna da un quinquennio: da quando – terminata la guerra dei Sette anni – il conte Durazzo, sovrintendente del teatro di corte, aveva ingaggiato la compagnia di cantanti buffi di Giacomo Maso.¹³ Molti testi uscivano dalla penna di Carlo Goldoni, il librettista comico alla moda in quei decenni: drammi come il *Filosofo di campagna* (Galuppi, 1756) e la *Buona figliola*, quest'ultima divenuta un vero *bestseller* grazie all'intonazione romana di Piccinni (1760). Qualche anno più tardi – all'epoca dei vari Baglioni, Eberardi, Cariboldi, Carattoli e Laschi – si continuavano a riprendere materiali di importazione veneziana: tra gli altri il goldoniano *Viaggiator ridicolo* (a Vienna nel 1766) che aveva debuttato al San Moisè nel 1761 con musica di Perillo (interpreti: Laschi e Clementina Baglioni). Il *fil rouge* che lega Vienna alla vita teatrale lagunare è dunque ben evidente.

Personaggi in cerca di matrimonio

Il libretto veneziano della *Finta semplice* – che non porta alcuna indicazione d'autore – conserva evidenti *vestigia* della *pièce* comica di Philippe Néricault Destouches, *La fausse Agnès, ou le poète campagnard*, pubblicata a Parigi già nel 1736. Questo ha fatto pensare che Goldoni (se è lui l'autore del libretto), residente a Parigi nel 1764, fosse

¹¹ Per il materiale documentario relativo alla *Finta semplice* mozartiana si veda il *Vorwort* steso da Rudolf Angermüller e Wolfgang Rehm nella *Neue Mozart Ausgabe*, Kassel, Bärenreiter, 1983, 5/II, pp. VIII-XXVII: VIII-IX.

¹² Marco Coltellini era a Vienna dal 1763; livornese, era dunque concittadino – guarda caso – di Calzabigi, che proprio in quel torno d'anni collaborava con Gluck, a Vienna, per 'riformare' l'opera seria metastasiana. A sua volta fu protagonista di alcuni momenti capitali di questa 'riforma', come nel caso della celebre *Ifigenia in Tauride* per Traetta.

¹³ HEARTZ, *Goldoni, opera buffa, and Mozart's advent in Vienna* cit., p. 35.

ben situato per rifarsi ad una fonte di questo tipo. Tuttavia Destouches era assai noto in Italia, e già da decenni le sue *pièces* – rivelatrici di una concezione della comicità emancipata dal gioco di tipologie stereotipate – circolavano in traduzione, soprattutto grazie all’iniziativa editoriale milanese del 1754-55 (prefazione di Pietro Verri) voluta da Vittoria Maria Serbelloni: qui la nostra *pièce* compare con il titolo *Il poeta di villa*. Il nuovo titolo parrebbe rispecchiare una tendenza tipica dell’opera buffa (travestimenti, dissimulazioni: *La finta schiava*, *La finta sposa*, *La finta tartara*, *La finta tedesca*, etc., solo per declinare al femminile); in effetti una «farsetta a quattro voci» con il medesimo titolo, ma estranea al nostro soggetto, aveva già visto la luce nel 1759 a Roma.

C’è però un anello intermedio, e molto importante, cui sinora non si era prestata attenzione. Una commedia *La finta semplice* cavata dalla *pièce* di Destouches era già stata recitata a Venezia, sul palcoscenico del teatro Sant’Angelo, nel 1747, nella traduzione redatta da Gasparo Gozzi, giornalista impareggiabile dei tardi lumi lagunari, amico di Goldoni¹⁴ e fratello del Gozzi (Carlo) che di Goldoni fu invece, si sa, l’acerrimo nemico. In quegli anni Gozzi era impegnato, assieme alla moglie, nella difficile gestione del teatro, cui dovrà rinunciare per debiti già l’anno seguente (gli subentreranno, come noto, Medebach e Goldoni).¹⁵ Con Goldoni Gasparo Gozzi condivide non solo l’interesse al rinnovamento del teatro comico ma anche una, sia pur modesta e ridottissima, attività di librettista.¹⁶ Nell’insieme il percorso fra commedia francese, traduzione italiana e dramma giocoso non preserva che un’idea drammatica assai generica: rimane ben riconoscibile l’affinità dei materiali per la scena II.6 della commedia (versione Gozzi), rimontata in forma abbreviata nel libretto (I.6).

La finta semplice (1747), II.6

La finta semplice (1764), I.6

[...]

[...]

MONTEVILLE

E scrivete lettere pulite?

ISABELLA

Che dubbio n’ha.

CASSANDRO

Ma dunque, che sà lei?

ROSINA

So, che tre e tre fan sei.

¹⁴ Sempre attento a cogliere le novità drammaturgiche di Goldoni, Gasparo Gozzi fu tra i primi ad attribuirgli l’invenzione dei «finali d’azione», come si legge sulle pagine della «Gazzetta veneta», in occasione della rappresentazione dell’*Amore artigiano* del 1760 («Egli [Goldoni] può chiamarsi il primo inventore di chiudere gli atti con quelle novità di sollecita e varia azione»).

¹⁵ FRANCO MANCINI - MARIA TERESA MURARO - ELENA POVOLEDO, *I Teatri di Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore, 1996, II, pp. 26-27.

¹⁶ Sulle presunte attribuzione librettistiche si veda ANNA LAURA BELLINA, *Gasparo Gozzi: velleità imprenditoriali ed esperienze melodrammatiche* in *Gasparo Gozzi: il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, atti del convegno (Venezia -Pordenone 4-6 dicembre 1986), a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 373-382.

MONTEVILLE
 Qua dunque, incominciamo
 dalla storia. Chi vi contentò più
 Alessandro, Scipion, Cesare, o Annibale?

ISABELLA
 Questi signori oibò non li conosco.
 Non faran forse mai qui capitati
 dapoich'io son tornata di Parigi.

MONTEVILLE
 Uh uh. Poh, dove andiam, che diavol dite?
 Non siete dunque e informata voi della
 Storia Romana? Intendo. Lo sarete
 forse di quella di Francia. Orsù, quanti
 Re contate, Signora, dopo lo
 stabilimento di questo regno?

ISABELLA
 Quanti?
 Mille...Signor...settecento....quaranta
 sette.

CASSANDRO
 Poter del mondo! Siete
 una gran Dottoressa in Aritmetica.
 e non è già sì poco
 nell'età vostra, di quanti Anni?

ROSINA
 Gli Anni?

CASSANDRO
 Sì, Signora Madama.

ROSINA
 Lasciate, che ci pensi.

CASSANDRO
 E così?

ROSINA
 Gli anni adesso
 son millesettecento
 sessantaquattro in punto.

[...]

[...]

Nella *pièce* (versione Gozzi) tutto è condotto sull'abile filo dell'apparire. Isabella, figlia del Barone di Boscovecchio, si finge ingenua ed ignorante per scoraggiare il marchese di Montivalle, tediosissimo poeta cui è stata promessa in sposa dal padre con l'intenzione di tenerla lontana da Odoardo – celato in casa sotto i panni di aiuto giardiniere – al fine di «non intorbidar il sangue» del nobile casato. La simulazione dei personaggi e il loro conseguente sdoppiamento provvedono alla tensione dell'intreccio, sino al matrimonio tra Odoardo e Isabella, che vede trionfare la tesi da lei espressa fin dai primi versi («la vera nobiltà mi par che stia nel cuore e nell'ingegno»); l'inganno è stato adoperato per un fine moralmente e socialmente commendevole. Le convenzioni del libretto per musica spazzano via il didascalico moralismo della commedia; non bastano tuttavia a riorganizzare la costellazione dei personaggi secondo quella grammatica di tipologie e funzioni che erano divenute fondamentali nell'organizzare il campo di tensione fra i diversi linguaggi e modelli stilistici della fase matura dell'opera buffa italiana.

Il tipico *cast* di sette personaggi prevedeva infatti cinque parti buffe (due delle quali acquisivano poi il profilo più complesso di un 'mezzo carattere') e due serie che consentivano di dar voce ai personaggi aristocratici: quelle «parti nobili» appunto che, a dar retta a Goldoni, erano state inserite nelle opere comiche «per farle odiare»¹⁷ (ri-

¹⁷ Continua Goldoni, nella stessa lettera, inviata a Gabriele Cornet del novembre 1763: «La mancanza del chiaroscuro pregiudica, e il tutto buffo e sempre buffo non può durare. Ecco dunque il caso della novità che può dar piacere [...]; e la differenza che vi può essere da questo divertimento serio-giocoso ed un'opera buffa ordina-

cetta da lui sistematicamente applicata, specialmente negli ultimi libretti degli anni Sessanta: *La buona figliola maritata*, 1761, *La bella verità*, 1762, *Il re alla caccia*, 1763, *La cameriera spiritosa*, 1766. La suddivisione tipologica è già dichiarata nell'elenco dei personaggi).¹⁸ Il libretto della *Finta semplice* mantiene la distribuzione 'neutra' del teatro di parola, senza tuttavia applicarne le norme estetiche (carattere dei personaggi, logica dell'intreccio, verità delle situazioni).

Ne risulta un libretto mancante di personaggi seri (due sono comici, gli altri tipologicamente indeterminati), ove la trama si riduce ad un ventaglio di stereotipi di tradizione, coagulati attorno al raggiungimento di uno *status* matrimoniale del tutto prosciugato da investimenti affettivi sentimentali. La macchina teatrale messa in moto dal Capitano Fracasso per sposare Giacinta (imbrigliata dal fratello Cassandro, pregiudizialmente opposto ad ogni relazione col bel sesso) è affidata dapprima alla sorella, la baronessa Rosina, che si finge deliziosamente ingenua per disarmare le prevenzioni di Cassandro. Il finto corteggiamento (complicato da un corteggiamento parallelo all'altro fratello) si avvale di un ventaglio di *gags* eterogenee (compresa la scena sopra citata e la pantomima con l'antagonista ubriaco) allineate in forma paratattica. Tuttavia tale 'azione', pur predisponendo Cassandro ad innamorarsi di Rosina, non è direttamente collegata allo scioglimento dell'intreccio: questo avviene per mezzo della finta fuga di Giacinta (assieme alla serva Ninetta) con i risparmi di casa, che obbliga Cassandro a concedere in moglie sorella e cameriera a coloro che gliele riporteranno.

Questa pluralità d'azioni richiede un continuo rimescolamento della costellazione dei personaggi ed impedisce la definizione di un preciso ruolo drammatico. Il caso più eclatante è costituito da Cassandro, che assume a grandi linee la funzione attanziale (rappresentata, nella tradizione comica, dal basso buffo) dell'ostacolo ai progetti matrimoniali, ma che al tempo stesso funge da amoroso sino a veder coronata la propria inclinazione per Rosina (immaginatoci un Don Bartolo o un Don Pasquale che finiscano per sposarsi!). Inoltre, la grammatica *standard* della tradizione buffa vorrebbe che la principale coppia di amorosi (qui Giacinta e Fracasso) abbiano carattere serio; ma essendo Fracasso chiaramente influenzato dal *tópos* comico del *miles gloriosus* (soldato collerico sempre pronto a menar le mani), anche questa possibile tipologia tende a sgretolarsi. Per altro verso Rosina dà fondo al più convenzionale stereotipo comportamentale dei personaggi femminili del Settecento, disposti a giocare con la seduzione senza minimamente intaccare i propri sentimenti; essa gioca brillantemente a fare l'ingenuotta con entrambi i fratelli, dichiarando apertamente nelle sue arie di seguire in tal senso i precetti comportamentali del proprio sesso, salvo il fatto che se ne esce nell'atto secondo con una cavatina monostrofica di sapore pastorale, che non assolve ad al-

ria, probabilmente sarà che in questa i buffi formano la parte principale dell'opera, e in quello credo che saranno accessori» (cfr. *Opere complete di Carlo Goldoni*, Venezia, Zanetti, 1952, vol. 39, lettera CXI, p. 86).

¹⁸ Fa eccezione, invece, *La notte critica*, sempre del 1764: in questo caso lo stesso Goldoni afferma di aver ricavato il libretto dalla sua stessa commedia *Rendez-vous nocturne*, data sulle scene francesi nello stesso anno. Cfr. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1952, XII, p. 1136-1137.



Carl Schütz (1745-1800), *Il Michaelerplatz di Vienna* (1789). A sinistra la chiesa di San Michele, all'estrema destra il Burgtheater; l'edificio con la cupola è la Cavallerizza. Incisione colorata. Vienna, Historisches Museum. Il Burgtheater, al quale era originariamente destinata *La finta semplice*, doveva poi ospitare le prime di *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*.

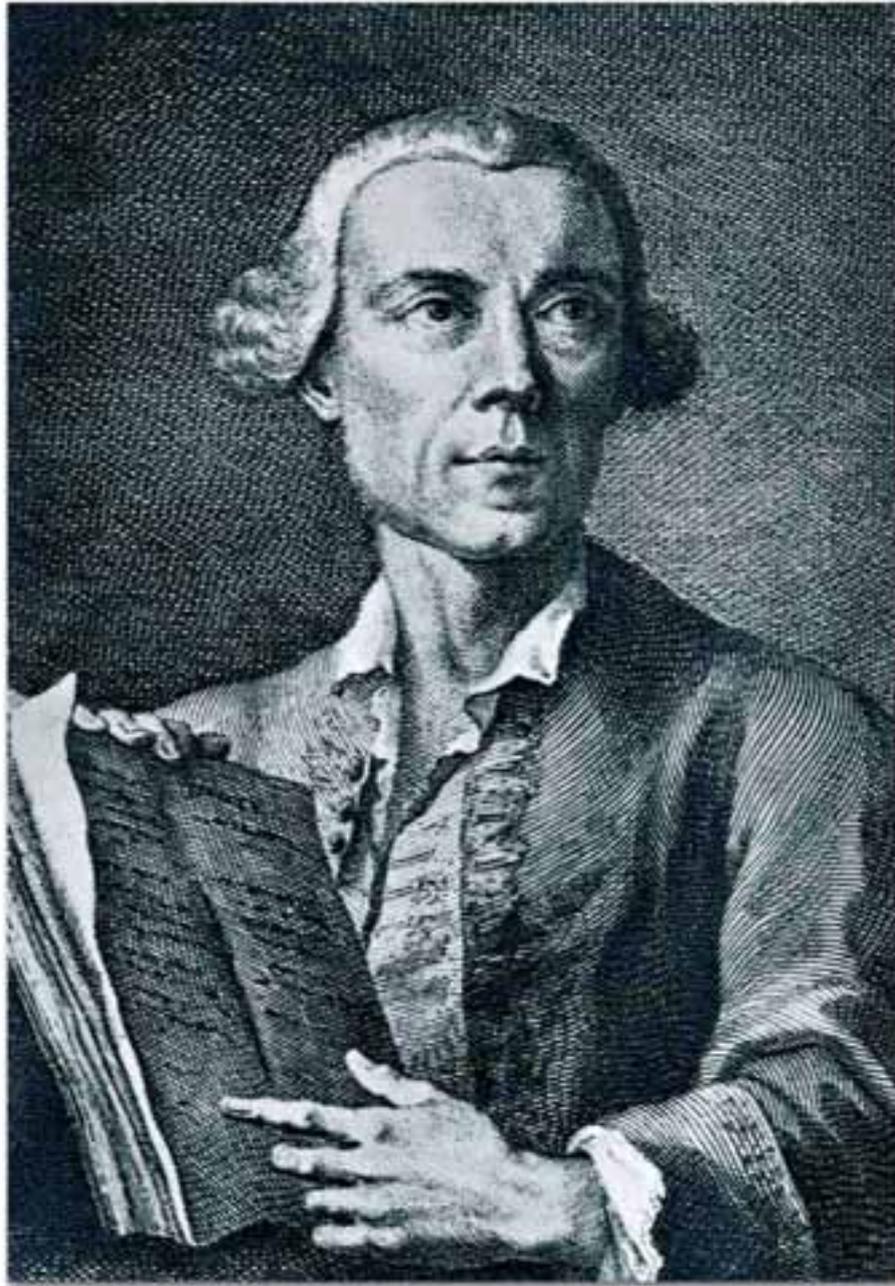
cuna funzione drammatica. A irrigidire la scansione paratattica del libretto concorre poi l'uso di versi-sentenza, a volte di difficile comprensione, che evidenziano il gioco di assemblaggio e di montaggio di vari materiali linguistici e lessicali che si riversano nella *langue* del «dramma giocoso».

Era dunque un libretto singolarmente 'disgraziato', che non offriva ai compositori alcun appiglio per tratteggiare personaggi e situazioni con una caratterizzazione musicale pregnante. Non sorprende che l'esordio veneziano sia passato in sordina, e che più nessuno (in epoca di riciclaggi diffusi) abbia voluto metterlo in musica. Quanto al giovane Mozart, la scelta non fu certo sua: né questa anomalia (anche rispetto alla tradizione dei libretti goldoniani che negli stessi anni giravano a Vienna) poté avvantaggiarlo. Sebbene la sua conoscenza dell'italiano fosse ancora acerba (diverrà più confidenziale, quasi un «gioco familiare d'intesa» dopo il viaggio in Italia, come ben evidenzia l'epistolario),¹⁹ non si può dire che nella *Finta semplice* egli abbia avuto problemi di comprensione semantica diretta, né di correttezza prosodica: più difficile fu tuttavia cogliere una motivazione drammaturgica ed affettiva alle spalle delle enunciazioni dei personaggi, e ciò per la semplice ragione che il libretto, anche a leggerlo con la migliore volontà del mondo, non ne offre a sufficienza. Neppure i pochi (e svogliati?) interventi di Coltellini poterono fare molto a proposito: eccettuati i tagli di recitativi, spostamenti e modifiche lessicali, il poeta si limitò per i primi due atti a poche cose – sostituzione di un'aria nell'atto primo (I.6), di un duetto per un'aria nel secondo (II.8), soppressione di un duetto (II.10) – mentre intervenne per l'atto terzo e ultimo (tradizionalmente debole nella drammaturgia veneziana coeva). Qui, oltre all'aggiunta di un paio di arie, si nota il maggior numero di interventi, compresa la riscrittura della scena finale. Le riserve avanzate dai cantanti sulla tenuta scenica dell'opera (riportate da Leopold nella citata lettera a Hagenauer) sono state spesso interpretate come un momento del generale 'boicottaggio' cui andò soggetta *La finta semplice* viennese: converrà però ascriverle piuttosto all'indubbia debolezza drammaturgica del soggetto, che non offriva agli interpreti (malgrado lo sforzo encomiabile del piccolo Wolfgang per scrivere musica buona e adatta alle loro corde) il *background* pragmatico per costruire personaggi e situazioni credibili all'atto performativo. Il ragazzino sembra invece reagire con straordinaria inventiva là dove il testo poetico offre un appiglio tecnico inoppugnabile, vale a dire nella vorticoso varietà metrica dei due finali. Sebbene si tratti di situazioni di confusione relativamente statiche (il primo si gioca attorno all'anello di Cassandro finito nelle mani di Rosina, il secondo come schermaglia tra Cassandro e Fracasso culminante nella scoperta della fuga di Giacinta e Ninetta), le sezioni sono ben ritagliate grazie alle alternanze metriche: ottonari, quinari, settenari, quinari, ottonari per il primo; senari, ottonari, quinari, ottonari, quinari per il secondo (per il terzo, Coltellini propone una varietà metrica altrettanto spic-

¹⁹ Si veda la straordinaria lezione stesa a riguardo da Gianfranco Folena nel capitolo *L'italiano di Mozart nel concerto europeo del suo epistolario*, inserito nel suo *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 432-469.



Adolphe Lalauze (1838-1905), *Carlo Gozzi* (1720-1806). Da *The Memoirs of Count Carlo Gozzi*, traduzione di John Addington Symonds, London, John C. Nimmo, 1890. Grande polemista, poligrafo e autore di teatro, Carlo avversò fieramente le novità della riforma goldoniana. Tra le opere i cui libretti derivano dalle sue «fiabe teatrali»: *Turandot* di Busoni, *Turandot* di Puccini, *La donna serpente* di Casella, *L'amour des trois oranges* di Prokof'ev, *Der König Hirsch* di Henze.



Francesco Bartolozzi (1728-1815), *Gasparo Gozzi* (1713-1815). Giornalista, letterato, impresario e traduttore, diversamente dal fratello Carlo apprezzò vivamente l'arte goldoniana. Fondatore e redattore della «Gazzetta Veneta» e dell'«Osservatore Veneto».

cata).²⁰ Il giovane Mozart asseconda i contrasti metrici con la sensibilità ritmica che gli è propria, al punto che l'ascoltatore è quasi tentato di andare con la memoria al vorticoso trattamento delle sezioni musicali in quelli che saranno i grandi «finali a catena» dei drammi giocosi degli anni Ottanta.

Nell'insieme si ha dunque la sensazione che Wolfgang, già di per sé miglior conoscitore della tradizione seria che di quella comica (e infatti certi momenti dell'opera sono trattati in un registro serio difficile a giustificarsi drammaturgicamente: forse anche per influenza diretta dei cantanti), sia stato posto di fronte ad un compito estremamente arduo, a causa della dubbia qualità e del carattere anomalo di questo libretto 'goldoniano'.

Un librettista in incognito

Ma siamo poi sicuri che *La finta semplice* sia un prodotto della penna di Carlo Goldoni? Proviamo a ripercorrere i dati di cui disponiamo.

Nel 1764 Goldoni si trovava a Parigi. Come egli stesso ricorda in una lettera dell'anno avanti a Domenico Caminer, si sentiva ancora onorato di inviare le sue novità teatrali in laguna, non solo per il teatro di commedia ma anche per l'opera buffa.²¹ La lettera sembra ragionevolmente riferirsi all'invio del libretto *Il re alla caccia* (di cui parla nei *Mémoires*) destinato ad essere messo in musica da Galuppi per la stagione d'autunno dello stesso anno; mentre nulla traspare su un eventuale invio della *Finta semplice* per il carnevale dell'anno seguente (e poi, perché sentirsi «onorato» di inviare testi, e pubblicarli poi anonimi, presso un teatro di second'ordine?).²² Prima dell'edizione Zatta, ben minore importanza era stata data alla stampa dei libretti per musica rispetto alle commedie (oltre una ventina di edizioni); solo il veneziano Agostino Savio, nel 1770, aveva dato spazio alle «Opere drammatiche giocose»: ma vi cercheremo inutilmente il libretto della *Finta semplice*. Né ci aiutano i *Mémoires* stesi da Goldoni a Parigi a metà degli anni Ottanta.²³ Alla fine del tomo terzo, oltre al catalogo delle composizioni citate, si aggiunge quello (p. 364) delle «Autres pièces de théâtre de M. Goldoni, dont il n'est pas question dans ses Mémoires»: vi si menziona, ad esempio, un vecchio intermezzo *Amor fa l'uomo cieco* (dato a Firenze nel 1745), ma non *La finta semplice*. È ragionevole supporre che Goldoni abbia supervisionato questi elenchi

²⁰ Se ne veda l'analisi dettagliata stesa da PAOLO FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, vol. 6, pp. 208-209.

²¹ «Non ho mandato commedie l'anno passato, perché forse non ho potuto. Ne manderò quest'anno, e la prima è già composta e copiata. Scriverò per san Luca, e scriverò per san Samuele [dove andrà in scena *Il re alla caccia*]. Questo si chiama scrivere per Venezia; e mi trovo assai onorato, che anche in distanza si continui per me lo stesso ardore, e la stessa bontà.» (*Opere complete di Carlo Goldoni* cit, vol. 39, lettera CI, p. 72).

²² Nell'ottobre 1764 ragguaglia invece l'amico bolognese Albergati riguardo ad «un'opera comica per Venezia, per il teatro San Moisè, intitolata: *La notte critica*» (cf. *Tutte le opere di Carlo Goldoni* cit, p. 1136).

²³ *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire se sa vie, et a celle se son théâtre*, Paris, Duchesne, 1785-1787.



Alessandro Longhi (1733-1813), *Carlo Goldoni*. Olio su tela. Venezia, Casa di Goldoni. Al grande commediografo (in Arcadia Polisseno Fegejo; 1707-1793) è correntemente attribuita la paternità della *Finta semplice*. Tra le dozzine di testi per musica usciti dalla sua penna: *L'Arcadia in Brenta*, *Il mondo della luna*, *Il mondo alla roversa*, *Il filosofo di campagna* (tutti per Galuppi), *L'amore artigiano* (per Latilla), *La buona figliuola* (per Duni; rimusicato da Piccinni), *La notte critica* (per Boroni).

(chi altri avrebbe potuto fornire certe notizie?): perché dunque avrebbe dimenticato di indicare il libretto veneziano del 1764?

Nel 1788 esce a Venezia il primo volume della monumentale edizione goldoniana curata da Antonio Zatta, il quale – con abile operazione di *marketing* – stampa una lettera dell'autore al fine di dimostrare l'autorevolezza della nuova operazione commerciale: vi si lascia intendere che gl'inediti ivi inclusi sono stati procurati dall'autore stesso. Tuttavia, da un lato la lettera di Goldoni pare riferirsi alle sole commedie parlate; dall'altro il «Tomo quadragesimoprimo» – quello che vede inclusa *La finta semplice* – esce solo nel 1794, *post mortem* dell'autore. All'epoca, si sa, regnava molta incertezza sulla paternità dei libretti anonimi, e come sempre in questi casi, la tendenza era di attribuirli ai nomi più celebri. La fama europea di Goldoni innescava talune dubbiosissime attribuzioni: ad esempio il libretto anonimo della *Contadina in corte*, che conobbe un buon numero d'intonazioni (Rust al San Moisè 1763; Gassman a Vienna 1767, *etc.*) viene attribuito a Goldoni, senza fondamento alcuno, in occasione di una rappresentazione a Varsavia (1765);²⁴ i *Notatori Gradenigo* – fonte manoscritta coeva sia pur non sempre attendibile – ascrivono invece il libretto originale al veneziano Gasparo Gozzi.²⁵ L'inclusione della *Finta semplice*, a trent'anni di distanza dalla sua composizione, nell'edizione Zatta, non ha molta autorità, e potrebbe essere il risultato di un processo simile.

E che dire poi della scarsa qualità dell'opera? Certo, in un campo come quello del dramma giocoso settecentesco, dove una *koiné* linguistica e drammaturgica avvicina i singoli autori, certi dettagli possono voler dire poco, e Goldoni fu librettista talora frettoloso e distratto; ma i difetti di logica drammatica, i *non sequitur* discorsivi, gli impacci nell'espressione poetica («Che sussurro, che bordello! Mi bastona mio fratello») sembrano davvero al disotto del suo *standard*. Si aggiunga poi il mancato rispetto della costellazione tipologica dei personaggi dallo stesso Goldoni posta in auge proprio in quegli anni. La lunghezza²⁶ e la varietà metrica dei finali sono più accentuate che nella media dei libretti goldoniani, anche se *L'amore artigiano* (1760) presenta una configurazione simile. Proprio quest'ultimo testo, tuttavia, era stato additato da Gasparo Gozzi (l'abbiamo visto) come un modello per quanto riguarda i finali d'azione, ed era verosimilmente divenuto un punto di riferimento (si pensi anche alla celeberrima reintonazione di Gassmann, Vienna 1767); non è dunque impossibile che altri (letterariamente meno dotati del maestro) abbiano voluto sviluppare questa intuizione goldoniana, destinata, come si sa, a enorme fortuna.

Se ammettiamo che non sia opera di Goldoni, allora, di chi sarà questo libretto? Una proposta, del tutto ipotetica, si potrebbe avanzare. Si diceva che almeno una fonte coeva

²⁴ Attribuzione sostenuta invece da IRENE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972.

²⁵ Cfr. BELLINA, *Gasparo Gozzi* cit., p. 379.

²⁶ Cfr. PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, p. 146.



1. Anonimo, *Sigismund von Schrattenbach* (1698-1771). Olio su tela. Salisburgo, Mozarteum. Vescovo-principe di Salisburgo dal 1753, fu il primo 'datore di lavoro' di Mozart. Nella Residenza dei vescovi-principi si allestirono *La finta semplice*, *Il sogno di Scipione* (forse) e *Il re pastore*.
2. Johann Michael Greyter, *Hieronymus von Colloredo* (1732-1812). Olio su tela, Vienna, Historisches Museum. Successe a Schrattenbach come vescovo-principe di Salisburgo. In seguito alla pace di Lunéville (1801) il principato gli fu tolto e assegnato al granduca Ferdinando, fratello dell'imperatore Francesco II.

(i *Notatori Gradenigo*) assegna a Gasparo Gozzi il libretto della *Contadina in corte*, pubblicato anonimo in occasione della 'prima' – guarda caso – allo stesso San Moisè, un anno avanti. Vera o falsa che sia l'attribuzione, significa perlomeno che a Venezia, in quel torno d'anni, correva voce di una collaborazione di Gasparo col San Moisè. Ora, chi meglio dello stesso Gasparo avrebbe potuto riesumare la sua *Finta semplice* (commedia) di quindici anni prima, per abborracciarne un libretto (prendere una propria commedia per farne un'opera buffa: Goldoni, lui, lo aveva fatto spesso...)? Applicando, per di più, certe tecniche che lui stesso aveva salutato come vincenti nei libretti goldoniani?

Nulla più che un'ipotesi, intendiamoci. Allo stato attuale delle cose, sarà meglio riferirsi alla *Finta semplice* come ad un libretto anonimo, già attribuito a Goldoni. E comunque, per valutare a fondo il 'compito' assegnato al piccolo Wolfgang nel freddo inverno viennese del 1767-1768, questa preistoria ha la sua importanza. Invece delle impeccabili macchine teatrali che associamo oggi al nome di Carlo Goldoni (e alle quali Mozart stesso tornerà, anni dopo, col progetto di un *Servitore di due padroni* in tedesco), il ragazzino si trovò fra le mani una compilazione raccattata fra gli scarti della grande, e caotica, officina teatrale veneziana. Altri, ben più esperti di lui, ci si sarebbero rotti la te-

sta.

LA FINTA SEMPLICE

Libretto originale attribuito a Carlo Goldoni,
rielaborato da Marco Coltellini

Edizione a cura di Davide Daolmi,
con guida musicale all'opera



Marco Coltellini in una *silhouette* disegnata a Vienna da un artista ignoto. Coltellini (1719-1777) adattò per Mozart il libretto della *Finta semplice*. Tra gli altri suoi libretti: *L'Almeria* per De Majo, *Ifigenia in Tauride* e *Antigona* per Traetta. Padre della famosa Celeste (la prima Nina per Paisiello).

La finta semplice, libretto e guida all'opera

a cura di Davide Daolmi

Non esiste un'edizione critica del libretto de *La finta semplice*. Mozart gode ormai di due pubblicazioni integrali degli *opera omnia*, la cui seconda – la *Neue Mozart-Ausgabe* – è riedita anche in broccia;¹ la sua intera produzione è incisa su disco e anch'essa vanta un paio di edizioni più o meno complete;² eppure siamo ancora nella condizione di sentir cantare «Ella vuole ed io *torrei*» al posto di «vorrei» perché, frainteso l'autografo, così riporta il libretto del 1767 della prima di Salisburgo.³ L'errore è gelosamente conservato nella prima edizione (1882) e non viene corretto nemmeno nella *Neue Ausgabe* (1982); così l'incisione di Leopold Hager, pubblicata nel 1983 per la Orfeo – e, ahimè, confluita nella seconda *Mozart Edition* – ripete un imbarazzante «torrei» cantato da Robert Holl.⁴

Per il testo qui pubblicato ci si è rifatti pertanto a edizioni d'uso,⁵ senza perder di vista la citata stampa del 1767 e, non ultimo, il testo originale attribuito a Carlo Goldoni.⁶ Il libretto fu scritto per un'opera andata in scena a Venezia nel 1764 con la musica di Salvatore Perillo, compositore napoletano che già aveva collaborato con Goldoni per *La buona figliola* e altre opere. Il testo presentato a Mozart subì marginali modifiche ed ebbe un nuovo finale ad opera di Marco Coltellini (1724-1777), poeta di corte a Vienna che si era rivelato con il libretto dell'*Ifigenia in Tauride* (1763) per Traetta. Coltellini è spesso tirato in ballo per giustificare i limiti dell'opera, ma in realtà il suo sforzo fu

¹ WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Werke. Kritisch durchgesehen. Gesamtausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910 – ID., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel, Bärenreiter, 1955-1991 (la partitura de *La finta semplice*, sui cui è basata la guida all'ascolto, è stata curata da Rudolph Angermüller e Wolfgang Rehm, 2 voll., Kassel etc., Bärenreiter, 1983); rist. anast. econ. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

² *Complete Mozart Edition*, 180 CD, Philips Classics [Hamburg, Decca Music Group, 1990-1991; 2000²] – *Mozart Edition*, 170 CD, Brilliant Classics [Leeuwarden, Joan Records, 2001-2002].

³ Rist. anast. in *The librettos of Mozart operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll., London, Garland, 1992, I: *The works for Salzburg and Milan*.

⁴ Fortunatamente l'incisione diretta da Peter Schreier (1989) per l'integrale Philips, appena meno mediocre di quella di Hager (che pure vantava nel *cast* Teresa Berganza), corregge l'errore. Peraltro i numerosi slittamenti di accento con cui il giovane Mozart, non ancora ferratissimo con l'italiano, ha infarcito l'opera (solo in parte corretti nella *Neue Ausgabe*), impestano tutte le edizioni discografiche che ho potuto sentire, a cominciare da quella storica di Paumgartner del 1963.

⁵ In particolare *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, e *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Pietro Mioli, Roma, Newton & Compton, 1996.

⁶ CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-1956, XII: *Componenti teatrali vari* (1952).

quello di rendere più accessibile al pubblico viennese un libretto italiano la cui satira era troppo legata alla parola e poco all'azione. La stessa aria «Ella vuole ed io vorrei» (1.6) è, per esempio, una sostituzione di Coltellini che gioca sulla comicità delle onomatopee trascurando la filosofia 'al contrario' di un arricchito come don Cassandro che, nell'affermare la nobiltà dell'amore indifferente ai soldi, tira dalla sua di inguaribile taccagno.

Coltellini non se la sente di assecondare sempre le raffinatezze di Goldoni ma il suo contributo è assai limitato (si vedano le note al testo) e tutt'altro che disprezzabile. Chi veramente capisce pochissimo del libretto goldoniano, dei suoi rimandi alla commedia dell'arte, della sua critica sociale, dei suoi sottotesti, è il piccolo Mozart, che scrive sì arie di rara bellezza – non solo per un dodicenne – ma più spesso non sa restituire i caratteri di personaggi che rimandano alla tradizione teatrale italiana, perdendo spesso di vista la drammaturgia complessiva.

L'opinione diffusa che vuole poi il libretto goldoniano de *La finta semplice* un plagio di una commedia di Destouches è ingiustificata.⁷ Philippe Néricault, alias Destouches (1680-1754), drammaturgo di grande successo che dopo un vita rocambolesca entrò a far parte dal 1723 dell'Académie française, pubblicò nel 1736 *La fausse Agnès ou Le poète campagnard*, commedia rappresentata postuma solo nel 1759. La storia della *Fausse Agnès* non ha nulla a che vedere con *La finta semplice* e semmai si rivela titolo chiave per la fortuna successiva di quel filone sentimentale che ruota intorno alla pazzia d'amore, vera o presunta, il cui punto di svolta sarà la *Nina ou La folle par amour* (1786), poi resa celebre da Paisiello.⁸

Della commedia francese il libretto coglie solo uno spunto marginale: la scena, peraltro breve, in cui Agnès si finge stupida con il conte-poeta, trascurando del tutto la finta pazzia, momento chiave del lavoro di Destouches. Semmai qui si tratteggia una figura femminile, ormai completamente affrancata dal dominio maschile, che rimanda volontariamente alla tradizione di donne indomabili sancita dall'omonima Agnès de *L'école des femmes* di Molière.

ATTO PRIMO	<i>Scene prima-terza</i>	p. 53
	<i>Scene quarta-nona</i>	p. 63
ATTO SECONDO	<i>Scene prima-quarta</i>	p. 77
	<i>Scene quinta-tredicesima</i>	p. 81
ATTO TERZO	<i>Scene prima-quinta</i>	p. 97
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 107
	<i>Le voci</i>	p. 108

⁷ Per esempio STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984; trad. it.: *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 47.

⁸ La storia di Agnès è quella di una giovane arguta che non vuole sposare il nobile contadinotto con velleità di letterato e poeta impostole dai genitori. Lei aspira alla mano di un cavaliere parigino che s'è fatto assumere dai genitori della fanciulla come giardiniere per star vicino all'amata e aiutarla a sbarazzarsi del pretendente imposto. Tutta la seconda parte della commedia ruota attorno alle sceneggiate di Agnès che prima si finge del tutto stupida ed è poi rapita da incontrollate folle malinconiche destinate a convincere il «poeta» suo promesso a rifiutarla.

LA FINTA SEMPLICE

dramma giocoso in tre atti

attribuito a Carlo Goldoni

rielaborato da Marco Coltellini

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

PERSONAGGI¹

ROSINA, <i>baronessa unghera, sorella di Fracasso, la quale si finge semplice</i>	Soprano
DON CASSANDRO, <i>ricco terrazzano cremonese, gentiluomo sciocco ed avaro</i>	Basso
DON POLIDORO, <i>suo fratello minore, gentiluomo sciocco</i>	Tenore
GIACINTA, <i>loro sorella</i>	Contralto
NINETTA, <i>loro cameriera</i>	Soprano
FRACASSO, <i>capitano nelle truppe unghere acquistierate sul Cremonese, e fratello di Rosina</i>	Tenore
SIMONE, <i>suo sergente</i>	Basso

La scena è in una terra del Cremonese.

¹ La vicenda non è particolarmente complessa, ma potrebbe essere utile, per cogliere a colpo d'occhio i rapporti fra i personaggi proporre un facile schema di relazioni parentali e (potenzialmente) matrimoniali:

L'A
FINTA SEMPLICE.
DRAMMA GIOCOSO

PER MUSICA,
DA RAPPRESENTARSI IN CORTE,
PER ORDINE

DI S. A. REVERENDISSIMA
MONSIGNOR

SIGISMONDO



ARCIVESCOVO

PRINCIPE

DI SALISBURGO:

PRINCIPE DEL S. R. I.

LEGATO NATO DELLA S. S. A.

PRIMATE DELLA GERMANIA,
E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA
DEI CONTI DI

SCHRATTENBACH

&c. &c.

Yd
:

SALISBURGO:

Nella Stamperia di Corte 1769.

1316

Frontespizio del libretto per la prima assoluta della *Finta semplice* (1769) di W. A. Mozart. Parigi, Bibliothèque nationale.

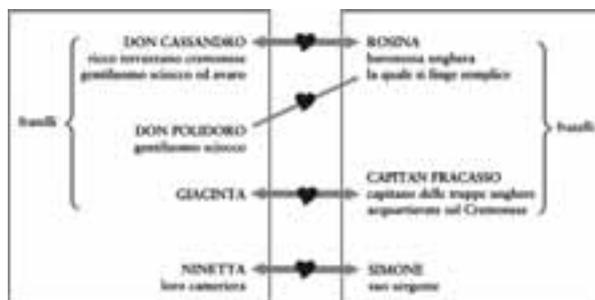
Sinfonia

Mozart aveva scritto quattro o cinque sinfonie durante i suoi viaggi degli anni precedenti. Sebbene in Inghilterra e Olanda il piccolo Amadeus avesse mutuato il suo stile sinfonico da Carl Friedrich Abel e Johann Christian Bach (il Bach di Londra), in quei paesi il modello rimaneva quello italiano in tre tempi dai forti contrasti dinamici. Durante il soggiorno viennese, pochi mesi prima della *Finta semplice*, aveva scritto tre sinfonie più aderenti alla tradizione austriaca che preferiva i quattro tempi (con un minuetto aggiunto). Per l'*ouverture* dell'opera Mozart riadattò la seconda di queste sinfonie, nota come KV 45. Tolsé trombe e tamburi – l'elemento eroico sarebbe stato inadeguato a un'opera buffa – aggiunse flauti e fagotti per completare l'organico, ed eliminò il minuetto, troppo 'viennese' in un'opera italiana.

Scelse inoltre di collegare l'ultimo tempo con il coro d'apertura. Soluzione curiosa con effetto di rallentando non scritto: lo scarto di movimento (da *Allegro molto* ad *Allegro*) altera la percezione ritmica e obbliga a dilatare l'ultima terzina prima dell'*Allegro*:

ESEMPIO 1 (Sinfonia, bb. 103-106; n. 1, bb. 1-4)

segue nota 1



A sinistra la famiglia di don Cassandro, possidente cremonese, con i fratelli Polidoro e Giacinta, e la loro cameriera Ninetta; a destra gli ospiti ungheresi: la baronessa Rosina, il fratello Fracasso e il suo attendente Simone. Gia-

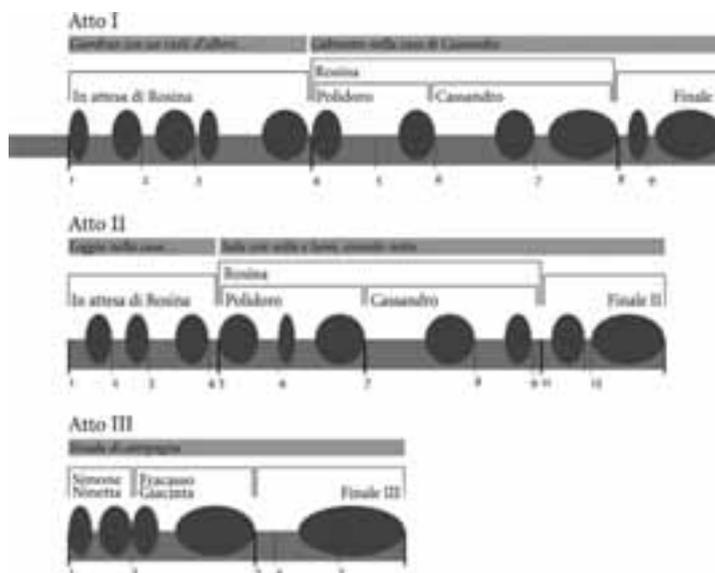
La sensazione che l'ultimo tempo evolva nel coro successivo, sensazione confermata dalla sostanziale inutilità drammatica di questo primo numero vocale, offre all'impianto sinfonico una direzione inattesa.

Il primo tempo della sinfonia segue solo in parte i canoni dell'allegro di sonata: tutta l'attenzione è focalizzata sulla sezione centrale con ben due momenti 'forti' entrambi in minore, che contrastano con la prevedibilità dell'esordio in Re. A ricercare i canoni della forma-sonata saremmo obbligati ad ammettere che l'evolversi del secondo tema si trasformi nello sviluppo vero e proprio, ovvero che la coda del controtema (ingombrante oltre misura) non riappaia nella ripresa. Eppure questo primo tempo è formalmente perfetto e quelle che sembrano incongruenze altro non sono che un'ottima applicazione della prassi sinfonica di quegli anni, ignara delle teorie un po' prescrittive di Birnbach e Reicha su come si fa una sonata, teorie peraltro successive alla morte di Beethoven.

segue nota 1

cinta con Fracasso, e Ninetta con Simone vorrebbero sposarsi, ma prima devono attendere che si sistemi il capofamiglia. Cassandro, misogino convinto, vuol rimanere scapolo. Ci penserà Rosina a fargli cambiare idea, usando il fratello sciocco Polidoro per farlo ingelosire.

I tre atti – secondo lo schema tipico dell'opera buffa di questi anni – si articolano in una alternanza regolare di recitativi e numeri chiusi (nello schema che segue identificati dall'ovale più scuro). Tutti e tre gli atti si concludono con altrettanti finali, dove si preferisce, dopo un breve recitativo, l'ormai diffuso concertato a sezioni (in cui per altro le voci evitano eccessive sovrapposizioni) che termina in un coro. Se l'atto terzo appare più come una coda dell'opera in cui si sciogliono i vari intrecci e le tre coppie più o meno predestinate riescono a predisporre il loro matrimonio, i primi due atti convergono, secondo identica struttura, sul personaggio di Rosina (nei rapporti con Polidoro prima e poi con Cassandro), sempre occupando, quasi pala di un trittico, la parte centrale dell'atto:



Ciascuna prima sezione degli atti primo e secondo, sapientemente dedicata all'attesa del personaggio principale, è collocata non a caso in un'ambientazione scenografica differente. Lo scopo è di sottolineare l'ingresso di Rosina proprio attraverso il cambio di scena (nello schema indicato dall'interruzione della fascia in alto). Va detto a questo proposito che le mutazioni sono peraltro quasi ininfluenti allo svolgersi dell'azione e non servono a spiegare quanto accade.

ATTO PRIMO

Giardino con un viale d'alberi che si stende alla pianura sopra d'una eminenza, ove termina nella facciata d'un palazzino da campagna.²

SCENA PRIMA

GIACINTA, NINETTA, FRACASSO, SIMONE

Bella cosa è far l'amore!³
Bello è assai degli anni il fiore!
Bella è più la libertà!

GIACINTA

Ma un momento così bello
forse più non tornerà.

FRACASSO

Son soldato, e a far duello
guai se alcun mi sforzerà.

NINETTA

Bravo questo e bravo quello,
ma nissun ne sposerà.⁴

SIMONE

La tua testa è un molinello:
questo sol temer mi fa.

GIACINTA, NINETTA, FRACASSO, SIMONE

Bella cosa è far l'amore!
Bello è assai degli anni il fiore!
Bella è più la libertà!

GIACINTA

Ritiriamoci amici,
che temo esser sorpresa
da' miei fratelli sì bizzarri e strani.

NINETTA

Addio, Simone, e ci vedrem domani.

FRACASSO (*a Giacinta*)

Ma cospetto di bacco!
Son pur due mesi adesso
che in casa vostra abbiam stanza e quartiere,
e tuttavia si teme
se siam trovati due momenti insieme.

² La prima ambientazione, o «mutazione», accorpa le scene 1-3. La prima parte del primo atto (quella che a nota 1 avevo chiamato «In attesa di Rosina») si svolge nel contado cremonese, dove, come da didascalia, s'erge la villa del signorotto don Cassandro. Qui si presenta subito all'ascoltatore la situazione: un quartetto d'innamorati – Giacinta & Fracasso, Ninetta & Simone (la parte bassa dello schema dei personaggi precedentemente proposto) – dichiara le difficoltà di questo doppio matrimonio, che potrà avvenire solo con l'approvazione di Cassandro, avaro e misogino, e pertanto refrattario a prender moglie e a comprendere le ragioni del cuore. Questo è il contributo 'ragionato' dell'opera, ovvero il dialogo recitativo. Ma nelle quattro arie, successive al primo coro, si esprimono invece altri sentimenti: Simone lamenta il gran tribolare che impone sposarsi (n. 2) e anche Giacinta teme gli aspetti negativi del matrimonio (n. 3); Cassandro disprezza il prender moglie (n. 4) e Fracasso si chiede cos'abbiano di irresistibile le donne (n. 5).

Tale contrasto tutto goldoniano fra recitativo e aria, al limite della satira, sfrutta i piani formali propri dell'opera per osservare l'animo umano da punti diversi. Non è possibile dire quanto il giovane Mozart abbia saputo cogliere tali sfumature: la scrittura musicale ha un'intelligenza propria che a tratti la si direbbe consapevole delle contraddizioni ma, chissà, forse è solo buona musica.

³ n. 1. Coro. *Allegro* – 3/4, Re maggiore

Se non fosse per la contiguità con la sinfonia di apertura, l'eccessiva compattezza di questo quartetto, detto «coro», rende l'esordio estraneo e staccato dalla vicenda. Certo, assolve al ruolo d'apertura, sorta di cornice che bilancia i concertati finali, ma poco spiega la filosofia bonariamente libertina dei quattro personaggi che parlano di «amore, gioventù, libertà». Se il libretto ce li fa immaginare rincorrersi l'un l'altro, mezzi discinti, con l'ormone esuberante, la musica del piccolo Mozart restituisce solo il sapore di una scampagnata di *scout* in fila per due, che pronunciano la parola «libertà» quasi fossero repubblicani in vacanza (ma la parrucca sempre con sé, magari per farsi vento).

⁴ «Ma nissun ne sposerà» è spesso corretto in «ma nissun *me* sposerà», non solo in contraddizione a partitura, libretto ed edizione moderna, ma allo stesso originale di Goldoni. Ninetta non si nega al matrimonio, anzi aspira alla mano di Simone, ma dichiara che far troppo i gradassi («bravo» nel senso manzoniano) non si arriverà mai al matrimonio; il concetto sarà ribadito in modo più esplicito poco oltre: «per far queste nozze / non val bravura».

GIACINTA
Sapete pur chi sono
i due fratelli miei!

NINETTA
Sono due pazzi,
due storni, due merlotti,
due gran caricature.

FRACASSO
Che importa a me? Sian pure;
io li farò tremare. Alfin si tratta
di farvi sposa mia.

SIMONE (*indicando Ninetta*)
Si tratta alfine
che possa anch'io sposar questa ragazza.

GIACINTA
Guai se lo sa il maggiore: egli ne ammazza.

FRACASSO
L'ammazzeremo lui.

SIMONE
Li sforzeremo a queste nozze entrambi.

NINETTA
Oh, non fate gli strambi,
ché per far queste nozze
non val bravura, e furberia ci vuole.

FRACASSO
Come sarebbe a dir?

NINETTA
Sarebbe a dire
che l'un de' miei padroni
perché fu maltrattato
da sua cognata un tempo, e l'altro poi
per timore del primo, or son del pari
nemici delle donne.

SIMONE
Oh che somari!

FRACASSO
Dunque, che vuoi tu fare?

NINETTA
Vo' farli innamorare.

FRACASSO
Di chi?

SIMONE
Di qualche vecchia
che sappia far la bella?

NINETTA (*a Fracasso*)
Non aspettate voi vostra sorella?

FRACASSO
Arriverà a momenti.

NINETTA
Fate che parli meco
più presto che potete;
fate che voglia anch'ella
regolarsi a mio modo, e non temete,
ché noi ci sposerem quando volete.

FRACASSO
Quando non vuoi che questo,
io farò tutto, e presto. Olà Simone,
all'osteria vicina
smontar dee mia sorella. Ivi l'aspetta.
Va ad avvisar Ninetta
subito che sia giunta, e sia tua cura
che le possa parlar senza paura.

SIMONE
Benissimo signore.
Ma quando avran parlato
queste due volpi insieme
io dubito di pioggia e di tempesta;
e tutti ne diran: guarda la testa.

Troppa briga a prender moglie,⁵
troppa briga in verità.

⁵ n. 2. Aria. *Tempo ordinario-Allegro* – 4/4-2/4, Do maggiore

Probabilmente a Mozart la maschera del soldato fanfarone era ben nota, così come quella del servo di reggimento, furbo e scansafatiche. Ma forse, per non turbare gli equilibri di classe, ha preferito trasferire gli atteggiamenti da *matamoros* chiacchierone sul sergentino Simone – il subalterno sciocco – invece di usarli per Capitan Fracasso. La voce di basso del subalterno e la scrittura vocale molto caratterizzata ce lo fanno immaginare con la spada sempre sguainata e lo schioppo facile (seppur pronto a svignarsela di fronte a un pericolo vero). Eppure simili occasioni il libretto le offre con difficoltà perché per costituzione Simone è solo un gran furbo. Gli basta esser stato obbligato a cercare Rosina per ricredersi dei precedenti piaceri e, sbuffando, cambiare idea sull'amore e il matrimonio. L'aria, tipicamente comica, offre due caratteri vocali estremi che si alternano secondo lo schema:

||: A B :|| coda

Non è cosa da soldato,
che la vuole a buon mercato
o di meno ancor ne fa.

Son le donne belle e buone,
ma se tanto han da costar,
per un sol mazzo di carte,
per un fiasco di buon vino,
per due pipe di tabacco,
ve le do tutte in un sacco,
né mi vo' più maritar.

(Parte)

SCENA II

GIACINTA, NINETTA e FRACASSO

NINETTA

L'un de' patroni è alzato,
ché aperte già le sue finestre io veggio.

FRACASSO

Ben, che sarà per questo?

NINETTA

Oh niente, che a vostro grado
restate voi, che a trappolarli io vado.

(Parte)

FRACASSO

Ninetta è scaltra assai.

GIACINTA

Ma assai conosco i miei fratelli anch'io.

FRACASSO

Ad un uomo par mio,
che ad essi far potrebbe un brutto giuoco,
per dir di no ci penseranno un poco.

GIACINTA

Vel diran certamente.

FRACASSO

Se mel diran, farne saprò vendette:
saprò sposarvi a forza,
saprò condurvi altrove, e mi trattengo
sol perché spero ...

GIACINTA

Oibò signor, non vengo.

FRACASSO

Così non farem nulla.
Tropo fredda voi siete,
né sapete alla fin cosa volete.

GIACINTA

So che vi voglio ben.

FRACASSO

Del vostro bene

segue nota 5

La sezione A, tronfia e ridondante con i salti d'ottava della voce contrappuntati da un'orchestra in sedicesimi, delinea un Simone inutilmente pieno di sé, quando è solo irritato e non ha voglia di obbedire agli ordini:

ESEMPIO 2 (n. 2, bb. 1-3)

Tempo ordinario

VI I

VI II

Vla I, II

SIMONE

Vlc e Basso

Trop - pa bri - ga a prender mo - glie trop - pa bri - ga in ve - ri

La curiosa somiglianza del tema con il futuro «Don Giovanni a cenar teco» (seppur qui in maggiore) probabilmente è casuale, e tuttavia rivela come la tracotanza fosse spontaneamente legata a un melodizzare sui gradi dell'accordo con salti d'ottava. Più aderente al testo la sezione B che rende, con il suo ritmo saltellante, improvvisamente in *Allegro*, gli infiniti fastidi che recano le donne.

che n'ho da far se presto
non arrivo a sposarvi, e vi perdede
in occhiate e in sospiri,
ché noi soldati non contiamo un fico?

GIACINTA
Pian, che ci pensi un poco, e ve lo dico.
Marito io vorrei⁶
ma senza fatica.

⁶ n. 3. Aria. *Allegro grazioso-Allegro* – 3/4-2/4, Fa maggiore

Simile all'aria di Simone, nei contenuti e nella forma, è quella di Giacinta. Sempre bipartita con cambio di carattere e ripetizione, evita la coda perché varia con abilità il ritorno della seconda strofa:

A B A₁ B₁

Anche in questo caso le intenzioni più prossime al personaggio – una sorta di Zerbinetta *ante litteram* – sono concentrate nella sezione B. Malgrado il testo non preveda un vero mutamento di umore, quando Giacinta rivendica un marito soprammobile («dove lo metto là sappia restar») si apre uno squarcio sul carattere birichino di chi sa il fatto suo. Invece la musica in A mostra una partecipazione quasi dolente che sembra esser nata dal primo verso («Marito io vorrei») scambiato per un'improbabile *desiderata* che prostra la poverina; ma l'accento della frase più che su «vorrei» cade sul successivo «ma senza fatica». Di fronte a un Mozart più maturo non avrei esitato a cogliere la capacità del compositore di riconoscere il dubbio oltre le parole impertinenti di una ragazzina viziosa, ma sapendolo dodicenne preferisco stupirmi dell'abilità compositiva di una progressione prima ascendente e poi discendente che sfoga al VI grado:

ESEMPIO 3 (n. 3, bb. 32-40; 46-54)

Ob I, II

Cr I, II
in Fa

VI I

VI II

Vla I, II

GIACINTA

Vlc
e Basso

A-ver-lo, se comoda; lasciar-lo, se in-tri-ca; che aspet-ti degli an-ni, che so-le le ma - ni gli

Fl

Cl II

VI I

VI II

Vla

Vlc
e Basso

A-ver-lo, se comoda, lasciar-lo, se in-tri-ca; che aspet-ti degli an-ni, che so-le-le ma - ni gli

Averlo se comoda,
lasciarlo se intrica.
Che aspetti degli anni,
che sole le mani
gli basti baciar!

In somma io desidero
un uomo d'ingegno,
ma fatto di legno,
che dove lo metto
là sappia star.

(Parte)

SCENA III

FRACASSO, poi CASSANDRO

FRACASSO

Oh, starem male insieme
ch'ella è tutta di ghiaccio, io tutto fuoco.
Ma pure l'amo un poco,
e se arrivo a sposarla a mio talento
non mi fo' più ammazzar per complimento.

CASSANDRO

Non c'è al mondo altro che donne:⁷
ma sian belle, ma sia buone,

non mi voglio infemminire,
non mi vo' matrimoniar.
Servitore ... sì signore ...
sua sorella ... l'ho con ella ...
vada altrove ad abitar.

FRACASSO

Con chi l'ha don Cassandro?

CASSANDRO

L'ho con i capitani,
colle capitanesse sue sorelle,
cogli alfier, coi sergenti,
coi tamburi e le trombe,
coi cannoni e le bombe,
che or or vorran con vostra signoria
il quartier generale in casa mia.

FRACASSO

È forse già arrivata
la baronessa mia sorella?

CASSANDRO

Appunto.

Non fosse mai venuta!

FRACASSO

L'avete voi veduta?

⁷ n. 4. Aria. *Allegro non molto* – 6/8, Re maggiore

L'aria di sortita di Cassandro è del tipo che più piace a Mozart. Con una sua drammaturgia interna restituisce la rabbia trattenuta del padrone di casa che arriva infuriato sul precipitato degli archi:

ESEMPIO 4 (n. 4, bb. 11-16)

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Violins I and II (VI I, II). The next two staves are for Viola I and II (Vla I, II). The bottom staff is for Cassandro (CASSANDRO) in the bass clef, with the lyrics "Non c'è al mon-do al-tro che don-ne,". Below the Cassandro staff is a staff for Violoncello and Bass (Vlc e Basso). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *fp*. The time signature is 6/8 and the key signature is one sharp (D major).

Il libretto, con la divertita misoginia settecentesca, offre una nuova occasione di ironia mettendo in bocca a Cassandro frammenti di frasi falsamente accondiscendenti che egli stesso doveva aver detto poco prima a Fracasso: «Servitore ... Sì signore ... Sua sorella ...». Su queste parole, recitate leziosamente per fare il verso, Mozart lascia solo il basso per poi far ritornare tutta l'orchestra sul *f* dello sfogo: «L'ho con ella!» L'occasione di comicità è sottolineata dalla presenza dello stesso Fracasso, fino a quel momento non visto.

CASSANDRO
Non la voglio veder! Donne non voglio
in casa acquartierate.

FRACASSO
A me lo dite? Andate
a dirlo a chi si aspetta.

CASSANDRO
Spedirò in Transilvania una staffetta.

FRACASSO
Dove son io, ci deve
star mia sorella ancora,
che del pari v'onora.

CASSANDRO
Oh, lo sappiamo;
ma ci vuol convenienza.
Si domanda licenza
e, purché non ci venga a civettare,
vedremo ... e penserem che s'ha da fare.

FRACASSO
Ella sa le creanze,
so il mio dovere anch'io. Pria la vedete
e poi deciderete.

CASSANDRO
Eh, la vedremo;
perché si dee cerimoniar la donna
per la sua fratellivol fratellanza.
Del resto ho per usanza,
vo' dir, che star costume
alla larga dal fumo.
Imperciocché quantunque
la militare sua baroneria,
la vorrei persuasa
che mi può imbaronar tutta la casa.

FRACASSO
Olà, mi meraviglio!
D'una sorella mia
non si parla così.

CASSANDRO
Di lei non parlo,
cioè parlo di tutte, anzi pretendo
non parlar di nissuna.

FRACASSO
Che stil spropositato! Io non v'intendo.

CASSANDRO
M'intenderà madama,

conciossiaché di lei
in casa m'han detto
che parla e scrive ancor senza alfabeto.

FRACASSO
Certo la troverete
una buona ragazza.

CASSANDRO
Oimè ... sarà una pazza!
Tanto meglio: sì bene ...
Vo' dir che mia cognata
uno spirito avea da spiritata.

FRACASSO
Della sorella mia
non dovete già aver tale impressione.

CASSANDRO
Ma ... fo come Catone:
cioè fuggo i rumori.

FRACASSO
Cosa temete voi? Che v'innamori?

CASSANDRO
Io innamorarmi! Oh sfido
Lucrezia, Marco Antonio e Catilina.
N'ho avute una dozzina
che volean migliorar questo colosso.
Ma non voglio: non posso!
Conciossiaché ho fissato
verginello morir come son nato.

FRACASSO
Ne ho veduti degli altri
che facean colle donne i paladini,
e poi ci son caduti.

CASSANDRO
I babbuini.

FRACASSO
Ci cadrete, io scommetto,
presto o tardi voi pure.

CASSANDRO
Uh poveretto!

FRACASSO
Non fate tanto il bravo.

CASSANDRO
Sono in questo un Orlando ...
Anzi ... cioè ... Con lui non mi baratto.

FRACASSO
Orlando per le donne era un bel matto.

Guarda la donna in viso⁸
e non l'amar se puoi.
Con un gentil sorriso,
con quegli occhietti suoi:
«Vieni – vi dice – vieni
se per me piangi e peni,
ch'io t'ho da consolar».

E siano pure infide,
siano le donne ingrante,
quando una guarda e ride,
vogliate o non vogliate,
bisogna perdonar.

(Parte)

CASSANDRO

Eh, ben ben, ci vedremo, e sua sorella
metterla voglio in tanta soggezione
che creda di parlar con Cicerone.

(Parte)

SCENA IV

Gabinetto nella casa di Cassandro.

ROSINA,⁹ NINETTA, poi POLIDORO

ROSINA

Colla bocca e non col core¹⁰
tutti sanno innamorar.
Ma chi vuol fede ed amore
da me venga ad imparar,
che si può senza rossore
gradir tutti e un solo amar.

NINETTA

Sicché m'avete inteso?

ROSINA

So cosa deggio fare.

ROSINA

Fateli innamorare
questi due sciocchi, e giacché l'un ne viene
cominciate da lui.

⁸ n. 5. Aria. *Allegro moderato* – 2/4, Sol maggiore

L'ultimo numero di questa prima ampia «mutazione» è affidata a Capitan Fracasso. È la prima e una delle poche arie tripartite, secondo lo schema:

||: A :|| B A

Il carattere quasi serio dell'aria conferma la trasformazione del Capitano da soldato spaccone (lasciato a Simone) in un meno intrigante tenore amoroso. È in effetti il primo personaggio del gruppo che ammette, pur non volendo, di poter rimanere soggiogato dal fascino femminile. Sarebbe stato interessante lavorare sul *matamoros* dal cuor gentile, e invece si è scelta la strada meno rischiosa, dove nemmeno i tempi dilatati si riescono a sfruttare in chiave ironica. Tuttavia va detto che per quest'aria Mozart aveva concepito una precedente versione completamente diversa, con continui cambi di tempo, a forma aperta, che meglio avrebbero reso l'atteggiarsi volubile e capriccioso del soldato disorientato dalle cose d'amore. I motivi per cui sia stata sostituita rimangono ignoti, ma gli argomenti per ripristinarla sarebbero numerosi.

⁹ La salvezza dei quattro promessi sposi è Rosina, sorella di Fracasso. Già istruita da Ninetta allo scopo, deve far innamorare Cassandro. Rosina, più che «semplice», è un vero ciclone. Il suo ingresso ritardato e il costante accoppiamento con Polidoro – quasi spalla comica della prima donna – le permette di ritagliarsi la parte centrale dell'atto primo, luogo dei suoi trionfi. Ciruirà senza difficoltà lo «stolido» Polidoro per ingelosire e quindi far cedere nelle sue braccia il fratello maggiore, nonché padrone di casa, don Cassandro.

Questa parte centrale d'atto s'apre e si chiude con un'aria di Rosina che meglio dei suoi intrighi, lasciati ai recitativi, offre il vero carattere della ragazza: disponibile ai piccoli sotterfugi, ma in fondo onesta e di buon cuore.

¹⁰ n. 6. Aria. *Andante* – 2/4, La maggiore

La scena muta in un interno e subito, senz'altri preliminari, attacca la prima aria di Rosina. Dopo averla tanto attesa appare quasi senza preavviso e per di più *in medias res* ovvero supponendo già spiattellato il piano di Ninetta. È l'aria che permetterebbe a Rosina di dire: 'lascia fare a me, so come ci si comporta in questi casi', e invece il testo le offre subito l'occasione per esporsi innanzi tutto come donna. E il tono della sua aria è del tipo: 'posso civettare con chiunque, ma il mio cuore è per un sol uomo'. Un'onestà morale che offre il destro a Mozart per scegliere un movimento moderato (*Andante*) e concedersi una scrittura tutta vocalizzata da opera seria per le frasi più nobili:

ROSINA
Qual vien di loro?

NINETTA
Viene don Polidoro,
e con lui ci vuol poco,
ché di sposarla ei tratta
se vede con la scuffia anche una gatta.

ROSINA
Zitto, ch'egli entra adesso.

POLIDORO (*dalla porta fa cenno a Ninetta che corre a lui*)
Ehi?

NINETTA
Signore.

POLIDORO
È permesso?

NINETTA
Cosa?

POLIDORO
Veder Madama.

ROSINA (*correndogli incontro*)
Favorisca, se il brama.
Complimenti non vo'; sempre padrone.
Ecco a bacciar la mano,
ecco là da seder; voglio l'onore
dell'amicizia vostra, e qui si viene,
si va, si resta a desinare, a cena;

perché io non ho pretese,
e tratto cogli amici alla francese.

POLIDORO (*facendo cenno a Ninetta*)
Ehi!

NINETTA
Da me che volete?

POLIDORO
Cosa rispondere?

NINETTA
Non intendete,
che non vuol cerimonie, e tutto è buono
quel che vi viene in bocca?

POLIDORO
Ho capito ... Madama,
gran bell'abito avete!

ROSINA
Eh, bagatelle
all'uso del paese.

POLIDORO
Oh come belle
quelle scarpine ancora!

ROSINA
(*Che sciocco!*)

POLIDORO
Ma signora,
più delle scarpe vostre, io mi dichiaro,
siete bella voi stessa.

segue nota 10

ESEMPIO 5 (n. 6, bb. 23-31)

VI I

VI II

Vla I

Vla II

ROSINA
impa - rar

Vlc
c Basso

Il momento comico si offre nel recitativo che segue proprio dal contrasto con l'aria appena cantata. Giunto Polidoro, Rosina si trasforma e lo travolge con un fiume di parole, gesti e smorfie che vedono il giovane subito succube del suo fascino.

NINETTA

(Oh che somaro!)

ROSINA

Tutta vostra bontà.

POLIDORO

Voi mi piacete.

ROSINA

Oh, troppo onor!

POLIDORO

Volete
prendermi per marito?

ROSINA

Io non son degna
d'una tanta fortuna.

POLIDORO

Eh, non importa.
Anch'io non voglio cerimonie, e basta
che non lo sappia mio fratel. Del resto
vi sposo adesso qui.

ROSINA

Ma ... così presto?
Così arrivata in casa vostra appena,
e nel vostro paese?

POLIDORO

Sì ben, come diceste, alla francese.

ROSINA

Alla francese ancora,
domanda un matrimonio i passi suoi.
S'ama da prima, e poi
qualche visita almeno,
qualche gentil biglietto,
qualche bel regaletto!
In somma un uom di spirito qual siete,
in somiglianti impegni
bisogno non avrà che altri gli insegni.

POLIDORO

Insegnatemi pure,
ma la visita è fatta,
e il regalo farò senza fatica.
Quello che più m'intrica
è il biglietto, oh madama,
ché a scriver mai non m'insegnò la mamma.

NINETTA

Eh non serve, signore;
sarò io, se volete,
la vostra segretaria!

POLIDORO

Ma nol dite a nessun.

NINETTA

Nemmeno all'aria.

POLIDORO

Così ci sposerem.

ROSINA

Tempo e cervello!

POLIDORO

Non basta un'ora?

NINETTA

È qua vostro fratello.

POLIDORO (*vedendo arrivare don Cassandro*)

Oh poveretto me!

ROSINA

Non dubitate:
perché nulla sospetti
io me ne andrò finché con voi ragiona.

POLIDORO

Se con voi mi ritrova ei mi bastona.

ROSINA

Siatemi voi costante;
ché, per esservi amante,
fin col fratello vostro
a me non mancheran mille ripieghi,
e se m'ha da parlar vo' che mi preghi.
(*Parte*)

NINETTA

Gran fortuna è la vostra;
chi moglie tal non prende è grosso e tondo,
perché di queste ne son poche al mondo.
(*Parte*)

SCENA V

CASSANDRO *e detto*

POLIDORO

Oh, la prendo da vero.

CASSANDRO

Dov'è la baronessa?

POLIDORO

In qualche sito
sarà sicuramente.

CASSANDRO

Oh scimunito!

Voi mi fate vergogna;
e non aveste mai
il coraggio, cioè la petulanza,
di parlar seco lei?

POLIDORO

Le ho già parlato.

CASSANDRO

Ella v'avrà trovato
un stolido rampollo ... sì signore,
della progenie nostra ingenerata
di mascolini eroi.

POLIDORO

S'è innamorata.

CASSANDRO

Di voi?

POLIDORO

Di me.

CASSANDRO

Sarà una sciocca anch'ella.

POLIDORO

Ve la mantengo, è bella.

CASSANDRO

Bella, ma senza spirito;
bella senza intelletto.

POLIDORO

Ha uno spirito ... da spirito folletto.

CASSANDRO

Non è dunque per voi:
amar non può un storno.
E statele lontan.

POLIDORO

La notte, o il giorno?

CASSANDRO

E giorno e notte e sempre
seco lei non trescate.

POLIDORO

Farò quel che voi fate.

CASSANDRO

Io posso far che voglio. Infra noi due
c'è una gran differenza.

POLIDORO

Siamo però fratelli in conclusione.

CASSANDRO

Ma son io uom di garbo, e voi minchione.

POLIDORO

Sarò per altro un uomo.

CASSANDRO

E per questo?

POLIDORO

La donna
mi piace, e d'una moglie ho anch'io bisogno.

CASSANDRO

Da farne che, baggiano?

POLIDORO

Quel che gli altri ne fanno.

CASSANDRO

Voi, donne? Voi, mogliera? Oh che asinaccio!

POLIDORO

Zitto, zitto, che taccio.

CASSANDRO

Non lo dite più mai.

POLIDORO

Farò senza parlar.¹¹

CASSANDRO

Cosa farai?

POLIDORO

Tutto quel che volete.

CASSANDRO

Mai più parlar di donne.

POLIDORO

Sì signor.

CASSANDRO

Non guardar per amore
mai più la baronessa ...

POLIDORO

Signor sì.

¹¹ Si osservi come in tutto questo dialogo l'ossequio di Polidoro al fratello è solo apparente, le sue risposte vogliono sempre dir altro. «Farò senza parlar», per esempio, non intende 'starò zitto', ma 'agirò senza dire niente a nessuno'.

CASSANDRO
E quando ella vi guarda
cioè quando vi piace,
chiuder gli occhi, fuggir, farle dispetto.

POLIDORO
Andrò a cacciarmi per paura in letto.

Cosa ha mai la donna indosso¹²
che mi piace tanto tanto?
Se la guardo, in lei m'incanto,
se la tocco mi fo rosso.

E che caldo ella mi fa!
Il malanno che li porti
quei che sprezzan le consorti!

Carezzarla, coccolarla ...
Una moglie, poveretta,
una moglie, benedetta,
anche a me, per carità.

(Parte)

SCENA VI

CASSANDRO e ROSINA

CASSANDRO
Grand'uomo che son io
per non temere le donne! Ecco che viene
la baronessa, e sfoderar bisogna
tutta la mia eloquenza, onde ella veda
dal mio cerimonial cerimoniante
che lo spirito suo meco è spirante.

ROSINA (*ritirandosi spaventata*)
Chi è qua? Fratello ... aiuto.

CASSANDRO
Cosa avete veduto?
Cioè, di che temete?
Un galantuom son io.

ROSINA

Un galantuomo?

¹² n. 7. Aria. *Allegro* – 2/2, Si bemolle maggiore

Rimasto solo col fratello, Polidoro ha occasione di esternare le sue agitazioni provocate dal fascino della intraprendente fanciulla. Mozart ricicla un'aria dall'oratorio sacro *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* mostrando abilità e *souplesse* nel passare dall'ecclesiastico al burlesco. Certo qualche riadattamento è d'uopo ma con grande efficacia è isolato e ripetuto il «che caldo» indicatore delle incontrollate scalmane del povero Polidoro:

ESEMPIO 6 (n. 7, bb. 51-56)

Ob. I, II
Fag. I, II
Cr. basso I, II in Sib
VI I
VI II
Vla. I, II
POLIDORO
Vlc e Basso

e che cal-do, che cal-do, e che cal-do el-la mi fa, che

CASSANDRO
Al portamento, al viso,
all'abito leggiadro.
Chi, come e quale mi credeste?

ROSINA
Un ladro.

CASSANDRO
Per una qual voi siete
spiritosa pulcella,
questa è una debolezza.

ROSINA
Io spiritosa ...

Oh sì signore, e come!

CASSANDRO
(Non mi pare,
ma la vo' esaminare.)
(Fa portar delle sedie)
Sediam qui, baronessa,
e discorriamla un poco.

ROSINA
Saria meglio in cucina, appresso il fuoco.

CASSANDRO
(Che stolidi!) Volete
che parliamo in francese,
in tedesco, in turchesco o in italiano?

ROSINA
Come che più vi piace.

CASSANDRO
In verso o in prosa?

ROSINA
Oibò, né l'un né l'altro.

CASSANDRO
Come, se ognun che parla
ciòè sempre favella il mondo intiero
o in prosa o in versi?

ROSINA
Io nol sapea da vero.

CASSANDRO
Ma dunque che sa lei?

ROSINA
So che tre e tre fan sei.

CASSANDRO
Poter del mondo! Siete
una gran dottoressa in aritmetica.
E non è già sì poco
nell'età vostra ... di quanti anni?

ROSINA
Gli anni?

CASSANDRO
Sì, signora madama.

ROSINA
Lasciate, che ci pensi.

CASSANDRO
E così?

ROSINA
Gli anni adesso
son mille settecento
sessantotto in punto.

CASSANDRO
Oh che portento!¹³

ROSINA
Chi è questo signore?

CASSANDRO
Non sapete che sia il portento, il prodigio
da tutti conosciuto?

ROSINA
Non ho l'onor d'averlo mai veduto.

CASSANDRO
(Che innocente fanciulla!
Questa non fa paura.)
Ma nulla voi sapete?

ROSINA
Oh, so un poco di tutto.

CASSANDRO
Verbigrazia?

Voglio dir, per esempio?

ROSINA
Sì signore.

¹³ Il verso è ipometro, a meno che non si voglia considerare dialefe alla frattura. Il verso originale era corretto: «sessantaquattro in punto. || Oh che portento!» La correzione a «sessantotto» (legata alla rappresentazione salisburghese) è quantomeno maldestra.

CASSANDRO

Cosa sapete voi?

ROSINA

Far all'amore.

CASSANDRO

L'avete fatto mai?

ROSINA

Signor sì.

CASSANDRO

E al giorno d'oggi
lo fate?

ROSINA

Sì signore.

CASSANDRO

E lo vorrete far anche dappoi?

ROSINA

Signor sì.

CASSANDRO

Ma con chi?

ROSINA

Bella! con voi.

CASSANDRO

Con me? (M'accosto un poco,
che questa è al caso mio.)

ROSINA

(Povero allocco!)

CASSANDRO

(Un muso da museo,
una buona pulcella innocentina.
Eh, lascia far a noi.) Ehi ... madama.

ROSINA

Che volete?

CASSANDRO

Accostatevi.

ROSINA (*s'accosta un poco*)

Così?

CASSANDRO (*la tira vicino affatto*)

Così in buon'ora.

ROSINA

Se volete, io vi vengo in braccio ancora.

CASSANDRO

(Senz'altro è innamorata).

Ma dite in confidenza,
voi faceste all'amore
anche con mio fratello?

ROSINA

Sì signore.

CASSANDRO

E sposarvi vorrebbe?

ROSINA

Signor sì.

CASSANDRO

Onde, se io vi sposassi,
rivale avrei la fratellanza in casa,
e dividendo il core
mi fareste voi forse ...

ROSINA

Oh sì, signore.

CASSANDRO

(Poter del mondo! Io sfido
tutta la quinta essenza feminesca
ad esser più sincera:
cioè più di costei sciocca e ciarliera.)

ROSINA

Ah!

CASSANDRO

Cosa è quel sospiro?

ROSINA

Quanto più vi rimiro,
voi nemmen mi guardate.

CASSANDRO

Anzi a forza d'occhiate
vi assorbo e vi divoro.

ROSINA

Una manina almeno.

CASSANDRO

Ecco la mano.

(Quanto è mai compiacente!

E come mi vien caldo!)

ROSINA

Quanto siete mai bello!

CASSANDRO

Me l'han detto degli altri.

ROSINA

Oh, questo anello!

CASSANDRO

Mi costa mille scudi.

ROSINA

Se mi voleste bene ...

CASSANDRO	Oh, son di fuoco.	ROSINA	Perché voi non mi amate.
ROSINA	Mel dovrete donar!	CASSANDRO	Oh mai ... non dubitate,
CASSANDRO (<i>alzandosi in fretta</i>)	Torno tra poco.	ma ...	
ROSINA	Partite da chi v'ama?	ROSINA	Siete troppo avaro.
CASSANDRO	Sento là fuori che qualcun mi chiama.	CASSANDRO	Oh mai, me ne dichiaro,
ROSINA	Lasciatemi l'anello che in vece vostra compagnia mi tenga.	ma ...	
CASSANDRO	Sì bene, un'altra volta, cioè mai più, conciossiaché so io ... L'anello ha d'esser mio.	ROSINA	Se non ho da voi Questa memoria almen, presto mi scordo.
		CASSANDRO	A questa cantilena oggi son sordo. Ella vuole ed io vorrei ... ¹⁴ Convenire non si può.

¹⁴ n. 8. Aria. *Moderato e maestoso-Andante* – 2/2-3/4, Fa maggiore

Di rimbalzo, anche Cassandro sentirà molto caldo per la presenza di Rosina. La sua aria è vistosamente comica, anche più di quanto ci saremmo potuti aspettare da un personaggio che pretende di mantenere un suo dignitoso *aplomb*. Ma il testo non è, come detto, di Goldoni, ma di Coltellini che qui opera la sua prima sostituzione allo scopo di offrire qualche occasione di burla in più. Evidentemente tutto ciò, ulteriormente enfatizzato da Mozart, fa perdere identità al personaggio. Il perpetuo di terzine sembra descrivere più le intemperanze amorose di un giovanotto che i sobbalzi inattesi del misogino padrone di casa («sento il sangue in ogni vena che ribolle») e Mozart non si lascia sfuggire l'occasione di lasciarsi andare sull'onomatopea di «blo blo»:

ESEMPIO 7 (n. 8, bb. 52-61)

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system includes staves for Violin I and II (VI I, II), Cassandro's vocal line (CASSANDRO), and the Cello/Double Bass line (Vlc e Basso). The vocal line has the lyrics: "chi ri - bol - le e fa blo blo blo blo blo blo blo blo". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "blo blo blo blo blo blo blo blo e fa blo blo blo blo blo". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet markings in the right hand.

Quando son vicino a lei,
vale a dir *solus cum sola*,
a un'occhiata, a una parola,
mi riscaldo, mi fo rosso:
mi par ch'abbia il fuoco addosso,
sento il sangue in ogni vena
che ribolle e fa blo blo.
Ma l'amor finisce poi
colla borsa e coll'anello,
ed il sangue già bel bello
si rapprese, si gelò!
E son come un can barbone
fra la carne ed il bastone:
vorrei stender lo zampino
e al baston più m'avvicino,
e abbaiano, mugolando
piglio il porco e me ne vo'.
(Parte)

SCENA VII

FRACASSO, NINETTA e detta

FRACASSO

Eh ben, sorella mia?

ROSINA

Siamo a buon segno
e in questo di m'impegno

d'innamorarli tutti due del pari
sino a farmi sposar.

FRACASSO

Basta ch'io sposi
Giacinta lor sorella.

NINETTA

E ch'io, sua damigella,
abbia Simone per marito mio.

ROSINA

Tutto va ben, ma vo' marito anch'io.

FRACASSO

Sono sì pazzi entrambi
ch'io non saprei qual sia per voi migliore.

NINETTA

Il più sciocco è il minore:
attaccatevi a lui
che farete più presto;
ed una moglie spiritosa e bella
come l'han molte e molte
un marito ha d'aver buono tre volte.

FRACASSO

No, che quell'altro almeno
un uom non è di legno, e mia sorella
di ridurlo a dovere è ben capace.

ROSINA

Io sposerò quello che più mi piace.
Ma perché piaccia un uomo,

segue nota 14

Anche il cambio d'umore improvviso, che Cassandro rivela ripensando al rischio di perdere soldi e averi, trova nell'aria un'opportuna breve sezione B in *Andante*; ma di nuovo la coda della sezione centrale è tutta votata all'onomatopea: le sferzate diventano scalette discendenti in trentaduesimi, l'«abbaiano» terzine di sedicesimi e un'oscillazione di tono riproduce il «mugolando»:

ESEMPIO 8 (n. 9, bb. 104-111)

VI I

VI II

Vla I, II

CASS.

Vlc e Basso

Adagio

si più m'av-vi - ci-no, e ab-bai-ando, mugo-lanto,

e perché amor non sia di noi tiranno
cosa si debba far, tutte non sanno.

Senti l'eco ove t'aggiri¹⁵
sussurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi o se sospiri
quello sol l'eco risponde
che ti sente a ragionar.

Così far dovrebbe ancora
cogli amanti e questa e quella:
voler bene a chi l'adora,
corbellar chi ne corbella,
non dar niente a chi non dona;
ché l'usanza è bella e buona
di far quel che gli altri fanno
e in amor non può fallar.

(Parte)

¹⁵ n. 9. Aria. *Andante un poco adagio-Allegro grazioso* – 2/2-3/4, Mi bemolle maggiore
L'affresco centrale dell'atto dedicato a Rosina chiude con la sua aria, fra le più belle dell'opera, con oboe obbligato che fa eco, suggerito dalla metafora che vuol l'arte femminile assecondare e farsi uguale al proprio amante. La tonalità di Mi bemolle e l'atmosfera almeno della prima parte l'associano spontaneamente al «Porgi amor» dell'altra più celebre Rosina, quella delle *Nozze di Figaro*. Il vocalizzo su «ragionar» (sempre in eco coll'oboe), oltre a suggerire l'inutilità del cervello nelle cose del cuore, riconferma le ottime doti vocali della interprete di Mozart:

ESEMPIO 9 (n. 9, bb. 32-39)

Sempre aderente allo schema bipartito, nella ripetizione di entrambe le sezioni le variazioni sono abbondanti e oltre a riguardare come al solito la voce (quasi Mozart non si fidasse delle estemporaneità dei cantanti), modificano la stessa orchestrazione che nella ripresa di A descrive il «respirar tra ... fronde»:

ESEMPIO 10 (n. 9, bb. 90-93)

SCENA VIII

POLIDORO, *e detti*

POLIDORO

Ninetta.

NINETTA

Che volete?

POLIDORO

Digli a colui che vada,
perché t'ho da parlar da solo a sola.

FRACASSO

Dov'è la convenienza?
Quivi alla mia presenza
non si parla in secreto.

POLIDORO

Andate via
che ho un non so che da dirle.

FRACASSO

A mia sorella
porto rispetto adesso, e alla sua stanza:
ma noi v'insegneremo la creanza.
(Parte)

NINETTA

Voi l'avete irritato.

POLIDORO

Eh, non importa.

NINETTA

E se vi bastonasse?

POLIDORO

Eh, prenderemo
le bastonate ancora
per quella che m'adora; e preme adesso
quel biglietto che sai.

NINETTA

L'ho preparato;

eccolo sigillato!

Di tenerezze è pieno,
e basta ritrovar chi a lei lo dia
perché io non sarei buona.

POLIDORO

Glielo darò in persona.

NINETTA

Oh bravo da vero!
La moda è nuova affatto,
ma la migliore è poi
far tutti da sua posta i fatti suoi.Chi mi vuol bene¹⁶presto mel dica,
che per capire
non vo' fatica,
né intisichire
per civiltà.Tutti i biglietti
io ve li dono:
sono seccaggini
son melensaggini,
e alla più presta,
da testa a testa,
tutto si fa.

(Parte)

SCENA IX

POLIDORO, *poi* ROSINA, NINETTA, FRACASSO, *poi*
CASSANDRO, GIACINTA *e* SIMONE

POLIDORO

Adesso è fatto tutto.
Questo è il biglietto che da me pretende
l'innamorata mia.
Anche il regalo è pronto,
onde faccio il mio conto¹⁶ n. 10. Aria. *Tempo di Minuetto* – 3/4, Si bemolle maggiore

L'ultima parte dell'atto ha la funzione classica di accelerare il ritmo narrativo e complicare la vicenda con episodi, più o meno inutili, che la penna sapiente di Goldoni trasforma in occasione per una bonaria critica sociale. Mozart organizza quest'ultima parte in un'aria per Ninetta a cui, secondo i canoni consolidati in questi anni, fa seguire l'ininterrotto finale primo.

Incapace di scrivere biglietti d'amore, Polidoro chiede aiuto a Ninetta (che in verità l'aveva spinto in tal gesto). Per la servetta è l'occasione per prendere le distanze. Quest'uso dei biglietti è cosa da padroni lei non ne ha bisogno («Non vuo' intisichire per civiltà»). E il tono pungente, perfino eversivo dei versi resta però ammorbidito da una scrittura mozartiana impeccabile ma poco disponibile a offrire occasione di arguzia.

che nissun me la toglie
e saremo così marito e moglie.
Ecco che viene appunto. Allegramente
che solo qui mi trova;
e se ancor qui venisse mio fratello,
in sua presenza aver dovrà cervello.

ROSINA

Dove avete la creanza?¹⁷
Mio fratello e la mia stanza
sempre s'ha da rispettar.

FRACASSO

Cospettaccio, cospettone,¹⁸
vo' da voi soddisfazione,
o vi faccio bastonar.

POLIDORO

Non so niente, poveretto:
n'è cagion questo biglietto
ch'io le avea da presentar.

FRACASSO

Un biglietto a mia sorella?

NINETTA

La faceste ora più bella.

ROSINA e FRACASSO

Non prendiam vostri biglietti,
non sappiam di voi che far.

POLIDORO

Me l'avete voi richiesto.

ROSINA e FRACASSO

Per noi due che affronto è questo!

POLIDORO

Ah Ninetta, che paura!

NINETTA (*lo fa inginocchiare*)

In ginocchio a dirittura¹⁹
e pregarli a perdonar.

FRACASSO

Non perdono per sì poco.

NINETTA

Lo scrissi io, così per giuoco.

ROSINA e FRACASSO

Compatiam la debolezza,
e per fargli una finezza
s'ha il biglietto da accettar.

CASSANDRO

Bravo, fratello!²⁰

Brava, Madama!

Così in ginocchio
cosa si fa?

POLIDORO

Ora sto fresco!

Caro Tedesco,

¹⁷ n. 11. Finale [primo]. *Un poco adagio* 2/2 – *Allegro* 2/4-3/8 – *Andante* 2/4 – *Molto allegro* 3/8 – Re maggiore Mozart apre questa lunga pagina, dove il recitativo secco tace, con un apparente accompagnamento di due misure che in realtà fa da ingresso all'*Allegro* successivo. Rapide scale ascendenti in trentaquattresimi sottolineano il disappunto di Rosina che ha colto Polidoro nelle sue stanze.

¹⁸ Giunge anche Fracasso che sullo stesso turbinio di note sfida a duello l'accerchiato Polidoro. Le scuse tremanti del poveretto sono affiancate, con straordinaria disinvoltura, da un allentamento della pulsazione ritmica, subito ripresa alle insistite pretese di Fracasso.

¹⁹ Nell'agitazione collettiva Ninetta consiglia Polidoro di chiedere perdono in ginocchio. Non è chiaro quanto voglia prendersi gioco di lui (né Mozart ci aiuta a capirlo) anche perché la ragazza, vedendo vane le scuse, se ne assume subito la responsabilità («Lo scrissi io così per gioco»). E qui bisogna dire che sarebbe stato necessario un respiro maggiore per indurre Ninetta a scoprirsi: quasi non si lascia a Polidoro il tempo di inginocchiarsi e concludere la comicità di quell'azione che subito è svelato l'inganno. E pure troppo rapida, e soprattutto priva nel necessario scarto d'umore, è a quel punto la decisione di Rosina e Fracasso di accettare le scuse dello sciocco spasimante.

²⁰ Il finale si complica con l'arrivo di Cassandro che trova il fratello inginocchiato, biglietto in mano, nella stanza di Rosina. Il movimento non cambia, ma la scrittura allenta il ritmo. Polidoro, privo completamente di dignità, chiede aiuto allo stesso Fracasso («caro Tedesco, voi difendetemi»), ma è Rosina che finge suo il biglietto destinato allo stesso Cassandro. Forse lo stupore di quel gesto d'amore poteva essere meglio sottolineato dalla musica, ma Mozart sembra essere più interessato a non perdere la continuità ritmica rischiando in questo modo di trascurare l'efficacia teatrale della scena.

voi difendetemi
 per carità.
 CASSANDRO
 Anche biglietti,
 mia Signorina,
 quel mamalucco
 scriver vi sa?
 ROSINA
 Oibò, signore,
 questo biglietto
 pieno d'amore
 è per voi scritto
 in verità!
 CASSANDRO
 Scritto l'avete
 per me, carina?
 NINETTA
 Brava davvero!
 FRACASSO
 Povero allocco!
 CASSANDRO
 Leggiamo un poco:
 datelo qua.
(Prende il biglietto, e si ritira a leggerlo)
 POLIDORO *(a Rosina)*
 Finché il fratel non guarda²¹
 prendete il regaletto
 che voi m'avete detto
 per farmi poi sposar.
(Le porge una borsa)
 ROSINA *(prende con dispetto)*
 A me si dan danari?²²
 NINETTA
 Che diavolo faceste?
 ROSINA e FRACASSO
 Per bacco, i nostri pari
 non l'han da sopportar!
 CASSANDRO
 Che fassi in quel cantone?²³
 Fratello mio buffone
 a lei non t'accostar.
 ROSINA
 Povero Polidoro,
 che questa borsa d'oro
 mi dà se il voglio amar.
 CASSANDRO
 Che pezzo d'asinaccio!
 Di queste io non ne faccio,
 né sono con le donne
 sì facile a cascar.
 ROSINA *(a Cassandro)*
 Se mi volete bene
 quest'oro voi serbate
 e quell'anel mi date
 per farlo disperar.
 CASSANDRO
 L'anel?
 ROSINA
 Per un pochetto.
 CASSANDRO
 L'anel?
 ROSINA
 Vel rendo subito.
 CASSANDRO
 Da vero che ne dubito,
 ma in grazia del biglietto
 che con tal gusto ho letto
 vi voglio contentar.
(Le dà l'anello)

²¹ In questo successivo breve *Andante* Polidoro aggrava la sua situazione offrendo soldi a Rosina, convinto che questo sia gesto da innamorato.

²² Ritorna il primo *Allegro* in trentaduesimi per esprimere lo sdegno della donna offesa.

²³ S'inserisce anche Cassandro e Rosina finge di difenderlo (questa volta l'azzeccatissimo minore ci fa capire che la commozione di Rosina è del tutto fasulla) spiegando lo scopo di quei soldi. Ovviamente Cassandro va su tutte le furie. Rosina ritorna alla carica con l'anello che chiede solo per far ingelosire Polidoro – così gli dice. Cassandro da buon avaro cincischia ma poi cede.

SIMONE

Presto, madama,²⁴
che uno vi chiama
e vi vorrebbe
complimentar.

ROSINA (*volendo partire*)

Subito ... addio.

CASSANDRO (*la trattiene*)

L'anello mio!

FRACASSO

Corpo del diavolo,
non vuol mangiarvelo!

NINETTA

Non vuol scappar.

SIMONE

Presto signora,
che c'è di fuori
chi vi desidera
seco a pranzar.

(*Parte*)ROSINA (*come sopra*)

Andiam fratello!

CASSANDRO (*come sopra*)

Prima il mio anello!

FRACASSO e ROSINA

Poter del mondo!
De' pari nostri
s'ha da fidar.

CASSANDRO

Senza che andiate²⁵
con chi vi brama
fate che resti
quel che vi chiama,
ch'io darò a tutti
da desinar.

GIACINTA e NINETTA

Bravo, bravissimo!

FRACASSO

Così va fatto.

POLIDORO e SIMONE

Quest'è cervello!

CASSANDRO

Così l'anello
non sparirà!

TUTTI

Dunque a pranzo in compagnia,
e tra il vino e l'allegria
che si balli e che si canti,
tutti amici, tutti amanti.
Viva amore e la beltà!

²⁴ Si corre alla conclusione con il *Molto allegro* smosso dall'improvviso ingresso di Simone che concede una scusa a Rosina per scappar via.

²⁵ Pur di trattenere Rosina, Cassandro offre il pranzo a tutti che felici chiudono l'atto in coro. Per tutto l'ampio concertato del finale primo Mozart evita di sovrapporre le voci (i rari duetti sono omoritmici) evidentemente non per mancanza di perizia musicale o drammatica come si dice abitualmente, ma perché quella era la tradizione dell'opera buffa, che non voleva esibizioni di contrappunto. Il concertato a più voci intrecciate che Mozart offrirà nelle sue opere successive (prima in quelle serie e poi anche nelle comiche) fa parte del suo fondamentale apporto all'opera di fine Settecento, ma difficilmente avrebbe potuto sperimentarlo nella sua prima commedia, dove il suo scopo non era di offrire qualcosa di nuovo ma di fare al meglio quello che il pubblico si sarebbe aspettato.

ATTO SECONDO

*Loggia nella casa di Cassandro.*²⁶

SCENA PRIMA

NINETTA e SIMONE

NINETTA

Sono i padroni miei
a pranzo ancor, né si alzeran sì presto.

SIMONE

Un disordine è questo.

NINETTA

Perché, Simone mio?

SIMONE

Perché mi sento una gran fame anch'io.

NINETTA

Da qui una mezza oretta
pranzeremo noi pure; e godi intanto,
se del mio amor ti preme,
che star possiam liberamente insieme.

SIMONE

L'amore è bello e buono!
Ma per far all'amor sempre c'è tempo.
E senza molto esame,
più sano è di mangiar quando s'ha fame.

NINETTA

Sei ben poco galante.

SIMONE

Ma che vuoi da un amante?

NINETTA

Voglio che per star meco
sin di mangiar si scordi,
di bere e di dormir, senza fatica.

SIMONE

Questo è amare all'antica,
e vogliam noi soldati
sol bocconi rubati.

NINETTA

Onde?

SIMONE

Se vuoi
amor da me, chiamami a pranzo e cena,
che amando a pancia piena
tutto va bene il resto
e tra noi due c'intenderem più presto.

NINETTA

Per me dunque non sei.

SIMONE

Perché?

NINETTA

Perch' io vorrei
un marito capace
da lasciarsi trattar come mi piace.

Un marito, donne care,²⁷
ci bisogna ritrovare,
che non mangi, che non beva,
che da noi tutto riceva,
che a noi lasci comandar.

Se così non si ritrova,
né si può farne di meno,
far con esso un patto almeno
ch'egli mangi quando ha fame,
ch'egli beva quando ha sete,
ma ne lasci sole e chete
far noi pur quel che ne par.

(Parte)

²⁶ L'atto secondo è strutturato come il precedente. Il primo nucleo si svolge in un cortile della casa di Cassandro, dove tre arie incorniciate da recitativi offrono il destro a Ninetta, Simone e Giacinta di dichiarare, in attesa del rientro di Rosina, il loro sano buon senso di gente semplice – con le piccinerie e gli egoismi propri dei ruoli secondari.

²⁷ n. 12. Aria. *Allegretto* – 2/4, Sol maggiore

Ninetta, in un'aria tanto graziosa ma – almeno nella musica – altrettanto priva d'ironia come quella cantata nell'atto primo, ritorna sulla teoria di Giacinta del marito soprammobile: lei però lo vuole privo di necessità fisiologiche, con l'unica eccezione di quelle amorose. Un momento di accortezza drammatica si ha sulla corona posta dopo il «ma» che precede l'auspicio di esser lasciata in pace da mariti che hanno la pretesa di aver fame e sete:

SCENA II

SIMONE e GIACINTA

SIMONE

Eh, quando sia mia sposa
la ridurrò con un bastone.

GIACINTA

Per carità, Simone!

SIMONE

Che c'è, signora mia?

GIACINTA

Se non hai tu giudizio,
qui nasce un precipizio.

SIMONE

Perché?

GIACINTA

Il tuo capitano
e il maggior fratel mio, caldi dal vino
son venuti a parole.

SIMONE

Oh, poco male.

GIACINTA

Ma l'un troppo è bestiale,
l'altro, mezzo ubriaco,
non sa che dica, e di parlar non resta.

SIMONE

Lasciate che si rompano la testa.

GIACINTA

E poi se non fan pace
n'andrò di mezzo io sola.

SIMONE

Basta a pacificarli una parola.

GIACINTA

Ma intanto il tuo padrone
vuole soddisfazione.

SIMONE

E ci vuol tanto?

GIACINTA

Si tratta alfine della vita.

SIMONE

Ebbene?

GIACINTA

Non è già mio fratello uomo di guerra.

SIMONE

Un poltrone di men sopra la terra.

GIACINTA

Ah, prega il capitano,
pregalo in nome mio, giacché non posso
in persona pregarlo.

SIMONE

L'aiuterò piuttosto a bastonarlo.

Con certe persone²⁸

vuol essere bastone;

e sia benedetta

segue nota 27

ESEMPIO 11 (n. 12, bb. 29-33)

VII

VI I

VI II

Vla I, II

NINETTA

Vlc
c Basso

mangiando ha fame, ch'egli beva quando ha sete, ma... ma ne la - sci so - le e che - te far noi

Sulla scia goldoniana per cui spesso la classe non determina il carattere qui ritroviamo accomunate per personalità e libertà di costumi Giacinta e la cameriera Ninetta.

²⁸ n. 13. Aria. *Allegro* – 3/8, Re maggiore

Anche l'aria di Simone ricalca per stile l'altra precedente cantata nell'atto primo: qui Simone, aiutato da un testo

la bella ricetta
che tutte le donne
dovrian adoprar.

Bastone, madama,
con chi non vi ama,
con chi fa il geloso,
con chi non vuol spendere
ed osa pretendere
di farvi cascar.

(Parte)

SCENA III

GIACINTA e POLIDORO

GIACINTA

Non mi marito più, se al capitano
col mio maggior fratello
oggi nasce un duello ... Ecco il minore,
raccomandiamci a lui.

POLIDORO

Quanto romore!

GIACINTA

Perché?

POLIDORO

Per quell'anello.

segue nota 28

che auspica le maniere forti con i maschi troppo presi dalle faccende di cuore, alterna, sul correre dell'orchestra, un canto ampio a un sillabato saltellante.

ESEMPIO 12 (n. 13, bb. 28-47)

Cr. I, II
in Re

VI I

VI II

Vla

SIMONE

Vcl
e Basso

Con cer - te per - so - ne vuol es - ser ba - sto - ne; e sia be - ne -

det - ta la bel - la ri - cct - ta, che tut - te le donne, che tut - te le donne do - vrian a - do - prar.

Ora però la rapida alternanza del doppio carattere meglio rende le contraddizioni fra boria di soldatuccio e arguzia del discorso. Ancora una volta è ammirevole il testo che trasforma l'ideologia ottusa del militare diffidente delle moine galanti, in rivendicazioni di fatto femministe.

so ben che voglio far:
 lo sposo a dirittura
 legato alla cintura
 io me lo vo' portar.
 Che mi stia sempre appresso,
 che mi carezzi anch'esso,
 che impari anche a filar;
 e chi mi mostra a dito,
 che son tutta marito,
 purché non me lo rubi,
 lo lascierò cantar.
(Parte)

SCENA IV
 POLIDORO e NINETTA

POLIDORO
 Quando avrò moglie anch'io
 esser vo' tutto moglie e notte e giorno:
 non vo' nissuno intorno,
 e perché non la rubi ognun che passa,
 la terrò sotto chiave entro una cassa.

NINETTA
 Signor, la baronessa
 vi cerca con premura.

POLIDORO
 Vorrà forse sposarmi a dirittura.

NINETTA
 Darvi ella vuol piuttosto
 l'ultimo addio prima che parta.

POLIDORO
 E dove
 vuol andar ella?
 NINETTA
 Ad alloggiare altrove.

POLIDORO
 Perché?

NINETTA
 Vostro fratello
 che a voi parli non vuole.

POLIDORO
 Dei fatti noi farem, più che parole.

NINETTA
 Per esempio?

POLIDORO
 Vien meco
 che l'andiamo a trovar; ma tu m'insegna,
 perché son nuovo affatto,
 e un matrimonio non l'ho mai più fatto.
(Partono)

SCENA V
*Sala con sedie e lumi, essendo notte.*³⁰ ROSINA, poi
 POLIDORO e NINETTA

ROSINA
 Amoretti che ascosi qui siete³¹
 e volando d'intorno ferite,
 ah, vi prego, da me non venite:
 questo cor non venite a piagar.

segue nota 29

sa bipartita con ripresa variata, come la gran parte dei numeri di quest'opera. L'esordio più nobile, da ruolo principale, forse quasi drammatico, lascia ancora una volta spazio a una sezione B assai più tagliente e divertita. Ora però Mozart, aiutato dal testo che muta argomento a metà strofa, trascolora l'attacco solenne in un cantabile più ironico, trasformando il passaggio che conduce alla più rapida sezione B in 6/8, in un processo di accelerazione di grande effetto.

³⁰ La grande pala centrale dell'atto secondo, come nel primo, è dedicata a Rosina e alle sue trame capaci di sconvolgere prima la vita di Polidoro e poi quella di Cassandro. Se le scene dedicate a Polidoro poco aggiungono alla sciocchezza del personaggio, quelle con Cassandro offrono i due momenti più francamente comici di tutta l'opera: la pantomima e il duello.

³¹ n. 15. Aria. *Andante* – 4/4, Mi maggiore

La mutazione di scena che sposta la vicenda, calata la sera, in un interno della villa, offre l'occasione a Rosina, sola con i suoi pensieri, di ammettere di essere innamorata. È una delle arie più nobili dell'opera che sembra ispirarsi alla pastoralità di «Che puro ciel» dell'*Orfeo ed Euridice* (1762) di Gluck. Tuttavia qui Mozart, proprio per

POLIDORO
Madama è fatto tutto:
la visita, il biglietto,
l'amor e il regaletto:
onde possiam sposarci in verità;
e insegnatemi voi come si fa.

ROSINA
Oh, ci vuol altro, amico,
per un marito mio ch'ho da sposare.

POLIDORO
E cosa ci vuol mai?

ROSINA
Lo vo' provare.

POLIDORO
In qual maniera?

ROSINA
In tutte
le qualità più belle alla francese.

segue nota 31

rendere le atmosfere notturne preferisce far tacere i legni più acuti e i corni, per lasciare la ricca orchestrazione ai soli archi (con viole divise) e fagotti obbligati. Il tenuto con cui esordisce Rosina s'innesta in questo brulicare campestre dell'orchestra che – malgrado l'ambientazione interna – sembra voler rendere la purezza arcadica di un cuore innamorato:

ESEMPIO 13 (n. 15, bb. 1-5)

Andante

Fag I, II
VI I
VI II
Vla I
Vla II
Vlc
c Basso

Anche l'*ad libitum* riproposto due volte nel corso dell'aria, un gesto per offrire al *pathos* della cantante di esprimersi nei modi a lei più consoni, sottolinea l'importanza che Mozart ha voluto dare a questa scena:

ESEMPIO 14 (n. 15, bb. 25-31)

ad libitum
a 2
in tempo
ad libitum
a 2
in tempo

Fag I, II
VI I
VI II
Vla I
Vla II
ROSINA
Vlc
c Basso

ret-ti ah vi pre-go_ vi pre-go questo cor non veni-te a pia-gar ah vi pre-go_ vi pre-go questo

POLIDORO
Questa m'arriva nuova;
ma provatemi pur.

ROSINA

Bene, alla prova.

Cantatemi un'arietta
o francese o toscana.

POLIDORO
Un'aria? Da scirocco o tramontana?

ROSINA

Fatemi un menuetto.

POLIDORO

Oh, non me ne diletto.

ROSINA

Non sapete far nulla?

NINETTA

E fate il cicisbeo?

ROSINA

Vediam se almen sapete il galateo.

POLIDORO (*in atto di partire*)

Questa prova m'imbrogliava.

ROSINA

Non si parte

senza licenza mia.

POLIDORO (*siede*)

Siedo qui dunque,

e non mi muovo più.

NINETTA

Mai non si siede

quando la dama è in piede.

POLIDORO

Ora mi levo;

e dirlo anch'io volevo.

ROSINA

Andate al diavolo

che siete un villanaccio.

NINETTA

Presto, da un'altra banda.

POLIDORO

Perché?

NINETTA

Si deve andar quando vi manda.

ROSINA

Oh, quanta gente arriva
per corteggiarmi adesso;
e lei, signor marito, si compiaccia ...

POLIDORO

Io gli vado a serrar la porta in faccia.

ROSINA

Vo' veder questa ancora.

POLIDORO

Ma che ho da far, signora?

NINETTA (*gli mette un candeliero in mano*)

Eccovi il candeliero
e, cinque passi o sei,
si corre incontro a chi ne vien da lei.
(*Parte*)

POLIDORO

Vado subitamente.

Ohimè, primo che arriva

è appunto mio fratello.

ROSINA

(Io cangio stile, e abbiate voi cervello.)

SCENA VI

CASSANDRO, *e detti*

CASSANDRO (*camminando e masticando le parole da mezzo ubriaco*)

Ubriaco non son io;³²
sono allegro un pochettino,
ma l'anello è sempre mio
e lo posso dimandar.
Perché alfin, se parla il vino,
quel ch'è mio si lascia star.

³² n. 16. Aria. *Allegro* – 4/4, Do maggiore

L'ingresso di Cassandro, capace di turbare i tentativi di matrimonio di Polidoro serve a prendersi gioco del più anziano, completamente ubriaco, barcollante e preso dalle farneticazioni per l'anello perduto. L'aria è funzionale a una scena dove la comicità della recitazione deve avere il sopravvento.

ROSINA
(L'ha coll'anello ancora
ma gliela vo' far bella.)

CASSANDRO
Eh ben, signora?

Ma con quel candeliero
che fa quel marcantonio?

POLIDORO
Fo lume al matrimonio.

CASSANDRO
Io v'ho pur detto
che da lei non si viene.

ROSINA
Egli è venuto
sol per parlar con voi.

CASSANDRO
Ignorante, che vuoi?

POLIDORO
Dirvi per suo comando ...
che sono ...

CASSANDRO
Un animale.

POLIDORO
No ... sono ...

CASSANDRO
Un carnevale,
dalla prosapia mia degenerante.

POLIDORO
Oh, me ne dite tante
che non vo' più soffrirle; e voi mi date
presto la parte mia
che vo' andar con madama in Ungheria.

CASSANDRO
A me? Poder di Bacco!
Vedo che sei briaco ...

Cioè, va via di qua che ti perdono,
ma se lo torni a dire io ti bastono.

POLIDORO
Baronessa, mia sposa,
difendetemi voi.

CASSANDRO
Sposa?

ROSINA
Sì bene!

CASSANDRO
Ma non son io ...

ROSINA
Anche voi.

CASSANDRO
Quanti mariti
volete voi da nuovo?

ROSINA
Ne vo', per non fallar, quanti ne trovo.

CASSANDRO
Uh, stolidi che siete!

ROSINA (*si mette a piangere in un cantone*)
Io stolida! Guardate ...
che pianger ... voi mi fate ...
E a qualcun forse poi la pagherete,
che me la lego al dito.

POLIDORO
Se la farà pagar vostro marito.

(*A Rosina*)
Sposa cara, sposa bella,³³
per pietà deh non piangete.

(*A Cassandro*)
E se voi bevuto avete,
poveretto andate in letto,
né la state a molestar.³⁴

(*Cassandro venendogli addosso bruttamente*)

³³ n. 17. Aria. *Adagio-Moderato-Allegretto* – 2/2-2/4-3/8 Sol maggiore

Di particolare efficacia drammaturgica, invece, è l'aria di Polidoro che attacca, soffuso nel pizzicato degli archi, su una sospesa implorazione del giovane che non vuol vedere Rosina piangere.

³⁴ Efficacissimo il subitaneo contrasto che gli permette di avere un gesto di rivalsa verso il fratello, subito raffrenato dalla risposta di Cassandro – brutale come può essere un ubriaco – che si limita a porsi di fronte a Polidoro con sguardo minaccioso:

Piano, piano, ch'io burlavo;³⁵
 state in là che vi son schiavo.
 Quanto a me, tutto v'è lecito:
 bastonatemi, accoppatemi,
 ma mia moglie, no signore,
 non l'avete da toccar.
 (Parte)

SCENA VII
 CASSANDRO e ROSINA

CASSANDRO
 (L'ho fatta grossa assai,
 se da me si divide mio fratello
 e se oltre dell'anello

segue nota 34

ESEMPIO 15 (n. 17, bb. 13-20)

Allegretto

Ob I, II
 Cr I, II
 in Sol
 VI I
 VI II
 Vla
 POLIDORO
 Vlc
 e Basso

nondeh nonpian - ge - te deh non piange - te! E se voi bevuto a-ve-te pove-retto andate in

[a CASSANDRO]

³⁵ Terzo mutamento d'umore: Polidoro si spaventa e ritorna piagnucoloso come suo solito ma – quarto carattere – preso da sentimenti contrastanti, sulle parole «mia moglie non l'avete da toccar», recupera la grinta improvvisa di prima:

ESEMPIO 16 (n. 17, bb. 50-53)

Ob I, II
 Cr I, II
 in Sol
 VI I
 VI II
 Vla
 POLIDORO
 Vlc
 e Basso

no si - gnor, non l'a - ve - te da toc - car

Dopo tutto questo avvicinarsi di esuberanze e timori l'aria si ripete integralmente e Mozart si lancia in variazioni di grande raffinatezza, come mostra il passo qui proposto in entrambe le versioni:

perdo la sposa ancora.
 Eh non importa:
 tutto accordar si può con la mia testa;

e cominciam da capo.)
 (Accostandosi a lei)
 Mia signora Madama ...

segue nota 35

ESEMPIO 17 (n. 17, bb. 6-16; 66-75)

The musical score for Example 17 consists of several systems. The first system includes staves for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Polidoro (soprano), and Violoncello/Basso (Vlc e Basso). The Polidoro part has the lyrics: "Spo-sa ca-ra, spo-sa bel-la, per pie-tà, deh non pian-ge-te per pie-". Above the strings, the marking "pizzicato" is present. The second system continues the vocal line with the lyrics: "Spo-sa ca-ra, spo-sa bel-la, per pie-tà, deh non pian-ge-te, per pie-". The piano accompaniment includes markings for "pizzicato" and "p". The third system shows the vocal line with lyrics: "tà per pie-tà, deh non, deh non pian-ge-te, deh non pian-ge-te!". The piano accompaniment includes markings for "coll'arco" and "fp". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "tà per pie-tà, deh non pian-ge-te, deh non pian-ge-te, deh non piange-te!". The piano accompaniment includes markings for "coll'arco", "fp", and "p".

È una delle arie più interessanti per la capacità nel gestire i mutamenti d'umore e insieme mantenere una tenuta formale più che rigorosa. Anzi è proprio l'effetto di contrasto che permette a Mozart di gestire sul piano formale l'evolversi dell'aria.

ROSINA (*volgendosi da un'altra parte*)

Chi è di là che mi chiama?

CASSANDRO

Son io, da questa parte.

ROSINA

Eh! vi scostate.

Che da vino puzzate.

CASSANDRO

Ho poi bevuto

sette, otto volte sole ...

E vo' dir che ubriaco esser non posso.

ROSINA

Fatevi in là che mi cadete addosso.

CASSANDRO (*prende una sedia*)

Sediam che sarà meglio.

ROSINA

Si ben, ma in lontananza.

CASSANDRO (*mettendola in mezzo*)

Quanto? Così?

ROSINA

Quanto è larga la stanza.

CASSANDRO (*sedendo sull'angolo della scena*)

Qui non vi sento appena,

e anch'io gridar dovrò da spiritato.

ROSINA

Più da vicin mi farà male il fiato.

CASSANDRO

Dunque come farem?

ROSINA

Fate una cosa:

accostatevi un poco,

e senza aprir la bocca,

se volete parlar, meco parlate

coi cenni solamente,

ch'io ben v'intenderò.

CASSANDRO (*si accosta con la sedia*)

Subitamente.

Ma badatemi bene

che un pantomimo son molto stupendo.

ROSINA

Senza parlar fin le galline intendo.

CASSANDRO

(*Con gesti da pantomimo le domanda se lo ama*)³⁶

ROSINA

(*Me ne vo' prender spasso.*)

(*E poi risponde con cenni a capriccio, che non significano niente*)

CASSANDRO

(*Che diavolo vuol dire?*)

Cioè non so capire.)

(*E poi le domanda co' cenni se vuol essere sua moglie*)

ROSINA

Moglie sì, ma padrona,

(*E poi con molti cenni strambi, a capriccio*)

CASSANDRO

(*Non ne capisco un'acca,*

e mi fa sonno questa conversazione.)

(*Facendo de' cenni a piacimento suo, si va addormentando*)

ROSINA

(*Ei s'addormenta,*

e, senza che mi senta,

l'anello suo rimetterògli in dito,

e 'l farò comparire un scimunito.)

(*Pian piano gli si accosta, egli mette in dito l'anello*)

Ehi ... Dormite, signore?

(*Lo scuote*)

È questo il vostro amore?

CASSANDRO

Oh, mi sognavo

appunto dell'anello.

ROSINA

Di qual anel?

CASSANDRO

Di quello

che v'ho prestato.

³⁶ *Pantomimo.*

Uscito di scena Polidoro, Rosina ha buon gioco a umiliare il povero Cassandro ancora stordito dai fumi dell'alcool. Con la scusa dell'alito pestifero la dama obbliga lo spasimante a comunicare con lei solo a gesti. È l'occasione per una pantomima-burla recuperata direttamente dal teatro comico ma che inserita in un'opera – dove il silenzio è l'unica cosa vietata – si libera del *cliché* per offrire un siparietto meta-satirico quasi eversivo.

ROSINA
A me?

CASSANDRO
Per due momenti.

ROSINA
Quando?

CASSANDRO
Questa mattina.

ROSINA
Dove?

CASSANDRO
Che innocentina!

ROSINA
Un anello? Di che?

CASSANDRO
D'un soprafino
brillante americano.

ROSINA
Eh, parla il vino.

CASSANDRO
Ma il vino dice il vero.

ROSINA
Dormite un altro poco
che ne avete bisogno,
e il vostro anel lo troverete in sogno.

CASSANDRO
Non m'importa trovarlo;
cioè so che l'avete,
e se mi sposerete io ve lo dono.

ROSINA
Una stolidia io sono?

CASSANDRO
Eh! l'ho detto per dir.

ROSINA
Sono una ladra
che vi rubò l'anello?

CASSANDRO
Non parliamo di quello.

ROSINA
E di cosa parlar?

CASSANDRO
Ditemi almeno
se amate più me stesso,
che ho spirito e ho talento ed ho denari,
o mio fratello?

ROSINA
Tutti due del pari.
Ho sentito a dir da tutte,³⁷
le più belle e le più brutte,
che un cor grande tanto fatto
d'un amante ad ogni patto
non si deve contentar.
Quando sono cinque o sei
che ci fanno i cicisbei,
se va uno l'altro viene,
s'un vuol mal, l'altro vuol bene,
se uno è crudo, l'altro è cotto,
e fra tanti il più merlotto
sempre alfine ha da cascar.
(Parte)

SCENA VIII
CASSANDRO e FRACASSO

CASSANDRO
Sciocca è la baronessa,
e non è da stupir ch'ami uno sciocco
qual è il fratello mio.
Stan bene insieme,
ma non li voglio insieme accompagnarli,
e pria di quel baggiano
io tutto accorderò col capitano.

³⁷ n. 18. Aria. *Allegro grazioso-Allegretto* – 6/8-2/4, Fa maggiore

Messa alle strette da Cassandro su chi voglia sposare, Rosina si finge la Zerbinetta che non è, e dichiara che un cuore grande come il suo non può limitarsi a un sol uomo. Viene in mente don Giovanni: «io che in me sento / sì esteso sentimento / vo' bene a tutte quante» (II.1), benché lo spagnolo con «sentimento» forse non si riferiva al cuore. Il rincorrersi di tutti gli uomini di Rosina, che trionfano fra le sue lenzuola, si concentra nella sezione B che è vivace e ricca d'idee, quasi scritta da un Mozart esperto, preso da un *surplus* di creatività: ogni battuta ha un suo stile, e l'insieme rende ottimamente la varietà dei maschi, tutti diversi ma sempre disponibili.

FRACASSO
Di voi cercavo appunto.

CASSANDRO
A tempo siete giunto.

FRACASSO
Perché?

CASSANDRO
Sentite un poco. Io sono disposto
di regalar piuttosto
alla sorella vostra quell'anello ...

FRACASSO
Un affronto novello!
Corpo di satanasso,
andatenne a dormire
se avete voi bevuto!

CASSANDRO
Ma l'anello l'ha avuto.

FRACASSO
Che anello, ubriaccone?
Come ve l'ha rapito
se voi l'avete in dito?

CASSANDRO (*guardasi in dito e lo vede*)
In dito? Oh bella!

Come, cioè, sì bene: onde è tornato
da chi l'avea rubato?

FRACASSO
Rubato mia sorella?
E si dice a un par mio?
Mano alla spada
che qui ne vo' soddisfazion sul fatto.

CASSANDRO
Per così poco duellar? Che matto!

FRACASSO
Matto a me? Matto a me? Poter del mondo,
non basta più la spada, e perché sia
più crudel la vendetta e più funesta
una pistola è questa:
e mora un di noi due, ch'io vi disfido!

CASSANDRO
Spada e pistola per morire! Io rido.

FRACASSO (*facendosi avanti con fierezza*)
Io vi farò tremar.

CASSANDRO
Piano un tantino,
cioè non tanta furia.

FRACASSO
Meno ciarle, e scegliete
la spada o la pistola, in conclusione.

CASSANDRO
(Or or mi sfida a colpi di cannone.)

FRACASSO
La finiamo? O v'ammazzo!

CASSANDRO
Morir così per passatempo? Un pazzo!

FRACASSO
Voi siete un bel poltrone.

CASSANDRO
Io? Ho un cor da leone,
da tigre, da elefante ...
E voi venite avante
che la vedrem.

FRACASSO
Vengo, e non fo da giuoco.
(*Mette mano alla spada*)
Difendetevi pure!

CASSANDRO
Ah, piano un poco.
(*Si pongono alle due estremità della scena*)³⁸

Di là non vi movete,
ch'io di qua non mi muovo,
e cominciamo!

FRACASSO
All'armi.

CASSANDRO
No! Prendiamo
prima da buoni amici
due prese di tabacco.

FRACASSO
Poltronaccio! Per Bacco,
t'ammazzo in un momento!

³⁸ Qui Coltellini sopprime dieci versi di Goldoni in cui Cassandro chiede a Fracasso di porsi per combattere a distanza di «quaranta passi». La didascalia si giustifica soprattutto in relazione ai versi soppressi.

CASSANDRO
Aspettate ch'io vengo al cimento.³⁹

FRACASSO
Cospetton, cospettonaccio!⁴⁰
Mi credete un poltronaccio?
Fuori lama.

CASSANDRO e FRACASSO
Eccomi qua!

CASSANDRO
(Fremo ohimè dalla paura:⁴¹
ei m'infila addirittura.)

FRACASSO
A che pensa?

CASSANDRO
Aspetti un po':
lei ha moglie?

FRACASSO
No signor.

CASSANDRO
Figli?

FRACASSO
No!

CASSANDRO
Fratelli?

FRACASSO
No!

³⁹ Il verso originale era: «Aspettate che vo' far testamento» a cui seguiva un'aria gustosa in cui Cassandro decideva cosa lasciare a chi e alla fine, infastidito dalle troppe donazioni, decideva che era meglio vincerlo quel benedetto duello. Coltellini, forse temendo la staticità di un'aria, preferisce sostituirla con la lunga infilata di ottonari – in verità assai divertenti – che concludono la scena a guisa di finale d'atto.

⁴⁰ n. 19. Duetto. *Allegro* – 4/4, Re maggiore

È il momento del duello. Fracasso finge di sfidare Cassandro perché questi aveva ingiustamente accusato Rosina di aver rubato un anello (quello che la furbetta si era fatta apposta prestare). È un duello dichiaratamente fasullo in cui l'unico a credere sarà Cassandro stesso, improvvisamente obbligato a ritornar lucido ma incapace di rendersi conto della situazione. Secondo i patti sarà Rosina a fermare i due litiganti introducendosi fra le lame con una ben più efficace pistola.

La scrittura musicale è particolarmente interessante. Di forma aperta, segue la drammaturgia del combattimento e pertanto non è una vera aria né un vero duetto. Fracasso interviene più raramente e i due non cantano mai insieme. Non compaiono temi strutturati e, anche per la posizione nell'atto, sembra una sorta di finale intermedio che chiude la grande scena centrale di Rosina (seppur lei sarà coinvolta solo alla conclusione).

⁴¹ Se l'enfasi guerresca è restituita prevedibilmente da sedicesimi e temi in ottava non armonizzati, già Mozart sottolinea il grottesco timore di Cassandro con l'uso di terzine ribattute (similmente farà anni dopo per intonare la «terzana» di Leporello):

ESEMPIO 18 (n. 19, bb. 14-17)

Ob I, II

Cr I, II
in Re

VI I

VI II

Vla I, II

CASSANDRO
(Fre - mo ohimè, della pa - u - ra, ei m'in - fi - la ad - di - rit - tu - ra, ei m'in-

Vlc
e Basso

CASSANDRO

Ha parenti?

FRACASSO

In quantità.

CASSANDRO

Padron mio, quando è così
lei raffreni il suo furore:
non vo' battermi.

FRACASSO

Perché?

CASSANDRO

La coscienza non consiglia
che una povera famiglia
resti a piangere per me!

FRACASSO

Scuse magre! Eh, si difenda!⁴²
Questa al cor, questa alla testa.

CASSANDRO

(Oh che furia, oh che tempesta!)
Piano un po', si fermi, attenda;
disuguale è la battaglia.
Veda il sol che m'abbarbaglia,
l'ho negli occhi e il vento in faccia.

FRACASSO

Cambiam posto: io qua, lei là.

CASSANDRO

Ma la spada ell'ha più lunga:
guardi un po'.

FRACASSO

Lei se la prenda.

CASSANDRO

(Che terribile faccenda!
Non v'è modo di scappar).

FRACASSO

Cosa fa?

CASSANDRO (*guardando nella scena*)No, non tirate
collo schioppo? Oh tradimento!

FRACASSO

Dove? Come?

CASSANDRO

Là, guardate!
(Or m'arrivi, se potrà.)

⁴² Divertito il modo con cui musica le toccate di Fracasso («questo al cor, questo alla testa») capaci di rendere attraverso la reiterazione di un meccanismo frenetico la totale artificiosità di quel duello:

ESEMPIO 19 (n. 19, bb. 44-46)

Ma lieve e gustoso, a tutto merito di Coltellini, rimane il dialogo improbabilissimo dei due, con Cassandro che trova tutte le scuse per svicolare: il sole in faccia, il vento importuno, la lama più corta.

SCENA IX

ROSINA *e detti*

ROSINA

Dove andate, signore?

CASSANDRO

Vo' a isfogar altrove
 il guerriero mio caldo, e vi ringrazi
 costui del vostro arrivo,
 che alle mie man l'ha tolto,
 altrimenti sarìa morto e sepolto.
(Parte)

SCENA X

ROSINA *e* FRACASSO

ROSINA

Siam quasi in porto adesso.⁴³

FRACASSO

Quel ciarlone ha di me tanta paura
 ch'io sposo addirittura
 sua sorella Giacinta,
 e lascio poi che dica.

ROSINA

Anch'ei mi sposerà senza fatica.
 Ma ingelosirlo è d'uopo
 dell'altro fratel suo, don Polidoro.

FRACASSO

Sì, ben! Sparger fra loro
 discordie e gelosie, che l'uno e l'altro
 per voi tutt'un lo stimo.

ROSINA

No, più mi piace il primo,
 e già d'amarlo io sento.
(Parte)

FRACASSO

L'altro si può sposar per complimento.

SCENA XI

NINETTA, SIMONE *e detto*

FRACASSO

Vieni a tempo, Simone.

SIMONE

Che vuole il mio padrone?

FRACASSO

Un colpo da soldato. Hai tu coraggio
 di rapir nottetempo
 e di condur altrove
 l'innamorata mia?

SIMONE

La meno, se volete, in Tartaria.

NINETTA

Piano un poco, signori,
 ch'esservi deggio anch'io; né sola io resto.

SIMONE

Vieni tu ancor, così farem più presto.

NINETTA

Soddisfarlo son buona;
 ma no, la mia padrona
 che de' fratelli suoi troppo paventa
 non vorrà mai fuggir.

FRACASSO

Dille in mio nome,
 che fugga teco anch'ella,
 che teco venga, ove Simon vi guidi,
 e che di me si fidi.

NINETTA

Oh, ci scommetto
 che non faremo nulla.

FRACASSO

Ama, o non ama?

NINETTA

V'adora, ve lo giuro.

⁴³ Nel recitativo che chiude il nucleo centrale dell'atto secondo, Rosina confessa di essere innamorata di Cassandro. È vero che il suo dichiarar «più mi piace il primo / e già d'amarlo io sento» non chiarisce a chi sian rivolti i suoi sentimenti. Ed è vero che il taglio operato da Coltellini (mai cognome fu più azzeccato) del duetto col fratello, duetto in cui entrambi manifestano la profondità del loro amore, non permette di dare il giusto peso alle parole rivelatrici di Rosina. D'altra parte i giochi ormai sono fatti ed era il momento per la protagonista di esporsi. Quello che segue altro non serve che a chiudere con qualche pretestuoso colpo di scena, per lasciare al breve atto terzo lo scioglimento della vicenda.

FRACASSO

Quando è così, sono di lei sicuro.

In voi, belle, è leggiadria⁴⁴
 se talor pregar vi fate;
 il negare è cortesia
 se negando voi donate;
 e quand'ama una fanciulla,
 non volendo mai far nulla,
 per amor tutto poi fa.
 Fanciullette, ritrosette,
 se per farvi a noi più care
 voi vi fate assai pregare,
 fate bene in verità.

(Parte)

SCENA XII

NINETTA e SIMONE

NINETTA

Come anderà, Simone,
 questa faccenda adesso?

SIMONE

Ho da pensarci io stesso; e tu frattanto
 avvisa la padrona
 che al primo cenno tuo pronta si tenga.

NINETTA

Valle tu a dir che venga
 a parlar teco entro il giardino, e poi
 c'intenderem tra noi,
 che per la casa adesso
 c'è troppa gente in giro.

SIMONE

Anzi qualcuno arriva, e mi ritiro.
(Parte)

SCENA XIII

CASSANDRO, POLIDORO, NINETTA, ROSINA, FRACASSO,
SIMONE *coll'ordine che sono nominati*CASSANDRO (*correndo con un bastone alla mano
dietro a Polidoro che fugge*)

T'ho detto, buffone,⁴⁵
 se parli con lei
 che addosso un bastone
 ti vo' scavezzar.

POLIDORO

Aiuto, soccorso!

NINETTA

Che cane! Che orso!

POLIDORO e NINETTA

Fra moglie e marito
 che colpa a parlar?

CASSANDRO

Tua moglie, baggiano?

POLIDORO

Sì bene, la voglio.

CASSANDRO (*minacciandolo*)

Olà, meno orgoglio.

NINETTA (*tenendolo*)

Lasciatelo star.

POLIDORO

M'accoppi, m'ammazzi,
 ma vo' la mia parte.

CASSANDRO

La parte dei pazzi
 è farli legar.

POLIDORO

Qua subito il mio.

⁴⁴ n. 20. Aria. *Grazioso* – 2/4, Si bemolle maggiore

La conclusione d'atto è dedicata ai complotti: Fracasso chiede a Simone di rapire Giacinta con la complicità della cameriera Ninetta. Nell'assaporare il congiungimento con l'amata Fracasso si lascia andare a un'aria di grandi proporzioni ridimensionata solo dall'omissione del da capo. Su un impianto ipotetico pentapartito – A A₁ B A A₁ – Mozart interrompe tutto dopo il frizzante B. L'ampiezza e la cantabilità di A fa tuttavia sembrare che l'aria sia bipartita – A A₁ – con coda di carattere (B).

⁴⁵ n. 21. Finale [secondo]. *Allegro* 3/8 – A *tempo giusto* 2/4 – *Allegro* 3/4 – Sol maggiore

Il finale secondo parte rumorosamente a tutta orchestra con l'irruzione di Cassandro che vuol bastonare Polidoro ormai convinto di esser marito di Rosina:

CASSANDRO

Il primo son io.

POLIDORO

Giustizia, giustizia.

NINETTA

Che questo è rubar.

ROSINA

Che sussurro, che bordello!

POLIDORO

Mi bastona mio fratello.

CASSANDRO

Costui vuol farsi accoppar.

ROSINA

Mio marito! mio cognato!⁴⁶

Gelo, tremo, perdo il fiato.

Da seder, che mi vien male:
compassione e carità.*(Siede svenuta dalla paura)*

CASSANDRO

Tanto amate un animale?

NINETTA

Acqua fresca, mio signore.

POLIDORO

Meglio è l'acqua di melissa.

CASSANDRO

Eh, non serve acqua d'odore
ch'io son bello come un fiore:
presso a me rinvenirà.

POLIDORO e NINETTA

Alla larga da madama.

ROSINA *(rivenendo)*

Sposo bello, chi mi chiama?

CASSANDRO

Son io, cara.

POLIDORO

No, son io.

ROSINA *(dopo averli guardati con stupore vuol parlare)*

Buona notte a tutti, addio.

segue nota 45

ESEMPIO 20 (n. 21, bb. 1-6)

The musical score for Example 20 consists of the following parts:

- Fl I, II: Flute I and II, playing a melodic line with dynamics *fp*.
- Ob I, II: Oboe I and II, playing a melodic line with dynamics *fp*.
- Fag I, II: Bassoon I and II, playing a melodic line with dynamics *f*.
- Cr I, II in Sol: Clarinet I and II in Sol, playing a melodic line with dynamics *f* and *p*.
- VI I, II: Violin I and II, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*.
- Vla I, II: Viola I and II, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *fp*.
- CASSANDRO: Bass line with lyrics: "T'ho det - to, buf - fo - ne, se".
- Vlc e Basso: Violoncello and Bass, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *f*.

⁴⁶ I due sono fermati da Rosina che finge uno svenimento tutto enfatizzato da un improvviso minore infarcito da settime diminuite:

POLIDORO

Oh, fermate!

CASSANDRO

Ah trattenetemi
che non so quel che farò.ROSINA (*in atto di partire*)Bastionatevi, ammazzatevi,
che a guarirvi io tornerò.

FRACASSO

Alto, madama,⁴⁷
dove ne andate?
Da chi scappate
fuori di qua?

ROSINA

Corro a salvarmi
da questi pazzi,
pria che si ammazzino
per amorosa rivalità.

FRACASSO

Altro che amore
per questi avari!
La lor sorellacoi lor denari
via se ne andò.

POLIDORO e CASSANDRO

Nostra sorella!
Coi soldi miei!

NINETTA

Or la fo' bella,
e dietro a lei
anch'io men vo.(*Parte*)

POLIDORO

Sciocco fratello,
fa' adesso il bello.

CASSANDRO

Fratello allocco,
sposati un poco.

POLIDORO e CASSANDRO

Senza denari,
senza sorella,
senza una sposa,
casa farò?*segue nota 46*

ESEMPIO 21 (n. 21, bb. 68-76)

Fl I, II
Ob I, II
Fag I, II
Cr I, II
in Sol
VI I
VI II
Vla I, II
ROSINA
Vlc
e Basso

Mio ma - ri - to! mio co - gna - to! ge - lo, tre - mo,

⁴⁷ Il trambusto è complicato da Fracasso che dichiara Giacinta fuggita con il patrimonio di famiglia. Cassandro offre in moglie la sorella: se gli riporterà il denaro Fracasso si può tenere la fuggitiva.

FRACASSO

Datela in moglie
a chi la trova,
ch'io, caschi il mondo,
la troverò.

POLIDORO e CASSANDRO

Ben volentieri.
Presto correte,
e in dote avrete
quel che rubò.

SIMONE (*entra*)

Miei signori, oh che gran caso!⁴⁸
È fuggita anche Ninetta,
e rubato ha la furbetta
quanto a voi potea rubar!

POLIDORO e CASSANDRO

Gran disgrazie in un momento!
Noi meschini e disperati!
Voi che siete due soldati,
voi ci avete ad aiutar.

ROSINA

Maritar la cameriera
a colui che la ritrova,
e vi do la bella nuova
che Simon la troverà.

CASSANDRO

Quanta voglia di marito
hanno mai tutte costoro!

POLIDORO

Anch'io l'ho meglio di loro,
e mia moglie è questa qua.

FRACASSO e CASSANDRO

Tutti insieme è troppo presto:
rimediar in prima al resto,
ch'ella poi deciderà.

ROSINA

Nel mio cor ho già deciso,
ma il mio cor nessun lo sa.

FRACASSO e CASSANDRO

Quel che arriva all'improvviso
più piacer nel mondo dà.

TUTTI

Venga prestissimo,
venga quel giorno,
che tutto intorno
giubilerà.

Quel dì lietissimo,
che sposi e spose
di gigli e rose
Amore e Venere
coronerà.

⁴⁸ D'improvviso Simone, similmente interessato, finge che anche Ninetta sia fuggita con il resto dell'argenteria. Anche a lui s'offre la moglie in cambio del maltolto. Coro trionfante in auspicio del doppio matrimonio.

ATTO TERZO

*Strada di campagna.*⁴⁹

SCENA PRIMA

SIMONE e NINETTA

SIMONE

Vieni, vieni, oh mia Ninetta⁵⁰
che ho gran fretta di sposar.
L'han giurato, l'han promesso,
son soldato, e non è adesso
troppo il tempo di tremar.

NINETTA

Io non ho gran paura,
ma per regola mia saper vorrei
che v'han promesso al fin.

SIMONE

Che ambe sarete

spose di chi vi trova,
e a casa lor vi riconduca.

NINETTA

Andiamo

quand'è così. Io poi di que' scimuniti⁵¹
non son mica la schiava, e a mio talento

posso di me disporre;
e se uno di loro
o mi sgrida, o mi tocca,
dirò ... dirò, quel che mi viene in bocca.

Sono in amore:⁵²
voglio marito,
se fosse il primo
che passerà.

Guai chi mi stuzzica
o mi maltratta:
gli salto agli occhi
come una gatta
e l'unghie adopero
con tanto sdegno
che forse il segno
gli resterà.

(Ninetta e Simone partono)

SCENA II

GIACINTA e FRACASSO

GIACINTA

Che scompiglio, che flagello,⁵³
se mi vede mio fratello
ah mi scanna addirittura,
no, per me non v'è pietà.

⁴⁹ L'ultimo breve atto è anch'esso organizzato in tre parti, pur all'interno della stessa ambientazione scenica: l'esterno di una strada di campagna. I primi due quadri servono per concludere le sorti delle due coppie secondarie: Ninetta e Simone, Giacinta e Fracasso; l'ultimo l'intera vicenda.

⁵⁰ n. 22. Aria. *Un poco adagio* – 2/4, Fa maggiore

Il testo è di Coltellini e sostituisce sei versi del recitativo di Goldoni. Sulla strada della fuga Simone con la sua aria convince Ninetta a non aver paura: presto si sposeranno. Ma chi ha veramente paura (il fremito dei violini in trentaduesimi) è proprio Simone che ripete, soprattutto a se stesso, che lui è un soldato e i due fratelli gli hanno promesso la mano della cameriera.

⁵¹ Verso ipermetro di Coltellini. I sei versi che precedono l'aria sostituiscono altri undici di Goldoni in cui, su richiesta di Giacinta, Fracasso rivela che Rosina ha deciso di sposare Cassandro. L'accortezza non è inutile, perché lasciando incerta la decisione di Rosina, più efficace risulterà per il pubblico la burla a Polidoro, quella in cui Rosina gli farà credere di volerlo sposare.

⁵² n. 23. Aria. *Tempo di Menuetto-Allegro* – 3/4-3/8, Do maggiore

Seppur assai rilassato l'esordio dell'aria di Ninetta, nella sezione B la servetta riconferma il suo caratterino tutto pepe.

⁵³ n. 24. Aria. *Allegro* – 4/4, Do minore

Più articolato, rispetto a quello di Simone e Ninetta è il definitivo congiungimento di Giacinta con Fracasso. Giacinta è realmente terrorizzata e la sua straordinaria aria si lascia prendere dalle cupezze infernali che ritorneranno con altra solennità nell'ultimo Mozart:

Tremo tutta di paura,
non mi reggo, non ho fiato,

sen - to il san - gue ch'è ge - lato,
sen - to l'al - ma che sen - va.

segue nota 53

ESEMPIO 22 (n. 24, bb. 1-12)

Flute I, II: *a 2*, *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Clarinet in B-flat: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Violin I: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Violin II: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Viola I: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Viola II: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Cello e Basso: *p*, *crescendo*, *f* *assai*, *p*, *cresc.*

Violoncello: *f*, *fp*, *fp*

Violino: *f*, *fp*, *fp*

Violino II: *f*, *fp*, *fp*

Violino I: *f*, *fp*, *fp*

Violoncello: *f*, *fp*, *fp*

Si rivela efficacissimo, seppur espediente praticato, lo spezzettare le parole («sen...to» «al...ma») condotte alla semicadenza al VI grado: la poverina teme di esalare l'ultimo respiro:

ESEMPIO 23 (n. 24, bb. 23-30)

Flute I, II: *p*

Clarinet in B-flat: *p*

Violin I: *p*

Violin II: *p*, *fp*

Viola: *p*, *fp*

GIACINTA: sen - to l'al - ma che sen va sen - to l'al - ma che sen

Cello e Basso: *p*, *fp*

FRACASSO
 Che smorfie, che paura! or non è tempo
 di celarsi o fuggir. Col vostro sposo
 a casa ritornate.

GIACINTA
 Mi tremano le gambe.

FRACASSO
 Eh, non temete!

GIACINTA
 Io non ho il suo coraggio.⁵⁴

FRACASSO
 Avete l'amor mio che vi difende.

GIACINTA
 Ma se moglie non prende
 il mio maggior fratello
 non vorrà mai che vostra sposa io sia.

FRACASSO
 Perché voler nol deve?
 Quando a me l'ha promesso,
 quando sposi egli stesso
 la baronessa mia sorella?

GIACINTA
 Oh, questo
 sì facile nol credo,
 perché don Polidoro
 ha di sposarla anch'ei le sue pretese,
 e tra le lor contese io son sicura
 che di mezzo ne andrò.

FRACASSO
 Che seccatura!
 Sian pur sciocchi e bestiali
 due fratelli rivali,
 ché mia sorella il gran segreto ha in mano
 di metterli d'accordo.

GIACINTA
 E quale?

FRACASSO
 Andate
 a domandarlo a lei, ch'io delle donne
 tutti non so i rigiri, e sol m'è noto
 che ogni femmina accorta
 piucché con la bellezza,
 coll'arte sua inamora
 e sa obbligar co' suoi rifiuti ancora.

Nelle guerre d'amore⁵⁵
 non val sempre il valore:
 qualche geloso affanno,
 qualche innocente inganno,
 più giova a trionfar.

Chi stanca ed affatica
 la bella sua nemica,
 senza che mai l'assaglia
 sul campo di battaglia,
 l'arriva a imprigionar.
 (Partono)

segue nota 53

In questo caso tuttavia, l'accompagnamento serrato di ribattuti d'ottavi degli archi sembra restituire il battere frenetico di un cuore terrorizzato che la voce rotta mostra in tutta la sua fragilità.

Pur bipartita, l'aria non cambia carattere fra la sezione A e B, tracciando un ampio quadro drammatico forse un po' inaspettato nell'economia dell'opera. L'ipotesi che possa essere interpretato ironicamente non trova appigli né nel testo né nella conduzione musicale e, pur ipotizzando possa trattarsi di una concessione al gusto giovanile per le atmosfere cupe, si può interpretare la scena come un tentativo di aggiungere motivi di preoccupazione utili a ritardare lo scioglimento finale che troppi indizi rivelano ormai vicinissimo.

⁵⁴ Nell'originale di Goldoni la scena cominciava da questo verso.

⁵⁵ n. 25. Aria. *Andante maestoso-Tempo di Menuetto* – 2/2-3/4, Re maggiore

Anche l'aria di Fracasso è di grande solennità. Straordinariamente ampia, l'unica con introduzione strumentale in *Andante maestoso*, una prima parte con ripresa, una sezione centrale in *Tempo di minuetto* e un *da capo* che se non evitasse la ripetizione completerebbe la solennità di un'aria interamente pentapartita.

Anche in questo caso pretendere che la fanfaronaggine di Fracasso si rifletta nell'eccessiva serietà, anche formale, della musica è un'ipotesi interessante ma probabilmente forzata. Fracasso che pure è certamente personaggio borioso per Goldoni viene preso da Mozart sempre molto sul serio. Il piacere di prendersi in giro, che sarà una delle carte vincenti di Mozart, qui non sembra voler essere molto giocata e, seppure possiamo supporre la scrittura adeguata a un cantante più adatto a ruoli d'amoroso, non si può dimenticare che l'adolescenza, abituata spontaneamente a prendersi sempre un po' troppo sul serio, è stato inconveniente di tutti i bimbi prodigio.

SCENA III

CASSANDRO e ROSINA.⁵⁶

CASSANDRO

E così, baronessa?

ROSINA

Umilissima serva.

CASSANDRO

E la promessa?

ROSINA

Che promessa, signore?

CASSANDRO

Non ve ne ricordate?

ROSINA

Oh, sto male a memoria!

CASSANDRO

Eh già, lo vedo!

Ma mia sorella, e seco lei Ninetta

ch'hanno avuto il coraggio

di scappar via ...

ROSINA

Scappar via? Buon viaggio!

CASSANDRO

Non prometteste voi

che sarian ritornate?

ROSINA

Oh! quand'è che tornaro, e son sposate!

CASSANDRO

Sposate?

ROSINA

Sì signore.

CASSANDRO

Da chi?

ROSINA

Da chi trovolve.

CASSANDRO

Sarà il fratello vostro

e Simone con lui, se non m'inganno.

ROSINA

Dimandatelo a lor che lo sapranno.

CASSANDRO

Siete una scioccarella.

ROSINA

Ma per altro son bella.

CASSANDRO

Oh, se non foste tale,

l'amor matrimoniale

non vi unirebbe a me come desio.

ROSINA

Tutto poi sta che così voglia anch'io.

CASSANDRO

Non decideste ancora?

ROSINA

Sì, signore.

Quand'è che ho già deciso!

CASSANDRO

Sicché, cara, carina,

tra di me e mio fratello

chi volete sposar?

ROSINA

Voglio il più bello.

CASSANDRO

Lo son'io ad ogni patto.

ROSINA

E se volessi

per esempio il più pazzo?

CASSANDRO

Non son più quello, e cedo un tanto onore

al fratel mio minore.

ROSINA

Dunque a lui mi cedete?

⁵⁶ Rispetto alla versione originale, è soppresso un breve recitativo di tre versi. Dell'intera scena successiva, dove Rosina paventa la possibilità a Polidoro che il fratello non gli permetta di sposarsi, Coltellini salva solo i primi versi che inserisce all'inizio della scena quarta. Soppresso l'episodio in cui Polidoro dichiarava, con tanto di aria, che si sarebbe accontentato di un'altra donna, semmai Cassandro ottenesse la mano di Rosina. Un'accortezza per render meno duro il finale in cui Polidoro rimane a bocca asciutta.

CASSANDRO
Dunque di lui vi preme?

ROSINA
Io tutti due vorrei sposarvi insieme.

CASSANDRO
Diavolo, cosa dite?

ROSINA
Perché non mi capite,
ma so ben'io che dir vorrei.

CASSANDRO
Vorreste
due mariti ad un tratto?

ROSINA
Oibò, vorrei,
che credo sia tutt'uno,
una sposa per uno;⁵⁷ ma vedete,
eccolo che s'avanza a lento passo.
Celatevi e tacete
che vo' seco pigliarmi un po' di spasso.
(Cassandro si ritira in disparte)

SCENA IV

POLIDORO e ROSINA

POLIDORO
Eh ben, quando facciamo
queste nozze, signora?

ROSINA
Siete in istato voi?

POLIDORO
Subito ancora.

ROSINA
Tutti son pronti adunque
i necessari requisiti al nostro
matrimonio imminente?

POLIDORO
Per me non manca niente:
v'ho per un giorno intiero amoreggiata,
v'ho di più regalata
quanto in somma voleste, e ho fatto tutto,
e più non ho pazienza.

ROSINA
Dal fratel vostro avete voi licenza?

POLIDORO
Di che?

ROSINA
Di prender moglie.

POLIDORO
Questa ancora ci vuol?

ROSINA
Sicuramente.

POLIDORO
Perché?

ROSINA
Perché dipende
da' suoi maggiori in questo
ogni onesta persona.

POLIDORO
Oh, se in questo io dipendo ei mi bastona.

ROSINA
Ma non diceste voi
di voler dal fratello esser diviso,
e aver la parte vostra?

POLIDORO
Oh! gliel'ho detto,
ma il fratel mio m'ha letto
del padre nostro il testamento, e vuole
che tutto sia del primo.

ROSINA
E come adunque
volete prender moglie?

POLIDORO
Come fan tutti gl'altri.

ROSINA
Han gli altri almeno
da mantenerla. Ma con voi la moglie
che mangerà, se non avete un zero?

POLIDORO
Farò anch'io per mangiar qualche mestiero.

ROSINA
Bravo da ver! Or ora
sarà una baronessa

⁵⁷ Da qui gli ultimi versi della scena sono di Coltellini.

per questo bel visino
moglie d'un legnaiuolo o d'un facchino?

POLIDORO

Ma ... promesso m'avete.

ROSINA

Ma ... licenza chiedete.

Chiedete al fratel vostro
da mantenervi con decoro il modo,
ed io son qui per voi.

POLIDORO

Da ver?

ROSINA

Sul sodo.

POLIDORO

Facciam dunque così.

ROSINA

Come?

POLIDORO

Parlate

a mio fratel voi stessa in vece mia,
e fate che mi dia
il modo e la licenza
di dar a voi la mano.

ROSINA

Io tutto questo domandargli? È vano!

Vorrà il vostro fratello
ch'io sia piuttosto la sua sposa.⁵⁸

POLIDORO

Eh, voi

per lui solo inclinate.

ROSINA

Per lui no.

POLIDORO

Per chi dunque?

ROSINA

Indovinate!

Se le pupille io giro⁵⁹
amorosette e tenere,
se rido o se sospiro
il vostro cor che fa?

POLIDORO

Il cor mi batte in seno
e il figliolin di Venere
«Spera – mi dice – almeno
che questo amor sarà».

ROSINA

Anche la speme inganna,
e se l'amor v'affanna
chi vi potrà sanar?

POLIDORO

Mi sanerà, carina,
questa gentil manina
che voi m'avete a dar.

ROSINA

Non basterebbe il core?

POLIDORO

No! ch'è un furbetto amore,
e mi potrà gabbar.

ROSINA e POLIDORO

Alme belle innamorate,
una man che voi bacciate
vi può solo imprigionar.⁶⁰

⁵⁸ Fin qui i versi della scena terza di Goldoni.

⁵⁹ n. 26. Finale. *Andante* 2/4 – *Andante grazioso* 3/8 – Sol maggiore. – Scena ultima. *Allegro non presto* 3/8 – *Un poco adagio-Allegro* 3/4 – *Andantino* 3/4 – *Allegretto* 2/4 – *Allegro* 3/8 – Re maggiore

Alla fine dell'opera si colloca la burla di Rosina a discapito di Polidoro che in questo esordio di finale, quasi a guisa di duetto amoroso, gli fa credere di volerlo sposare per poi, dopo aver intrecciato la sua voce con lo sventurato, dare la mano al fratello Cassandro. L'idea, che rivela una spregiudicatezza di Rosina estranea al personaggio, è di Coltellini. Goldoni fa apparire il duetto quasi di circostanza, per poi, lontano da Polidoro, permettere a Rosina di concedersi a Cassandro. Qui invece, sbattere gli occhioni a Polidoro e offrire la mano al più anziano, osservando la disperazione del primo sventurato pretendente, più che uno scherzo, appare bieco cinismo, aggravato dai commenti sarcastici di lei («Voi lo sposo? ... Con quel capo?») e di Cassandro («Voi marito? ... Con quel muso?») insensibili al pianto di Polidoro.

⁶⁰ Qui Mozart nel chiudere il quasi-duetto di questo Finale, per enfatizzare il contrasto con il drastico cambio di direzione di Rosina e in qualche modo assecondare le intenzioni di Coltellini, alza il livello dello stile, nobilitando le parole «Alme belle innamorate ...» con uno dei rarissimi momenti di contrappunto da opera seria:

(Mentre Polidoro va per prender la mano di Rosina ella la dà a Cassandro, che a poco a poco si va accostando)⁶¹

POLIDORO

La mano accordatemi
per pegno d'affetto.

ROSINA (a Cassandro)

Si caro, prendetela!

CASSANDRO

La prendo, l'accetto.

ROSINA e CASSANDRO

E il nodo, che al core
ci strinse, l'amore,
non sciolga mai più.

POLIDORO

Che inganno! che frode!

La rabbia mi rode,
no, non posso più.

Ma signor non è giustizia
di levarmi il pan da bocca,
oh che inganno, oh che malizia!

La mia sposa, uh, uh, uh, uh!

(Piangendo)

ROSINA

Voi lo Sposo?

CASSANDRO

Tu marito?

ROSINA

Con quel capo!

CASSANDRO

Con quel muso?

ROSINA e CASSANDRO

Questo è bello in verità.

POLIDORO

Son stordito,
son confuso!

ROSINA

È impietrito.

CASSANDRO

È inasinito.

[POLIDORO

La mia sposa, uh, uh, uh, uh!]

ROSINA e CASSANDRO (ridendo)

Oh che sposo, ah, ah, ah!⁶²

segue nota 60

ESEMPIO 24 (n. 26, bb. 69-80)

Cr. I, II
in Sol

VI I

VI II

Vla I, II

ROSINA

POLIDORO

Vlc
e Basso

Al - me bel - - - le in-na-mo-ra - - te, u - na man - - che voi ba - cia - te,

Al - me bel - - - le in-na-mo-ra-te, u - na man - - che voi ba - cia - te,

⁶¹ Da qui alla fine tutti i versi sono di Coltellini e sostituiscono il finale con recitativo e coro di Goldoni.

⁶² Qui Mozart calca sapientemente la mano sui contrasti ripetendo il precedente verso di Polidoro «La mia sposa, uh, uh, uh, uh!» per affiancarlo alle risate di Rosina e Cassandro:

SCENA QUINTA e ULTIMA

CASSANDRO, POLIDORO, ROSINA, NINETTA, GIACINTA,
FRACASSO, SIMONENINETTA, GIACINTA, FRACASSO, SIMONE (*dentro la
scena*)Nozze, nozze, evviva, evviva,
più ridente, più giuliva
sorte al mondo non si dà.CASSANDRO (*voltandosi verso la scena*)

Cosa è stato?

POLIDORO

Che sarà?

CASSANDRO

Ninetta e Simone!

ROSINA

Giacinta e Fracasso!

FRACASSO, GIACINTA, SIMONE, NINETTA (*entrando con
allegria*)Si faccia tempore
in festa, ed in spasso.

Evviva!

CASSANDRO

Alto là!

FRACASSO

Che cosa pretendete?

SIMONE

Faremo un macello!

CASSANDRO

Sfacciata pettegola!

SIMONE

Che dice?

FRACASSO

Che intende?

NINETTA

Padrone!

GIACINTA

Fratello!

NINETTA

Perdono!

GIACINTA

Pietà!

ROSINA

Oh zitto un po' là,
non tanto rumore.

CASSANDRO

Ma il grado ... ma il sesso ...

FRACASSO e SIMONE

Ma lei l'ha promesso.

segue nota 62

ESEMPIO 24 (n. 26, bb. 156-163)

Fag I, II
 VI I
 VI II
 Vla I, II
 ROSINA
 POLIDORO
 CASSANDRO
 Vlc e Basso

Oh che spo - so, ah ah ah
 La mia spo - sa, uh uh uh uh uh uh uh.
 Oh che spo - so, ah ah ah

Una delle numerose letture ironiche dei buoni sentimenti, a cui Mozart saprà abitarci.

CASSANDRO

Ma no ...

ROSINA

Così sta.

GIACINTA

Fu colpo d'amore,⁶³

pentita già sono.

Fratello, perdono!

NINETTA

Padrone, pietà!

ROSINA, FRACASSO, SIMONE

Che serve, che giova
gridar come un matto,
già quello ch'è fatto
disfar non potrà.

CASSANDRO

Via, pace, perdono,
scusabile è il caso.

ROSINA

Se quella non sono,
che gli ho persuaso,
perdono a me pure
Cassandro darà.

POLIDORO e CASSANDRO

Oh vedi la semplice,
la finta bontà!

POLIDORO

Ci ho gusto, l'ho caro

il ciucco, il somaro

io sol non sarò.

CASSANDRO

Ma questo è un inganno!

ROSINA

Ma inganno innocente!

FRACASSO e SIMONE

Non c'è più riparo,

la man gli donò.

ROSINA

Che pensa? Che dice?

Le piace? Si pente?⁶⁴

TUTTI

È inutile adesso
di far più lamenti,
già queste del sesso
son l'arti innocenti,
e spirito e bellezza
son gran qualità.

F I N E

⁶³ L'improvviso cambio di tempo per questa quartina (da *Allegro non presto* a *Un poco adagio*) sottolinea l'improbabilità del pentimento delle due donne che stanno solo cercando di ammorbidire Cassandro. Anche la chiusa a duetto contrappuntato, sulla falsariga del finto duetto d'amore di Rosina e Polidoro, gioca sullo scarto stilistico per rendere l'artificialità dell'inganno.

⁶⁴ Si deve dar atto a Coltellini di grande modernità per questo finale solo apparentemente chiuso. Di fatto i dubbi che Rosina esprime agli amici in merito alla decisione di Cassandro («Le piace? Si pente?») non vengono effettivamente sciolti, se non dal coro finale, che tuttavia potrebbe essere di solo auspicio. E per altro, dal disappunto sopra espresso («Oh vedi la semplice, la finta bontà!») si comprende che forse il concedersi di Cassandro a Rosina era solo una finta, concertata per umiliare il fratello. Rosina, a quel che dice, non sembra esser ancora riuscita a ottenere la mano di Cassandro, e chissà forse Coltellini, pur concedendo al pubblico più ingenuo di credere quello che preferisce, lascia aperta l'ipotesi che Cassandro non receda dalle sue posizioni di inguaribile misogino e rimanga scapolo.



Giuliano Zuliani (1734-1814), vignetta scenica per *La finta semplice*, in *Drammi giocosi per musica del Sig. Carlo Goldoni*, tomo VII, Venezia, Antonio Zatta e Figli, 1794.

L'orchestra

2 Flauti	2 Corni (anche Corno da caccia I e II)
2 Oboi (anche Corni inglesi I e II)	
Violini I	
Violini II	
Viole I e II [soli]	
Bassi (Fagotto I e II, Cembalo Violoncelli, Contrabbassi)	

Aderente alla compagine orchestrale tipica del teatro d'opera di questi anni la partitura di Mozart ancora accorpa in un'unica linea il basso, che si può definir «continuo» a tutti gli effetti, malgrado le attuali edizioni tendano a volerlo identificare con i soli violoncelli e contrabbassi. In effetti al basso fanno riferimento anche i fagotti e il cembalo (che, malgrado l'uso attuale, con tutta probabilità contribuiva, nel caso, anche all'orchestrazione delle arie). La disposizione in partitura colloca, secondo la prassi antica tutti gli altri strumenti sopra le voci.

I fagotti godono di una parte obbligata solo nell'aria di Polidoro (n. 7, 1.5) e di Rosina (n. 15, atto II.5), oltre ai tre finali, dove sono notati se divergenti dal basso. È tuttavia probabile, malgrado l'uso univoco delle pause che propone la *Neue Ausgabe*, che vi fosse più di un'occasione per raddoppiare il continuo con uno o entrambi i fagotti.

Già segnalata, l'aria di Rosina dell'atto primo (n. 9, 1.7) si evidenzia, oltre all'uso dell'oboe in eco, per l'inserimento di due corni inglesi e di due corni da caccia in sostituzione dei corni ordinari. Tuttavia l'uso di strumenti eccezionali è limitato a effetti di sfondo che, se ideali per il paesaggio notturno descritto (dove il buio è anche dell'anima), appaiono sfruttati al di sotto delle loro potenzialità.

Le voci

Musical notation showing the vocal ranges for seven characters: ROSINA, NINETTA, GIACINTA, POLIDORO, FRACASSO, CASSANDRO, and SIMONE. Each character is represented by a single note on a staff, with a line indicating the range. ROSINA is a soprano (high note), NINETTA is a soprano (slightly lower), GIACINTA is a soprano (lower), POLIDORO is a tenor (lower), FRACASSO is a tenor (lower), CASSANDRO is a bass (low), and SIMONE is a bass (low).

Se in generale la distribuzione dei registri segue la prassi comune, poco sembra adeguato Fracasso con voce di tenore che, quale capitano fanfarone, meglio avrebbe avuto agio quale basso comico. In realtà Mozart relega i lazzi da soldatuccio a Simone (basso), e preferisce concedere al Capitano una scrittura più morbida e ricca delle raffinatezze proprie dell'amoroso. La scelta forse dovette tener conto delle esigenze del *cast* a cui era destinata l'opera.

Che sia Rosina il soprano più acuto non stupisce, visto il ruolo da protagonista, eppure se un contralto era necessario all'omogeneità dei cori e dei concertati, forse più che a Giacinta (la cui parte di giovinetta non può sfruttare i gravi), meglio avrebbe calzato all'intelligenza e alla determinazione da donna vissuta di Rosina. E infatti, seppur Rosina gioca spesso col registro acuto, la vera scrittura da soprano leggero è prevedibilmente concessa a Ninetta, serva spigliata ed intrigante.

I registri di basso e tenore rispettivamente di Cassandro e Polidoro si legano in parte all'età (Cassandro ha qualche anno in più), in parte alla volontà di meglio restituire la petulanza del più giovane e la pretesa nobiltà del più anziano.

La finta semplice, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Composta fra l'aprile ed il luglio del 1768, *La finta semplice* rappresenta il primo cimento del dodicenne Mozart con un libretto buffo italiano. In precedenza il giovane e promettente talento aveva già affrontato il teatro in musica con l'*intermedium* latino *Apollo et Hyacinthus* (composto nel 1767) e con il *Singspiel Bastien und Bastienne* (risalente al periodo a cavallo fra il 1767 ed il 1768).

Il cimento con un genere più impegnativo, quale l'opera buffa italiana, rappresentava un salto di qualità, iniziato sotto i migliori auspici: dietro iniziativa del nuovo imperatore, Giuseppe II, il teatro imperiale di Vienna – affidato, a causa della non facile congiuntura economica, alla gestione privata dell'impresario Giuseppe Affligio – offriva al giovanissimo Mozart la rara occasione di segnalarsi nel panorama internazionale come compositore d'opera.

Promuovere il successo del figlio in veste di compositore era l'ovvio obiettivo perseguito da papà Leopold; la possibilità di realizzarlo in uno dei più prestigiosi teatri d'Europa, collaborando con artisti di fama e di grande professionalità, era un'occasione davvero unica. Anche il libretto, attribuito a Carlo Goldoni, intonato dal napoletano Salvatore Perillo a Venezia nel 1764, offriva delle buone *chances* al giovane Wolfgang: rielaborato per l'occasione da un poeta di chiara fama quale Marco Coltellini – l'autore del testo per l'acclamata *Ifigenia in Tauride* (1763) di Tommaso Traetta –, esso era singolarmente adatto alla messa in musica da parte di un adolescente che, per quanto dotato, era pur sempre inesperto. In effetti le caratteristiche salienti del libretto possono, in astratto, sembrare dei difetti: il carattere intenzionalmente superficiale del *plot*, il ricorso ai più tradizionali *tópoi* dell'opera buffa tanto nelle situazioni (litigi, bastonate, tranelli) quanto nella caratterizzazione. Si pensi ad esempio a luoghi tipici quali l'operosa astuzia femminile, la parodia dell'opera seria nello 'sdottorare' di Cassandro, il bonario e materialistico *carpe diem* del soldato Simone, la somiglianza di Fracasso con Capitan Spaventa.

Dopo una riflessione più circostanziata, è facile però comprendere come, proprio in quanto fortemente standardizzate, tutte queste caratteristiche potessero aiutare il giovane Mozart a muoversi in un terreno nel quale l'esempio altrui avrebbe assunto per forza un peso superiore a quello esercitato dalla personale maturazione artistica. Di tale ispirazione restano per l'ascoltatore d'oggi ben visibili le tracce nei richiami a Johann Christian Bach e a Gluck (nel n. 9) ed alla *Buona figliola* di Piccini (nel n. 6 e, più in

generale, nella caratterizzazione sonora di Rosina). Più evidente allo studioso di quanto lo sia per l'appassionato è invece lo stretto rapporto (anche e non a caso cronologico) che lega *La finta semplice* all'opera di Florian Leopold Gassmann, su libretto di Goldoni, *La notte critica*, rappresentata a Vienna nel 1768.

Nonostante le positive premesse, non sembra esagerato sostenere che le radici del tormentato rapporto di Mozart con Vienna furono gettate proprio con l'infelice esperienza della *Finta semplice*. Vuoi per la difficile situazione economica del teatro, vuoi per più segrete o complesse motivazioni, l'opera fu sottoposta ad un intenso fuoco di sbarramento da parte dei musicisti e degli artisti della capitale. Al boicottaggio degli artisti si aggiunse anche quello di Coltellini (sempre in ritardo nelle consegne del libretto), degli orchestrali e dei cantanti (che non volevano lasciarsi dirigere da un fanciullo). Tutto culminò nella decisione imprevedibile di Affligio, il rifiuto di far rappresentare *La finta semplice*, che finì nel baule dei Mozart, di ritorno a Salisburgo. Qui l'opera fu rappresentata nel teatro del palazzo arcivescovile, il 1° maggio 1769, non sappiamo con quale accoglienza. Da parte sua il Tempo, grande lenitivo d'ogni male, avrebbe fatto in qualche modo giustizia: qualche anno dopo, il losco filibustiere Affligio sarebbe finito in carcere per truffa; quanto a Mozart, egli vanta forse ancor oggi un credito: quello di vedere la sua *Finta semplice* apprezzata per quel che è; vale a dire per una brillante opera buffa settecentesca che, di quando in quando, lascia intravedere (specie in taluni particolari dell'orchestrazione) una sensibilità musicale non comune; andrebbe apprezzata a prescindere dalla consapevolezza di quel che il suo autore sarebbe successivamente diventato: l'artefice delle *Nozze di Figaro*, del *Don Giovanni*, del *Flauto magico* e d'innomerevoli altri capolavori assoluti.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

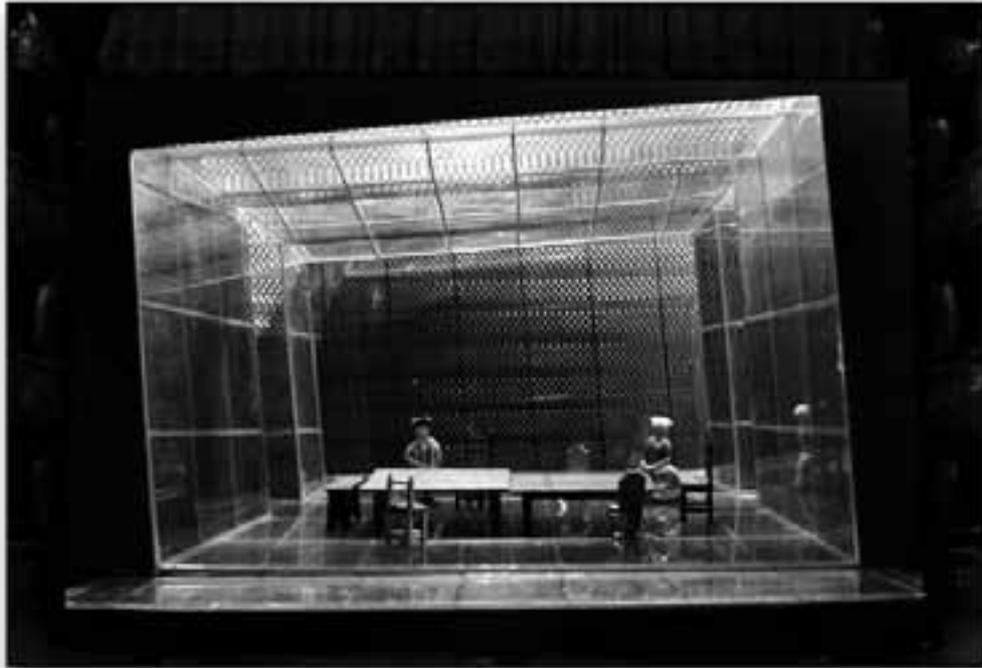
Nella campagna cremonese. Viale alberato antistante una palazzina di campagna. Giacinta e la cameriera Ninetta sono accompagnate dai rispettivi spasimanti, militari del reggimento ungherese: il capitano Fracasso ed il sergente Simone; insieme inneggiano all'amore, alla gioventù e alla libertà. Temendo d'esser scoperta dai propri fratelli – don Cassandro e don Polidoro – Giacinta parte, dopo che Ninetta ha proposto di farli innamorare della sorella di Fracasso, la baronessa Rosina, per facilitare i loro intrecci amorosi. Simone, prima di partire per andare a prendere proprio Rosina, a sua volta, esprime la propria insofferenza verso le complicazioni amorose. Giacinta intanto tratteggia l'immagine dell'uomo ideale, mentre Fracasso incrocia Cassandro, accanito contro tutte le donne ed in particolare contro Rosina, che deve ospitare nella sua casa con il fratello.

Ninetta e Rosina stanno preparando la trappola, quando sopraggiunge Polidoro. Per le due donne ci vuol davvero poco a farlo innamorare, al punto che è egli stesso a proporsi in sposo a Rosina. Cassandro apprende incredulo la novità, e prescrive al fratello, che si sta allontanando, di evitarla, quando la baronessa appare. Cassandro si propone d'imporre tutta la propria superiorità, e sembra aver buon gioco, al punto quasi da sedurla seduta stante. Il felice trasporto s'interrompe però bruscamente quando la donna gli chiede in dono un anello, toccandone una corda ben sensibile: l'avarizia.

Come spiega a Fracasso e Ninetta, Rosina intende conquistare ambedue i fratelli. Polidoro si fa avanti, irritando con la propria scortesia Fracasso, che s'allontana. Ninetta consegna a Polidoro, che non sa scrivere, un biglietto amoroso per Rosina, del quale egli si fingerà l'autore. Polidoro pregusta la conquista e le nozze con Rosina, quando questa arriva accompagnata da Fracasso; ne nasce uno scontro cui Ninetta cerca invano di por rimedio. Sul più bello arriva Cassandro, che redarguisce il fratello pur dimostrando anch'egli interesse per Rosina, che finge d'aver scritto il biglietto proprio per lui. L'avarizia di quest'ultimo esplode di fronte alla borsa con dell'oro che il fratello innamorato porge all'amata. In quella, Rosina viene raggiunta da Simone, che annuncia un visitatore. All'idea che la Baronessa si allontani con l'anello, Cassandro invita a pranzo tutti.

ATTO SECONDO

Loggia in casa di Cassandro. Affamato, Simone discute con Ninetta se sia meglio amoreggiare a pancia piena o meno. Rimasto solo, Simone rifiuta di rappacificare Fracasso e Cassandro che durante il pranzo hanno litigato. Giacinta si rivolge allora a Polidoro, che vorrebbe sposare Rosina indicando in Cassandro, il fratello maggiore, il vero ostacolo ai suoi propositi. Ninetta annuncia a Polidoro che Rosina lo sta cercando per prenderne commiato prima di trovare alloggio altrove. I



Italo Grassi, bozzetto scenico (t.4) per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, costumi di Maurizio Millenotti.

due la raggiungono: alle richieste di lei, egli si rivela incapace perfino di comportarsi da cicisbeo. Si fa largo barcollando Cassandra, ubriaco. Polidoro ha l'ardire di chiedergli la propria parte delle comuni ricchezze per sposarsi. Rimasto solo con Rosina, Cassandra la corteggia; ella si mostra accondiscendente ma, poiché lui puzza di vino, decide di comunicare solo a gesti. Assopitosi, Cassandra viene risvegliato da Rosina e le offre l'anello già conteso in mattinata. Fra sé la Baronessa precisa le proprie convinzioni in materia amorosa: mai accontentarsi d'un solo amante.

Fracasso raggiunge Cassandra e tra i due scoppia una nuova lite finché non interviene Rosina. Col fratello, ella conviene sull'opportunità di continuare la beffa. Fracasso incarica Simone di rapire Giacinta: si aggiunge Ninetta, che rassicura Fracasso sull'amore di Giacinta. Frattanto Cassandra se la prende con Polidoro, per la sua cocciutaggine nel volersi sposare. Rosina sviene dalla paura e, una volta rinvenuta, si trova oppressa dal corteggiamento dei due fratelli. La schermaglia amorosa ben presto cede il passo ad un'altra novità: Fracasso giunge trafelato, annunciando la fuga di Giacinta con i denari dei due fratelli, e anche Ninetta è fuggita, fa sapere Simone. Fracasso propone di dare in moglie la sorella a chi la ritroverà (ben sapendo chi sarà a farlo). Con analoghe intenzioni, Simone propone la stessa soluzione per favorire le ricerche di Ninetta.

ATTO TERZO

Una strada nella campagna. Simone trova Ninetta e Fracasso la sua amata Giacinta, Rosina informa Cassandra: Giacinta e Ninetta sono state ritrovate e sposate; Cassandra cerca di conoscer-

re le preferenze della donna, ma viene invitato a nascondersi: si avvicina Polidoro. Rosina se ne prende di nuovo gioco, opponendo continue obiezioni ai suoi progetti di vita coniugale; quindi, nel momento di stringere la mano in pegno, afferra quella di Cassandro e lascia Polidoro con un palmo di naso.

Si odono avvicinarsi le voci festanti di Ninetta, Giacinta, Fracasso e Simone. Nel chiarimento definitivo una voce, quella di Rosina, interviene una volta per tutte a chiarire il suo ruolo nella vicenda, con parziale soddisfazione dello scornato Polidoro. Tutti infine convengono gioiosamente sull'innocenza dell'inganno perpetrato a fin di bene.

Argument

PREMIER ACTE

Dans la campagne près de Cremona. Allée bordée d'arbres en face d'une villa. Giacinta et Ninetta, sa femme de chambre, sont accompagnées de leurs amoureux respectifs, militaires du régiment hongrois: le capitaine Fracasso et le sergent Simone; les quatre chantent ensemble les joies de l'amour, de la jeunesse et de la liberté. De crainte d'être découverte par ses frères don Cassandro et don Polidoro, Giacinta part, après que Ninetta a eu l'idée de les faire tomber amoureux de la sœur de Fracasso, la baronne Rosina, pour faciliter leurs amours. Simone, avant d'aller chercher Rosina, affirme qu'il ressent de l'impatience face aux complications en amour. Entre-temps Giacinta décrit son homme idéal, alors que Fracasso tombe sur Cassandro, acharné contre toutes les femmes et notamment contre Rosina, qu'il est obligé de loger chez lui avec son frère.

Ninetta et Rosina sont en train de préparer le piège, lorsque Polidoro survient. Il est bien facile, pour les deux femmes, de le rendre amoureux, à tel point que c'est lui-même qui demande à Rosina si elle le veut pour mari. Cassandro, en apprenant incrédule la nouvelle, interdit à son frère tout commerce avec elle, lorsque la baronne en personne paraît. Cassandro se flatte de démontrer toute sa supériorité et semble avoir beau jeu, à tel point qu'elle paraît séduite presque sur-le-champ. Pourtant l'heureux élan s'arrête brusquement lorsque Rosina lui demande de lui faire cadeau d'une bague, en touchant ainsi une corde bien sensible: son avarice.

Rosina explique à Fracasso et Ninetta qu'elle a l'intention de conquérir les deux frères. Polidoro s'avance, en agaçant avec sa grossièreté Fracasso, qui part. Ninetta tend à Polidoro, qui ne sait pas écrire, un billet doux pour Rosina: il doit feindre de l'avoir écrit lui-même. Polidoro est en train de savourer sa conquête et son futur mariage avec Rosina, lorsque celle-ci arrive, accompagnée de Fracasso; il en résulte un accrochage, que Ninetta tente vainement d'apaiser. Au plus beau moment arrive Cassandro, qui tance son frère tout en montrant de l'intérêt, lui aussi, pour Rosina, laquelle feint d'avoir écrit le billet justement pour lui. L'avarice de ce dernier éclate face à la bourse pleine d'or que son amoureux de frère tend à sa bien-aimée. À ce moment-là entre Simone en annonçant l'arrivée d'un visiteur. De crainte que la baronne ne s'éloigne avec sa bague, Cassandro invite tous à déjeuner.

DEUXIÈME ACTE

Dans une loge chez Cassandro. Simone, qui a faim, discute avec Ninetta s'il vaut mieux qu'on fasse l'amour à ventre plein ou creux. Resté seul, il refuse de réconcilier Fracasso et Cassandro, qui se sont disputés pendant le déjeuner. Giacinta s'adresse donc à Polidoro, qui voudrait épouser Rosina et indique que le véritable obstacle aux desseins de tous les deux est Cassandro, leur frère aîné. Ninetta annonce à Polidoro que Rosina est en train de le chercher pour prendre congé, avant

d'emménager ailleurs. Les deux la rejoignent; à la demande de Rosina, Polidoro s'avère même incapable de se conduire en chevalier servant. Cassandro, ivre, arrive en chancelant. Polidoro a l'impudence de lui demander sa part de patrimoine pour épouser Rosina. Resté seul avec elle, Cassandro lui fait la cour; Rosina se montre bien disposée à son égard, mais comme il pue le vin, elle décide de ne communiquer que par gestes. Cassandro s'assoupit, mais Rosina le réveille; il lui offre alors la bague disputée dans la matinée. La baronne précise à part soi ses idées en matière d'amour: il ne faut jamais se contenter d'un seul amant.

Fracasso rejoint Cassandro et une nouvelle querelle éclate entre les deux hommes, jusqu'au moment où Rosina intervient. Elle convient avec son frère qu'il est bon de continuer la moquerie. Fracasso charge Simone d'enlever Giacinta; Ninetta arrive et assure Fracasso de l'amour de Giacinta. Entre-temps Cassandro s'attaque à Polidoro parce qu'il s'entête à vouloir se marier. Rosina s'évanouit de peur; lorsqu'elle reprend ses esprits, elle est étouffée par la double cour des deux frères. Une nouvelle éclatante interrompt les propos galants: Fracasso arrive hors d'haleine, en annonçant que Giacinta s'est enfuie avec tout l'argent des ses frères; Simone fait savoir que Ninetta aussi s'est enfuie. Fracasso propose aux deux frères de donner la main de leur sœur à celui qui la retrouvera (en savant bien qui sera celui-là). Simone, dans le même but, suggère la même solution pour aider les recherches de Ninetta.

TROISIÈME ACTE

Une route de campagne. Simone retrouve Ninetta et Fracasso sa Giacinta bien-aimée. Rosina en informe Cassandro: Giacinta et Ninetta ont été retrouvées et épousées. Cassandro cherche à connaître les préférences de la jeune femme, mais Rosina l'invite à se cacher: Polidoro s'approche. Rosina se moque encore de lui, en opposant plusieurs objections à ses projets de vie conjugale; finalement, au moment de lui donner sa main en gage, elle saisit la main de Cassandro, en laissant le pauvre Polidoro tout penaud.

On entend les voix joyeuses de Ninetta, Giacinto, Fracasso et Simone qui s'approchent. Au cours du dénouement Rosina éclaircit une fois pour toutes le rôle qu'elle a joué dans l'histoire, à la satisfaction partielle de Polidoro. Tous finalement conviennent gaiement que la tricherie, comise dans une bonne intention, a été innocente.

Synopsis

ACT ONE

In the countryside around Cremona. A tree-lined avenue behind a small country palace. Giacinta and her maid Ninetta are being accompanied by their respective suitors, soldiers from the Hungarian regiment: Captain Fracasso and Sergeant Simone. Together they are all singing the praises of love, youth and freedom. Worried she is going to be discovered by her two brothers – don Cassandro and don Polidoro – Giacinta leaves, after Ninetta has suggested they should make them fall in love with Fracasso's sister, Baroness Rosina, in order to make it easier for themselves. Before going to get Rosina, Simone also expresses his intolerance of such amorous complications. Meanwhile, Giacinta describes her image of the ideal man while Fracasso bumps into Cassandro, who is intolerant of all women, but especially Rosina who is coming to visit with her brother.

Ninetta and Rosina are preparing their trap when Polidoro arrives. It does not take much for the two women to make him fall in love, in fact, he himself proposes to Rosina. Cassandro cannot believe it when he hears the news, and tells his brother, who is leaving, to avoid her when the



Italo Grassi, bozzetto scenico (II.1) per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, costumi di Maurizio Millenotti.

Baroness appears. Cassandro decides to use his superiority and seems to be having so much success that he manages to seduce her on the spot. However, this felicitous rapture is suddenly interrupted when the woman asks him for a ring, thus touching a very sensitive subject: his miserliness.

Rosina confides to Fracasso and Ninetta, she intends to conquer both brothers. Polidoro comes forward, irritating Fracasso with his rudeness and who leaves. Ninetta writes a love letter for Polidoro since he cannot write and he pretends to be its author. Polidoro is confident he will win Rosina's heart and is already looking forward to the wedding when the latter arrives, accompanied by Fracasso. A discussion arises and Ninetta tries to solve it but in vain. Cassandro arrives right in the middle of all this and scolds his brother, while also showing interest in Rosina who is pretending she wrote the love letter for him. Cassandro's miserliness explodes when he sees his enamoured brother giving his beloved a bag with a ring. Simona arrives, announcing a visitor. Out of fear the Baroness might disappear with the ring, Cassandro invites everyone to stay for lunch.

ACT TWO

Loggia in Cassandro's house. Starving, Simone is discussing with Ninetta whether it is better to flirt on a full stomach or not. Once alone, Simone refuses to make peace between Fracasso and Cassandro who argued over lunch. Giacinta turns to Polidoro, who wants to marry Rosina but sees Cassandro, his elder brother, as the true obstacle. Ninetta tells Polidoro that Rosina is searching for him to say good-bye before she takes lodgings somewhere else. They find her – following her request, he shows he is truly unable to behave gallantly. She keeps her distance, bumping in-

to Cassandro who has drunk too much. Polidoro has the courage to ask him for his share of their inheritance for his wedding. Once alone with Rosina, Cassandro starts courting her; she is condescending but, since he smells of wine, she decides to only communicate using gestures. Drowsing in a corner, Cassandro is woken up by Rosina and offers her the ring that had already been the object of dispute that morning. Under her breath the Baroness repeats her belief that one should never make do with just one lover.

Fracasso arrives and once again starts arguing with Cassandro until Rosina intervenes. She agrees with her brother that it is opportune to continue with their prank. Ninetta arrives, reassuring Fracasso of Giacinta's love. Meanwhile, Cassandro is arguing with Polidoro because he so stubbornly insists on marrying. Rosina faints out of fear and, once she regains her senses, is oppressed by the two brothers' wooing. The amorous skirmishing is soon interrupted by another novelty – Fracasso arrives out of breath, announcing that Giacinta has run off with her brothers' fortune; and Simone tells them that Ninetta has also run away. Fracasso proposes that whoever finds their sister may marry her (knowing very well who that will be). With the same intentions, Simone proposes the very same to encourage the search for Ninetta.

ACT THREE

A street in the country. Simone finds Ninetta and Fracasso his beloved Giacinta. Rosina informs Cassandro that Giacinta and Ninetta have been found and are now married. Cassandro tries to discover who the woman's true favourite is but is told to hide – Polidoro is coming. Rosina makes fun of him once again, constantly finding objections to his plans to get married. Then, when it is time to shake hands, she takes that of Cassandro, much to Polidoro's disappointment.

The festive voices of Ninetta, Giacinta, Fracasso and Simone can be heard approaching. When things are finally being explained, a voice can be heard – that of Rosina who is describing her role in the affair, to the partial satisfaction of the much ridiculed Polidoro. Finally, everyone joins together to celebrate the innocence of a deception that was to everyone's good.

Handlung

ERSTER AKT

Im Hinterland von Cremona. Eine baumbestandene Allee vor einem Landhaus. Giacinta und ihre Zofe Ninetta werden von ihren Verehrern, zwei Soldaten eines ungarischen Regiments, umschwärmt: dem Hauptmann Fracasso und seinem Adjutanten Simone; gemeinsam stimmen sie eine Hymne an die Liebe, die Jugend und die Freiheit an. Aus Furcht, ihre Brüder – don Cassandro und don Polidoro – könnten Giacintas auf die Schliche kommen, unterbreitet Ninetta den anderen einen Vorschlag: um ihre Liebschaften unbesorgt fortführen zu können, will sie ihre Brüder in Fracassos Schwester, die Baronessa Rosina, verliebt machen. Bevor Simone aufbricht, um Rosina zu holen, besingt er seinen Kummer über die Hindernisseder Liebe. Inzwischen zeichnet Giacinta das Bild des idealen Mannes, zeitgleich begegnen sich Fracasso und Cassandro. Cassandro ist ein erklärter Weiberfeind und lamentiert vor allem über Rosina, die er und sein Bruder Polidoro bei sich beherbergen müssen.

Ninetta und Rosina sind mit den Vorbereitungen ihrer «Liebesfalle» beschäftigt, als Polidoro auftritt. Es gelingt den beiden Frauen mühelos, in ihm die Leidenschaft für Rosina zu entfachen: Polidoro bekundet bald schon seine feste Absicht, die Baronessa zu heiraten. Cassandro erfährt diese Nachricht mit Unglauben und befiehlt seinem Bruder ausdrücklich, sich von der eben ein-



Italo Grassi, bozzetto scenico (finale) per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, costumi di Maurizio Millenotti.

treffenden Rosina fernzuhalten. Statt dessen schickt sich nun Cassandro an, seine ganze Überlegenheit auszuspielen, um die Dame zu verführen. Dies scheint ihm zunächst auch zu gelingen, aber seine vermeintliche Leidenschaft findet ein jähes Ende, als Rosina ihn bittet, ihr einen Ring zu schenken. Damit nämlich hat sie seinen wunden Punkt getroffen – seinen Geiz.

Rosina erklärt Fracasso und Ninetta ihre Absicht, beide Brüder zu betören. Nun ist die Reihe an Polidoro, der durch sein ungewohnt unhöfliches Auftreten Fracasso verärgert. Ninetta übergibt dem des Schreibens unkundigen Polidoro eine Liebesbotschaft an Rosina, die er für seine eigene Komposition ausgeben soll. Zufrieden gibt sich Polidoro ganz der Vorfreude über die baldige Hochzeit mit Rosina hin, als diese in Begleitung Fracassos auftritt. Es kommt zu einem Streit, den Ninetta vergebens zu schlichten sucht. Auf dem Höhepunkt tritt auch Cassandro hinzu und weist seinen Bruder in die Schranken, wobei er sein eigenes Interesse für Rosina keineswegs verhehlt. Zudem beteuert die listige Rosina, ihre Liebesbotschaft habe sich an Cassandro gerichtet. Als dieser eine gefüllte Geldbörse erblickt, die Polidoro der Angebeteten zum Geschenk macht, vergisst er vor Wut seinen Geiz und reicht Rosina einen Ring. In diesem Augenblick kommt auch Simone hinzu und kündigt einen Besucher an. Aus Angst, die Baronessa könne sich nun mit dem Ring entfernen, lädt Cassandro alle zum Gastmahl ein.

ZWEITER AKT

Die Loggia im Hause Cassandros. Der hungergeplagte Simone diskutiert mit Ninetta darüber, ob es besser sei mit vollem oder leerem Magen zu flirten. Als er wieder allein ist, lehnt er es strikt ab, die Brüder Fracasso und Cassandro zu versöhnen, die während des Mahls aneinander geraten

sind. Daher wendet sich Giacinta Polidoro, der Rosina heiraten möchte, und gibt ihm zu verstehen, und gibt ihm zu verstehen, daß sein eigener Bruder das eigentliche Hindernis seines Heiratsbegehrens sei. Ninetta unterrichtet Polidoro davon, daß Rosina ihn sucht, um sich von ihm zu verabschieden, da sie im Begriff sei, eine andere Herberge zu suchen. Doch als sie Rosina treffen, zeigt es sich bald, daß Polidoro nicht einmal zum Galan taugt. Betrunknen torkelt Cassandro herein. Polidoro erkühnt sich, die Hälfte ihres gemeinsamen Besitzes von ihm zu verlangen, um heiraten zu können. Als Cassandro schließlich mit Rosina allein ist, macht er ihr den Hof; die Dame zeigt sich nicht abgeneigt, aber da er so stark nach Wein rieche, ziehe sie es vor, nur durch Gebärden mit ihm zu kommunizieren. Cassandro schlummert ein und wird von Rosina aufgeweckt. Er bietet ihr den bereits am Morgen umstrittenen Ring. Bei sich beteuert die Baronessa ihr festes Credo in Liebesangelegenheiten: man soll sich nie mit einem Geliebten allein zufrieden geben.

Fracasso trifft auf Cassandro, zwischen ihnen entbrennt erneut Streit, bis endlich Rosina einschreitet. Sie stimmt ihrem Bruder zu, daß es das Beste sei, die Komödie weiterzuspielen. Fracasso beauftragt Simone mit der Entführung Giacintas. Auch Ninetta tritt hinzu und versichert Fracasso die ehrliche Liebe Giacintas. Inzwischen beschwert sich Cassandro bei Polidoro über dessen Sturheit, unbedingt heiraten zu wollen. Rosina fällt vor Angst in Ohnmacht und als sie wieder zu sich kommt, wird sie von beiden Verehrern bedrängt. Doch schon kurze Zeit später weicht das eifrige Liebeswerben einer neuen Nachricht: Fracasso tritt atemlos auf und verkündet, daß Giacinta mit dem gesamten Geld auf und davon sei. Und Simone berichtet, auch Ninetta sei geflohen. Fracasso schlägt den Brüdern vor, die Schwester mit dem erstbesten Mann zu verheiraten, der sie ihnen zurückbringt (wohlweislich, wer dieser Mann sein wird). Mit ähnlichen Absichten schlägt Simone dieselbe Lösung für Ninetta vor.

DRITTER AKT

Eine Landstraße. Simone findet Ninetta, Fracasso seine geliebte Giacinta. Rosina benachrichtigt Cassandro: Giacinta und Ninetta sind wiedergefunden worden und haben seiner Anweisung gemäß geheiratet. Cassandro möchte endlich wissen, wem Rosina den Vorzug gibt, aber diese entgegnet ihm, er solle sich rasch verstecken, da sich Polidoro nähert. Rosina führt die beiden erneut an der Nase herum und erfindet immer neue Gründe, die ihre Hochzeitspläne vereiteln; als sie schließlich per Handschlag ihre Einwilligung besiegeln soll, ergreift sie Cassandros Hand und zeigt Polidoro eine lange Nase.

Die ausgelassenen Stimmen von Ninetta, Giacinta, Fracasso und Simone sind zu hören. Als sich das Stimmengewirr auflöst, erkennt man deutlich Rosinas Stimme, die ein für allemal ihre Rolle in der Angelegenheit preisgibt. Der gefoppte Polidoro zeigt sich besonders erfreut darüber. Am Ende besingen alle gemeinsam die Unschuld einer List, die einem guten Zweck dient.

Andrea Chegai

Bibliografia

La produzione critica su Mozart è praticamente sterminata, e una volta tanto è disponibile anche una ampia scelta di letture in lingua italiana. Non si intende qui fornire una bibliografia di base, facilmente ricavabile dai più diffusi dizionari e da vari strumenti internet, quanto suggerire un breve percorso ragionato di letture che si orienti all'analisi della produzione drammaturgica mozartiana giovanile (e non) nel più ampio contesto del repertorio operistico 'italiano' di quegli anni. Non si potrà comunque prescindere da alcuni testi fondamentali, da cui, in diversa misura, ricavare informazioni e valutazioni critiche sulle prime opere: fra questi le monografie storiche di Abert,¹ Dent,² Paumgartner,³ Einstein,⁴ i più recenti contributi di Hildesheimer⁵ e Osborne,⁶ i due importanti volumi di Daniel Hertz (in inglese), in cui confluisce una esperienza di ricerca pluridecennale,⁷ il volume di Kunze su Mozart operista.⁸ Il testo monografico italiano più recente, di carattere complessivo, è quello di Carli Ballola-Parenti;⁹ la collettanea più significativa, con saggi di grande rilievo e talora rifondativi, è stata curata da Sergio Durante per l'editore Il Mulino.¹⁰ Il rapporto del giovane Mozart con la società del suo tempo e i riflessi della figura Mozart sull'ambiente sono analizzati con taglio sociologi-

¹ HERMANN ABERT, *Mozart*, a cura di Paolo Gallarati, 3 voll., Milano, Il Saggiatore, 1984-86, 2000² (ed. originale: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-21).

² EDWARD JOSEPH DENT, *Il teatro di Mozart*, a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1979 (ed. originale: *Mozart's Operas*, Oxford, Oxford University Press, 1947).

³ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994⁴ (ed. originale: *Mozart*, Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag g. m. b. h. , 1927).

⁴ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991 (ed. originale: *Mozart. His Character, His Works*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1945).

⁵ WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Milano, Sansoni, 1979; rist. Milano, Rizzoli, 1982 (ed. originale: *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977).

⁶ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982 (ed. originale: *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London-New York, Atheneum, 1978).

⁷ DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990; *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York, Norton, 1995.

⁸ STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, trad. di Leonardo Cavari, Venezia, Marsilio, 1990 (ed. originale: *Mozarts Opern*, Stuttgart, Reclam, 1984).

⁹ GIOVANNI CARLI BALLOLA-ROBERTO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990.

¹⁰ *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991.

co in un apprezzabile volume di Norbert Elias, il suo ultimo;¹¹ un momento particolarmente significativo nella formazione del Salisburghese è stato recentemente approfondito da Paolo Cattelan.¹²

Sulla *Finta semplice* in particolare pochissimi invece i riferimenti bibliografici: fra quelli più facilmente accessibili due brevi interventi firmati da un medesimo autore, Rudolph Angermüller,¹³ co-curatore anche dell'edizione critica dell'opera mozartiana, in cui si sintetizzano le vicende, tuttora non chiarissime, della gestazione del lavoro e della sua prima rappresentazione.

Per un quadro del sistema produttivo dell'opera italiana di questo periodo utile la lettura congiunta del noto volume di Robinson sull'opera napoletana¹⁴ (da intendersi nell'accezione più ampia) e del saggio di Franco Piperno contenuto nella *Storia dell'opera italiana*.¹⁵ I problemi e i caratteri della drammaturgia dell'opera italiana del Settecento e poi dell'Ottocento nel suo complesso ed i suoi equilibri a livello di sistema produttivo sono discussi e inquadrati metodologicamente in un noto saggio di Dahlhaus;¹⁶ per quanto riguarda lo spettacolo d'opera nel suo assieme (soggetti, gusto, rapporto col teatro di parola) vedi i libri di Gallarati e di Chegai.¹⁷ Per contestualizzare a grandi linee la produzione operistica di Mozart nel complesso produttivo della seconda metà del Settecento sono utili i seguenti volumi collettanei: *I vicini di Mozart*¹⁸ e *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*;¹⁹ una efficace prospettiva comparata si trova negli atti del convegno *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*.²⁰ Il recente vo-

¹¹ NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

¹² PAOLO CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.

¹³ RUDOLPH ANGERMÜLLER, *Ein neuentdecktes Salzburger Libretto (1769) zu Mozarts «La finta semplice»*, «Die Musikforschung», XXXI, 1978, pp. 318-322 e ID., *Vorwort* in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 2 voll., a cura di Rudolph Angermüller e Wolfgang Rehm, Kassel etc., Bärenreiter, 1983, vol. I, pp. VIII-XXVI. Lo spartito dell'opera in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice, opera buffa in 3 atti*, revisione musicale e traduzione in tedesco di Bernhard Paumgartner, Milano, Ricordi, 1987.

¹⁴ MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984.

¹⁵ FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, voll. 4-6. vol. IV *Il sistema produttivo e le sue competenze*, pp. 3-75. Vedi anche ID., *L'Opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, vol. II *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, 1996, pp. 97-199.

¹⁶ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana* cit., 1988, vol. VI *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 77-162.

¹⁷ PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, ID., *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1993, ID., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 217-231 (in cui si raccolgono saggi pubblicati precedentemente in svariate sedi); ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2000².

¹⁸ In due volumi: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989; *La farsa musicale veneziana, 1750-1810*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989.

¹⁹ *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM, 1994.

²⁰ *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*, Convegno Italo-tedesco (Rom 1993), «Analecta Musicologica», XXXI, 1998. Vedi anche MICHAEL F. ROBINSON, *Paisiello, Mozart and Casti in Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, a cura di Ingrid Fuchs, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 71-79,

lume curato da Mary Hunter sull'opera buffa a Vienna e il suo proprio, su argomenti affini, prospettano ulteriori e aggiornate prospettive d'indagine.²¹ Molte delle osservazioni ricavate possono infine essere utilmente incrociate ai saggi, su diversi autori ed opere perlopiù precedenti a Mozart, contenuti nel classico *L'opera italiana nel Settecento* di Reinhard Strohm.²²

La tecnica compositiva e l'organizzazione strutturale-drammaturgica dell'operista tardo-settecentesco è esaminata approfonditamente in un gruppo di saggi in lingua inglese, pubblicati perlopiù su riviste di grande diffusione. Fra questi vedi almeno due fondamentali saggi di James Webster: il primo sulla concezione di dramma applicata alle opere settecentesche e sulla funzione drammatica propria delle arie, l'altro sull'utopia critica, maturata in contesti ottocenteschi, che vorrebbe l'opera musicale 'doverosamente' coesa dall'unità di ogni suo componente.²³ Nei numerosi articoli del musicologo americano John Platoff si riconsiderano pure svariati luoghi comuni e si mettono in luce gli elementi che accomunano Mozart ai colleghi italiani dell'epoca (si analizzano in particolare le scelte tonali delle arie, l'impianto drammaturgico complessivo – ancora sulla questione unità/non unità –, le tecniche di composizione dei finali d'atto).²⁴ Su questi problemi pure Friedrich Lippmann ha scritto pagine importanti (alcuni contributi sono leggibili solo in lingua tedesca), dove si affrontano i vari argomenti

e RAFFAELE MELLACE, *Nel laboratorio di Da Ponte: «Così fan tutte», «Le nozze di Figaro» e la librettistica coeva*, «Rivista italiana di musicologia», XXXIII/2, 1998, pp. 279-300.

²¹ *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; MARY HUNTER, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

²² Trad. italiana di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1991 (ed. originale: *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979).

²³ *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 101-199, *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 197-218; vedi anche SABINE HENZE DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, «Mozart-Jahrbuch», 1968/70, pp. 66-76, CAROLYN ABBATE-ROGER PARKER, *Dismembering Mozart*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 187-195, e MARTHA FELDMAN, *Il virtuoso in scena. Mozart, l'aria, il concerto (K. 135, K. 216, K. 238)*, «Rivista italiana di musicologia», XXVIII/2, 1993, pp. 255-298, dove si esaminano alcune arie giovanili di Mozart alla luce della forma sonata. Sul rapporto fra analisi ed esegesi di arie e concertati, e relative questioni metodologiche, vedi ancora JAMES WEBSTER, *Understanding opera buffa: analysis = interpretation*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 340-377 e SERGIO DURANTE, *Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera*, *ivi*, pp. 311-339.

²⁴ *A New History for Martin's «Una cosa rara»*, «The Journal of Musicology», 12, 1994, pp. 85-115, *Catalogue Arias and the 'Catalogue' Aria*, in *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and Music*, a cura di Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 296-311; *How Original was Mozart? Evidence from the opera buffa*, «Early Music», 20, 1992, pp. 105-17; *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», 7, 1989, pp. 191-230; *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, pp. 3-15; *The buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120; *Tonal Organization in 'Buffo' Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», 72, 1991, pp. 387-403; *Tonal Organization in the «opera buffa» of Mozart's Time*, in *Mozart Studies 2*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 139-174. Sull'individuazione di criteri tonali e ritmici nella configurazione morale e sociale dei personaggi un caso significativo è discusso da FRANCO PIPERNO, «La mia cara Cecchina è baronessa»: livelli stilistici e assetto drammaturgico ne «La buona Figliuola» di Goldoni-Piccini, «Analecta musicologica», XV, 1998, pp. 523-542.

in un'ottica 'italiana' piuttosto che strettamente mozartiana, assai utile comparativamente.²⁵ La morfologia dell'opera di questo periodo (cavatine, rondò, cabalette e finali) è stata infine recentemente fatta oggetto di studi su duplice base lessicale ed analitica: vedi in particolare i lavori di Beghelli e Chegai.²⁶ Gli slittamenti stilistici nelle opere mozartiane e affini, da serio a buffo e viceversa, sono trattati da Henze-Döhring, Goehring e nuovamente da Hunter.²⁷

Occorre infine rinviare almeno ad un altro paio di studi sulla produzione mozartiana matura, in cui il lettore coglierà il compimento di un percorso di lunga gittata. L'assetto complessivo dell'opera buffa è riletto da Daniel Hertz attraverso la gestazione delle *Nozze di Figaro*.²⁸ Della Seta analizza le funzioni drammaturgiche espresse in uno dei finali mozartiani più complessi (il secondo delle *Nozze*)²⁹; in quest'ultimo saggio si rinvia a numerosi ulteriori contributi di analisi drammaturgica.

²⁵ Il «Grande Finale» nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini, «Rivista italiana di musicologia», xxvii/1-2, 1992, pp. 225-255; Paisiello und Mozart in der Opera Buffa, in *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa* cit., pp. 117-202; Tendenzen der Italienischen Opera Seria am Ende der 18. Jahrhunderts- und Mozart, «Studi musicali», xxi/2, 1992, pp. 307-358. Sul tema dei finali, e in particolare su uno dei primi casi, è opportuno tornare anche a DANIEL HEARTZ, *Vis Comica: Goldoni, Galuppi and «L'Arcadia in Brenta» (Venice, 1749)*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981, II, pp. 33-73; vedi anche FRANCESCO BLANCHETTI, *Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 234-260.

²⁶ MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217; ID., *Alle origini della cabaletta*, in «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustiniani Lolin, 10-12 aprile 1997), a cura di Franco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630; ANDREA CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò ed altro*, ne *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Arnaldo Forni Editore, 2004, I, pp. 341-408; vedi anche – con un'ottica centrata più sull'opera seria che non su quella buffa – il recente ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», x/2, 2003, pp. 221-268.

²⁷ SABINE HENZE-DÖHRING, *Opera seria, opera buffa und Mozarts «Don Giovanni». Zur Gattungskonvergenz in der Italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, «Analecta Musicologica», XXIV, 1986; EDMUND J. GOEHRING, *Despina, Cupid, and the Pastoral Mode of «Cosi fan tutte»*, «Cambridge Opera Journal», VII/2, 1995, pp. 107-133; ID., *The sentimental muse of opera buffa*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 115-145; MARY HUNTER, *Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa*, «Cambridge Opera Journal», III/2, 1991, pp. 89-108. Vedi anche MARITA P. MCCLYMONDS, *Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 197-231.

²⁸ DANIEL HEARTZ, *Le «Nozze di Figaro» in cantiere*, in *Mozart* cit., pp. 317-344.

²⁹ FABRIZIO DELLA SETA, *Cosa accade nelle «Nozze di Figaro», II, VII-VIII? Problemi di teoria e analisi del melodramma*, «Il Saggiatore musicale», v/2, 1998, pp. 269-307. Di facile accessibilità, su un altro finale della stessa opera, ALESSANDRA CAMPANA, *The performance of Opera Buffa: «Le nozze di Figaro» and the Act IV Finale*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 125-134.

Online

a cura di Roberto Campanella

Il finto semplice

Chiunque si occupi di interpretazione musicale sa bene che uno degli autori più difficili da eseguire è Mozart. Molte pagine della sua straordinaria produzione, che vanta capolavori assoluti in quasi tutti i generi dell'arte dei suoni, continuano a stupire piacevolmente il pubblico come gli interpreti per la loro grazia e semplicità, ma proprio per questo trovare di volta in volta il giusto accento, la necessaria leggerezza, il perfetto 'legato' – in altre parole, il più genuino stile mozartiano – è impresa tutt'altro che facile, e richiede studio assiduo e uno speciale talento. Pochi, dunque, sono i cantanti, gli strumentisti, i direttori in grado di affrontare degnamente questa musica, sintesi sublime di originalità e ossequio alla tradizione, spontaneità e rigore formale, esemplare stringatezza e spiccata pregnanza d'ogni particolare. Tutto questo è frutto d'un'esperienza umana ed artistica eccezionale, iniziata tanto precocemente e altrettanto intensamente vissuta, così da condensare in pochi decenni una produzione veramente imponente per qualità e quantità, giustamente ritenuta uno dei vertici della creatività umana, grazie alla quale questo 'genio dei geni' si è meritato da tempo, in ogni parte del mondo, una fama e un'ammirazione, che trovano oggi conferma anche nei tanti siti mozartiani, presenti nella Rete, per quanto – come spesso succede nel caso di nomi così prestigiosi – alcuni non siano del tutto alieni da qualche generosa concessione alle esigenze commerciali.

Cominciamo la nostra rassegna telematica dalle monografie. Tra le pagine in italiano, il sito *Wolfgang Amadeus Mozart* contiene una «Biografia» definita «breve», e ricca invece anche di collegamenti ipertestuali, accompagnata da alcune gallerie di immagini (ritratti, partiture autografe, lettere e altri documenti), dai profili biografici della famiglia Mozart e dalla cronologia della vita sullo sfondo dei principali avvenimenti storici contemporanei. Seguono le «Opere» (elencate secondo il catalogo Köchel o in ordine cronologico, ovvero raggruppate per tipo di composizione), una presentazione del libro di Marco Munara e Bruno Bianco *Mozart. I testi delle composizioni vocali* («Testi»), alcuni «Saggi», qualche partitura *online* e un *forum* di discussione («Mozartiana»), oltre ad un'ampia bibliografia («Libri»).¹

Un altro sito davvero esauriente si trova sul portale *Liberò*. Dopo un'introduzione

¹ <http://www.wamozart.it/biografia.html>.

su alcuni aspetti anche paradossali del ‘fenomeno Mozart’ («Info»), si passa ad una biografia decisamente ampia ed articolata («Vita»: in tutto una sessantina di pagine), seguita dal «Catalogo» delle composizioni (semplice, ma molto chiaro, corredato anche dalle trame delle opere teatrali e altre notizie al riguardo – vedi la pagina sulla *Finta semplice*), da un ricco quadro storico del Settecento («Epoca») e da alcune «Curiosità» (strumenti, generi e forme musicali in rapporto alla musica di Mozart, documenti vari, approfondimenti sul catalogo e altre problematiche, oltre ai testi di un buon numero di lettere).²

Il sito storiografico *Cronologia.it* contiene, invece, una biografia di Igor Principe («Mozart, genio e sregolatezza»), dedicata soprattutto alla prodigiosa infanzia, insieme a una nota su Antonio Salieri (riabilitato dopo la cattiva fama procuratagli dal film di Forman) e ad uno strano trafiletto sul cosiddetto ‘effetto Mozart’ ovvero il rafforzamento della memoria ottenibile dall’ascolto di brani mozartiani.³

Merita una segnalazione anche il sito *Biografieonline.it*, che contiene una breve biografia («Wolfgang Amadeus Mozart. Timpano di Dio»), preceduta da due *link* commerciali: «Wolfgang Amadeus Mozart nelle opere letterarie» (rassegna delle pubblicazioni del biennio 2003-2004) e «Visita la discografia di Wolfgang Amadeus Mozart» (con 1187 titoli tra musica da camera, sinfonica e operistica, oltre a varie curiosità – *La finta semplice* è rappresentata dall’edizione della Brilliant Classics. Interpreti: Hager, Donath, Ihloff, Berganza).

Numerosi sono i siti in inglese. *Mozart forum*, veramente pregevole soprattutto per la dovizia di documenti iconografici, esplicita nella pagina iniziale lo scopo per cui è nato: la discussione sulla musica, la personalità, il mondo del grande Salisburghese. Nelle pagine successive troviamo appunto un «Forum» di discussione, cui fanno seguito: il «Catalogo» Köchel (che si presenta in forma sintetica o particolareggiata, con il corredo di tre rare immagini e di una nota esplicativa), un’ampia «Biography» (con la precisazione degli autori e – cosa rara in Internet – delle fonti bibliografiche), una ricchissima raccolta di «Images» (persone, luoghi e documenti), una lunga serie di biografie dei più importanti contemporanei entrati in rapporto con Mozart, anche con l’ausilio di vari *files* audio di qualità non disprezzabile («Who’s Who»), un’imponente «Library» (articoli e saggi, un’accurata bibliografia ragionata, una serie di foto fornite da amici ed ospiti, nonché l’archivio dei vecchi *forum*), una «News Room» (con informazioni sulle recenti pubblicazioni di CD e libri), un motore di ricerca («Search») e, per finire, alcune informazioni sui fondatori («About Us»).⁴

Un altro sito monografico, *The Mozart project*, si divide in: «Biography» (contenente un ampio profilo della vita di Mozart con brevi biografie della madre, del padre e della sorella, oltre alla cronologia e all’albero genealogico della famiglia Mozart-Weber), «Compositions» (in pratica il catalogo Köchel organizzato per data o per genere

² <http://digilander.libero.it/arguto/inizio.htm>.

³ <http://www.cronologia.it/storia/biografie/mozart.htm>.

⁴ <http://www.mozartforum.com/index.htm>.



Maurizio Millenotti, figurino di Rosina (atto primo) per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, scene di Italo Grassi.

musicale, con rimandi ipertestuali per le singole composizioni – compresa ovviamente *La finta semplice*, di cui offre anche un frammento dalla Sinfonia in *Real audio*), «Selected Essays» (articoli di vari esperti mozartiani) e, infine, una «Bibliography» (articolata per argomento, con la possibilità di visionare la copertina dei singoli volumi).⁵

Il sito dell'enciclopedia *Wikipedia*, analogamente, propone una breve biografia, divisa in «The years of travel» (gli anni di viaggio) e «Mozart in Vienna», cui seguono: «Works, musical style and innovations» (opere, stile musicale e innovazioni), «Estimation» (attestazioni di stima da parte dei più grandi musicisti), «The Köchel catalog», «Mozart a fictional character» (la vita più o meno romanzata di Mozart come argomento di spettacoli o opere letterarie), «Mozart and child development» (Mozart e lo sviluppo del bambino: applicazioni psicopedagogiche della sua musica), «Further reading» (letture d'approfondimento) ed «External links». ⁶

A questi va aggiunto il sito della BBC, che sulle pagine di *Wolfgang Amadeus Mozart-composer*, dopo una breve introduzione (che mette in rilievo le eccezionali doti del musicista, citando anche una sua lettera che illustra il proprio metodo compositivo) propone un breve profilo autobiografico («Brief History»), seguito dall'analisi di alcuni lavori particolarmente importanti («Some of His Music»), da una sezione dedicata alle ultime composizioni e in particolare al *Requiem* («Last Days and Final Compositions»), nonché da una serie di giudizi sull'autore espressi in varie epoche («Quotations»).⁷

Merita una menzione anche il sito della casa discografica Naxos, che offre una breve biografia del Maestro, accompagnata da qualche cenno sulla sua produzione divisa per generi e da una discografia analogamente ripartita, con rimandi ipertestuali al catalogo.⁸

Di rilievo anche alcuni siti francofoni. Il portale di *Tiscali France* offre un'ampia monografia dall'elegante veste grafica, accompagnata, ahimè, da un inarrestabile sottofondo musicale MIDI. Essa si compone di numerose sezioni: «Biographie» (a sua volta divisa in «Enfance», «Wolfgang serviteur», «Mozart à Vienne» e «La fin d'une vie»), «Chronologie», «L'homme» (interessante percorso attraverso la strabiliante personalità mozartiana), «Constanze Mozart» (con le biografie dei componenti della famiglia Mozart-Weber e la presentazione del romanzo *Les confessions de Constanze Mozart* di Isabelle Diquesnoy), «Ses contemporains» (ancora biografie familiari, oltre a quelle dei più noti esponenti dell'ambiente musicale dell'epoca), «Ses principales œuvres (la produzione più importante divisa per genere, con esempi musicali ancora una volta MIDI), «Requiem» (la misteriosa committenza e le questioni 'filologiche'), «Mozart Franc-maçon» (rapporti con la Massoneria, quadro storico, nomi di massoni celebri e qualche proposta di lettura), «Documents et témoignages» (lettere, ricordi, aneddoti, punti di vista sull'autore), «Géographie» (cartine relative ai vari viaggi 'artistici' del prodigioso

⁵ <http://www.mozartproject.org/>.

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart.

⁷ <http://www.bbc.co.uk/h2g2/guide/A395129>.

⁸ <http://www.naxos.com/composer/btm.asp?fullname=Mozart,%20Wolfgang%20Amadeus>.



Maurizio Millenotti, figurini di Ninetta, Polidoro, Rosina (atto terzo), un soldato per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, scene di Italo Grassi.

Wolff), «Lexique» (piccolo glossario di termini musicali), «Bibliographie» (testi e documenti usati per la realizzazione del sito) e, da ultimo, «Quizz» (un quiz sulle conoscenze musicali a tre livelli di difficoltà).⁹

Molto simile al precedente è il sito denominato *Ron*, il cui «Accueil», contenente un giudizio ‘impressionistico’ su Mozart di Čajkovskij, introduce a: «Biographie» (infanzia, maturità, ultime opere), «Chronologie» (la vita di Mozart in rapporto al contesto storico), «Généalogie» (genealogia di Mozart e datazione generale dei compositori, dalla musica antica al secolo ventesimo), «Voyages en Europe» (con cartina e tabella cronologica), «Univers de Mozart» (ritratti, fogli musicali autografi, il monumento di Vienna e ... un «cadeau»), «Mozart franc-maçon», «Œuvres majeures» (selezione delle opere più importanti con dignitosi esempi in *Real audio*, tratti da prestigiose edizioni discografiche), «Œuvre complète» (cioè il catalogo Köchel), «Requiem» (genesì, cronologia della composizione, il testo liturgico), «Fichiers MIDI» (!), «Partitions» (partiture acquisibili in formato PDF), «Livres & Film» (bibliografia e DVD delle opere più note), «Lexique» (piccolo glossario musicale), «Sondage» (breve questionario relativo a Mozart), «Quiz» (serie di domande a scelta multipla a due livelli di difficoltà), «Vos contributions», «Forum & Chat» e, in chiusura, «Contactez-moi». ¹⁰

Veramente fondamentale, almeno per quanto riguarda la problematica della catalogazione, anche il sito dell’Université du Québec, che offre – oltre ad una biografia piuttosto ampia e discorsiva – il catalogo Köchel sia in forma sequenziale che diviso per genere, preceduto da un’utilissima presentazione e seguito da vari «Annexes» e da alcune referenze bibliografiche.¹¹

Tra le biografie in francese citiamo anche la versione *online* della stendhaliana *Vie de Mozart*, gratuitamente offerta da *Gallica* (la grande raccolta di documenti digitali della Bibliothèque nationale de France), ricca, tra l’altro, di illuminanti aneddoti.¹² Ma, ovviamente, ci troviamo ad un altro livello.

Passando alle lingue iberiche, molto accattivante dal punto di vista visivo è un sito monografico bilingue (catalano/castigliano), anch’esso articolato in diverse parti: «Vida» (sintetiche biografie di Mozart e dei suoi familiari, alberi genealogici, gallerie di immagini, informazioni sulle tre città ‘mozartiane’ per eccellenza e i percorsi dei viaggi), «Obra» (introduzione al catalogo con annessa bibliografia mozartiana, il catalogo Köchel organizzato per genere, con indicazione per ogni opera della tonalità e del periodo in cui fu composta, oppure sequenziale con rapide informazioni su strumentazione e luogo di composizione, il testo poetico in italiano e catalano delle arie e scene da concerto e dei *Lieder*, nonché i testi di *Don Giovanni*, *Flauto magico* e *Requiem*, insieme ad altri contributi a carattere saggistico o informativo), «Anexos» (elenco di film con musica di Mozart, le prime rappresentazioni operistiche al Liceu di Barcellona, la catalogazione dei

⁹ <http://www.wa-mozart.net/>.

¹⁰ <http://ron3.free.fr/>.

¹¹ <http://ron3.free.fr/>.

¹² <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6945>.

concerti per violino, i *link* ai siti delle principali case discografiche, una serie di ‘giochi’, la vita di Salieri, gli ultimi studi sulle cause della morte e una lettera di dedica ad Haydn), «Auditorio» (qualche esempio musicale) e, infine, «Enlaces» (cioè *link* ‘mozartiani’).¹³

In portoghese, il sito brasiliano *Info Net* propone una monografia piuttosto ampia ed articolata di Camila Argolo, divisa in: «Vida» («Biografia» in quattro capitoli, puntuale «Cronologia» e «Arquivo de retratos»), «Obra» («Música vocal secular», «Música sacra e maçônica» e «Música instrumental»), «Parentes e amigos», «Documentos» (lettere e ricordi). Completano la monografia alcuni interessanti *link* esterni («Intérpretes» e «Personagens»).¹⁴

Tra i siti in lingua tedesca l’unico degno di nota è l’austriaco *AEIOU* (di cui esiste anche la versione inglese) contenente una cronologia ipertestuale, ritratti di Wolfgang e di alcuni suoi familiari insieme a immagini di luoghi ‘mozartiani’, nonché uno sguardo sintetico sulle più importanti sinfonie, cui segue l’analisi di tre composizioni famose, con la possibilità di ascoltare le singole sezioni prese in esame.¹⁵

Come s’è detto, il nome di Mozart è davvero universale e, quindi, esistono siti a lui dedicati nelle lingue più disparate: ad esempio ne esiste anche uno in lingua malese, all’interno del portale *Span City*, in cui la vita del musicista è inserita in un guazzabuglio biografico, in cui trovano posto anche Hitler, Osama bin Laden, Nostradamus, Licinio Crasso ecc.¹⁶ Un altro, in greco, è invece costituito da una vasta monografia che, con dovizia di foto e documenti, sviluppa argomenti più volte citati in questa rassegna, tra i quali: una sintesi biografica («Σύντομο βιογραφικό»), alcune curiosità («Γνωρίζετε ότι...»¹⁷), il mito di Mozart e Salieri («Ο μύθος για μίσος του Salieri»), il mito dell’esistenza povera di Mozart («Ο μύθος για φτωχή διαβίωση»), una sontuosa cronologia mese per mese («Βιογραφικά στοιχεία»), il catalogo Köchel («Κατάλογος Koechel»), nonché gli effetti terapeutici della musica di Mozart («Mozart u έρ ευφρ ας, κατά αλκοόλ;»¹⁸) ecc.¹⁹

Passando ai siti delle innumerevoli istituzioni mozartiane esistenti nel mondo, segnaliamo innanzitutto quello dell’Associazione *Mozart Italia* (in italiano, tedesco e inglese), che illustra gli «Obiettivi» dell’associazione, la sua «Struttura» (in pratica l’elenco delle varie A. M. I., da quella nazionale di Rovereto alle altre sorte in varie città d’Italia e a Tokyo, con la possibilità di utilizzare un motore di ricerca per trovare analoghe associazioni sparse per il mondo), le «Attività» a livello nazionale e locale (fornendo anche il programma di varie edizioni del Festival internazionale W. A. Mozart di Rovereto) e la «Storia» della Rovereto ‘mozartiana’. Seguono altre sezioni: «Sponsor», «Ascolti»

¹³ <http://www.webpersonal.net/mozart/>.

¹⁴ <http://www.infonet.com.br/mozart/>.

¹⁵ <http://www.aeiou.at/mozart.htm>.

¹⁶ <http://w3.spancity.com/yosri/TokohMozart.html>.

¹⁷ Sapevate che...

¹⁸ Aiuta l’intelligenza? Salva dall’alcol?.

¹⁹ <http://sfr.ee.teiath.gr/htmSELIDES/Mozart/Mozart1.htm>.

²⁰ <http://www.mozartitalia.org/>.

(con brani anche in video), «Associarsi», «Gallery», «News» e «Links».²⁰

Non può mancare, poi, un cenno al sito della Deutsche Mozart Gesellschaft con sede ad Augsburg, che contiene (in tedesco) informazioni essenziali sulla Società («DMG»), sulle varie associazioni ad essa affiliate, presenti in Germania («Mozartgemeinden»), sui membri («Mitglieder»), gli sponsor («Sponsoren»), le attività («Serviceleistungen»), la rivista «Acta Mozartiana», di cui c'è la possibilità di leggere, in formato PDF, il fascicolo del novembre 2000.²¹

Altri siti riguardano rispettivamente: l'ispanica *Fundación Mozart* (contenente informazioni, in spagnolo, soprattutto sull'attività didattica della fondazione, rivolta ai giovani),²² la *Mozart Society of America* di Las Vegas (e altre Mozart Societies americane – in inglese)²³, la *Sächsische Mozart gesellschaft*, con sede a Chemnitz in Sassonia (con informazioni, in tedesco, sul tredicesimo Sächsisches Mozartfest e sul cinquantesimo Deutsches Mozartfest)²⁴ e la Romanian Mozart Society (in inglese).²⁵

A questi si aggiungono il sito dell'A. Mozart Fest, il festival fondato quattordici anni fa da Mary Robbins con sede nella città texana di Austin (che offre, in inglese, il programma della corrente stagione e informazioni varie anche d'ordine pratico)²⁶ e quello relativo a *Mozart 2006*, la serie di manifestazioni previste a Salisburgo per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita.²⁷

Quanto ai saggi, occorre citare il sito della Cornell University Library (Division of Rare and Manuscripts Collections), che presenta, in inglese, «Mozart and the Keyboard Culture of His Time» (*Mozart e la cultura della tastiera del suo tempo*). Dopo un'«Introduction» si sviluppano una serie di argomenti, sempre con l'ausilio di pregevoli documenti iconografici: la genesi compositiva del concerto per pianoforte e orchestra n. 15 in Si bemolle maggiore KV 450 e la problematica relativa all'attendibilità delle fonti e dell'interpretazione («From Sketch to Completed Work»²⁸ e «From Print to CD»²⁹), la prassi compositiva mozartiana («How did Mozart Compose?», mettendo in crisi l'idea della facilità ed immediatezza della sua ispirazione), il mito di Mozart perpetuatosi attraverso lettere e racconti («The Mozart Myth: Tales of a Forgery»), ritratti attendibili e ritratti immaginari («Mozart's Images» e «Mozart's Images Imagined»), problemi generali d'interpretazione («What the Score Doesn't Tell Us»³⁰), la didattica pianistica del tempo («The Piano Lesson»), il culto di Mozart («The Cult of Mozart», in cui tra l'altro il nome di Mozart serve a promuovere una penna e altri articoli), una

²¹ <http://www.deutsche-mozart-gesellschaft.de/>.

²² <http://www.fundacionmozart.com/>.

²³ <http://www.unlv.edu/mozart/>.

²⁴ <http://www.mozart-chemnitz.de/>.

²⁵ <http://www.dntcj.ro/NGOs/mozart/>.

²⁶ <http://www.amozartfest.org/>.

²⁷ <http://www.mozart2006.at/>.

²⁸ Dall'abbozzo al lavoro finito.

²⁹ Dalla stampa al CD.

³⁰ Ciò che le partiture non dicono.



Maurizio Millenotti, figurino di Fracasso per la prima rappresentazione veneziana della *Finta semplice*, La Fenice al Malibran, 2005; regia di Marco Gandini, scene di Italo Grassi.

sezione più decisamente ‘commerciale’ («Commodification & Kitsch», in cui fanno bella mostra le famigerate «Palle di Mozart» insieme ad altri oggetti di dubbio gusto); infine i «credits» (referenze sulla redazione).³¹ Un altro breve testo saggistico (in inglese) è contenuto nel sito olandese *Zon*, che presenta le due fantasie per organo mecca-

³¹ <http://rmc.library.cornell.edu/mozart/default.htm>.

³² <http://www.home.zonnet.nl/vspickelen/Mozartfiles/Mozart.htm>.

nico KV 594 e 608.³²

Tra le riviste virtuali *Das Mozart heute* (in tedesco) si compone di varie rubriche, tra le quali: «mozart heute» («Mozart oggi», contenente notizie dall’Austria e dal resto del mondo, oltre a presentare aspetti particolari della musica di Mozart), «hören+sehen» («ascoltare+vedere»: con le novità relative a CD e DVD, nonché esempi musicali a confronto, tratti da due edizioni discografiche di una stessa composizione), «über mozart» («su Mozart»: costituito principalmente da una biografia articolata in molte pagine precedenti di anno in anno e da un essenziale catalogo Köchel), «interaktiv» (ricerche, inchieste e fori di discussione), «freizeit» («tempo libero»: *news* e manifestazioni nel mondo), «kontakt» (editoriali, indirizzi e *link*, *newsletter*) e, infine, «marktplatz» (le immancabili informazioni commerciali).

Se la Rete è ricca di pagine su Mozart, non è altrettanto generosa con la sua prima opera italiana, *La finta semplice*, di cui mette a disposizione, oltre a qualche notizia storica, il libretto³³ e alcune sintesi. Per quanto riguarda queste ultime segnaliamo quella in italiano fornita dal *Dizionario dell’Opera* (versione digitale della pubblicazione cartacea della Baldini & Castoldi), che offre anche varie informazioni sulla prima, i personaggi e le fonti letterarie, oltre ad una breve analisi drammaturgico-musicale, con la citazione dei brani più noti.³⁴

Più ampio il riassunto presente (in inglese) su *The Classical Opera Company* insieme ad una retrospettiva sulla vita di Mozart fino al 1767 («Background») e alla storia della composizione.³⁵ La genesi dell’opera (in tedesco: «Zur Entstehung der Oper») si trova anche sul sito dell’Università di Colonia.³⁶ Una sintesi (sempre in tedesco) è offerta da *Kern Konzept*,³⁷ mentre la storia esecutiva è reperibile (in francese) su *Hispeed*³⁸ e (in inglese) su *Opera Glasss*,³⁹ che propone anche l’elenco dei cantanti ‘creatori del ruolo’ nelle opere di Mozart.⁴⁰

Una *silhouette* del poeta Marco Coltellini, che confezionò il libretto prendendo a piene mani da un testo omonimo probabilmente di Goldoni, si può vedere sul già citato portale *Libero*.⁴¹ Ed è tutto ciò che si trova sul librettista.

Non ci resta, dunque, che chiudere anche questa rassegna rivolgendo per l’ennesima volta ai pazienti lettori l’augurio semplice (ma sincero) di una buona navigazione.

³³ Consultabile, oltre che sui siti già segnalati in precedenza, anche su quello del *Dizionario multilingue Karadar*, che offre in più informazioni sulla vita e le opere (http://www.karadar.com/Librettos/mozart_semplice.html).

³⁴ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1839.

³⁵ http://www.classicalopera.co.uk/La_Finta_Sempl.html.

³⁶ http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/wamo/finta_s.html#vw1.

³⁷ <http://www.impresario.ch/synopsis/synmozsem.htm>.

³⁸ <http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/representations/la%20finta%20semplice-%20history.htm>.

³⁹ <http://opera.stanford.edu/Mozart/FintaSemplice/history.html>.

⁴⁰ <http://opera.stanford.edu/Mozart/creators.html>.

⁴¹ <http://digilander.libero.it/arguto/poeti08.htm>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Mozart e Venezia

Il rapporto tra Wolfgang Amadeus Mozart e il Teatro La Fenice inizia con molte incertezze e con notevole ambiguità: per più di un lunghissimo secolo nessuna delle maggiori composizioni operistiche del musicista sembra attrarre il pubblico veneziano o – più probabilmente – non interessa al sistema produttivo teatrale, tanto che viene ceduto ai concertisti l'onore di questo importante battesimo. In una calda serata del luglio 1869, un concerto straordinario, a teatro da poco riaperto, vede il pianista Mortier de Fontaine proporre al pubblico veneziano un programma miscelaneo, la cui tipologia ritroveremo molto spesso anche in tempi tutto sommato recenti: vediamo scorrere una carrellata di ben venticinque titoli, spesso eseguiti parzialmente, che descrivono la storia dello strumento a tastiera inteso nella sua più ampia accezione (quindi clavicembalo compreso) con alcune incursioni di assoluto e originale interesse nel repertorio cinquecentesco.¹ Tra i pezzi di Gabrieli, Byrd, Frescobaldi e di tanti altri compositori, su su sino a Schumann e a Liszt, Mozart numericamente fa la parte del leone con un paio di brani al suo attivo, contro le singole apparizioni dei pur validissimi colleghi: l'*Andante con variazioni* e il *Rondò* op. 7 n. 1 (KV 315c)² vengono eseguiti al quinto e diciannovesimo posto, equidistanti dall'apertura e dalla chiusura della serata. Nove anni più tardi sarà la volta dell'*ouverture* del *Flauto magico*, eseguita all'interno di un programma solo in parte dedicato al mondo operistico e che ospitava, tra gli altri titoli, anche l'*Ave Maria* di Gounod, la *Rapsodia ungherese* di Liszt, il *Minuetto* di Boccherini e il «Cum sancto Spiritu», dal *Gloria* della *Petite messe solennelle* di Rossini.

¹ Per un periodo di tempo molto ampio, è prassi comune da parte dei concertisti (e non solo quelli ospitati presso il Teatro La Fenice) eseguire solo una parte o un tempo di ciascuna composizione, forse nel desiderio di poter offrire nella stessa serata un più ampio margine di lavori; oppure, ancora, per una difficoltà a comprendere il quadro complessivo che solo l'esecuzione completa di un brano può offrire: non dimentichiamo che, in anni tutto sommato vicini a quel primo concerto 'mozartiano', anche molte opere – nei momenti di difficoltà – potevano essere realizzate come 'pasticci' desunti a posteriori. Il modello di concerto ancora legato allo stile delle 'accademie' viennesi della fine del Settecento (dove si accostavano anche composizioni diverse per organico e persino esibizioni oggi ai margini del buon gusto) dura molto a lungo nel tempo, instaurando una tendenza che venne reiterata continuamente, fino a raggiungere anni e interpreti anche piuttosto recenti, coinvolgendo spesso anche la produzione discografica; un esempio in questo senso possono essere alcuni *recital* di Arturo Benedetti Michelangeli, ad esempio nel concerto del 5 dicembre 1943, dove, partendo da Domenico Scarlatti e da Sylvius Leopold Weiss, si giunge attraverso Beethoven a Brahms, Rachmaninov e Liszt.

² Il riferimento è alla sesta versione del catalogo tematico di Köchel.

La prima ripresa e l'ulteriore bis della sinfonia dell'opera 'massonica' chiudono l'Ottocento e aprono il secolo successivo: nel 1896 essa inaugurò la serata dell'11 maggio dove riapparvero – vero anticipo della riscoperta del Settecento veneziano – il cosiddetto *Madrigale «per il Bucintoro»* (il cui *incipit* letterario, «Spirto di Dio», – collega idealmente la città di Venezia alla potenza ultraterrena, tramite la cerimonia dello sposalizio del mare) di Antonio Lotti, un'aria di Galuppi e un salmo di Benedetto Marcello allegramente avvicinati all'ormai onnipresente *Minuetto* di Boccherini, ma anche alla ben più rara *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns.³ Nel 1902 invece l'*ouverture* mozartiana venne accostata da Felix Weingartner alle introduzioni sinfoniche ad altri lavori teatrali, ma anche alla prima esecuzione fenicea dell'*Eroica* beethoveniana.

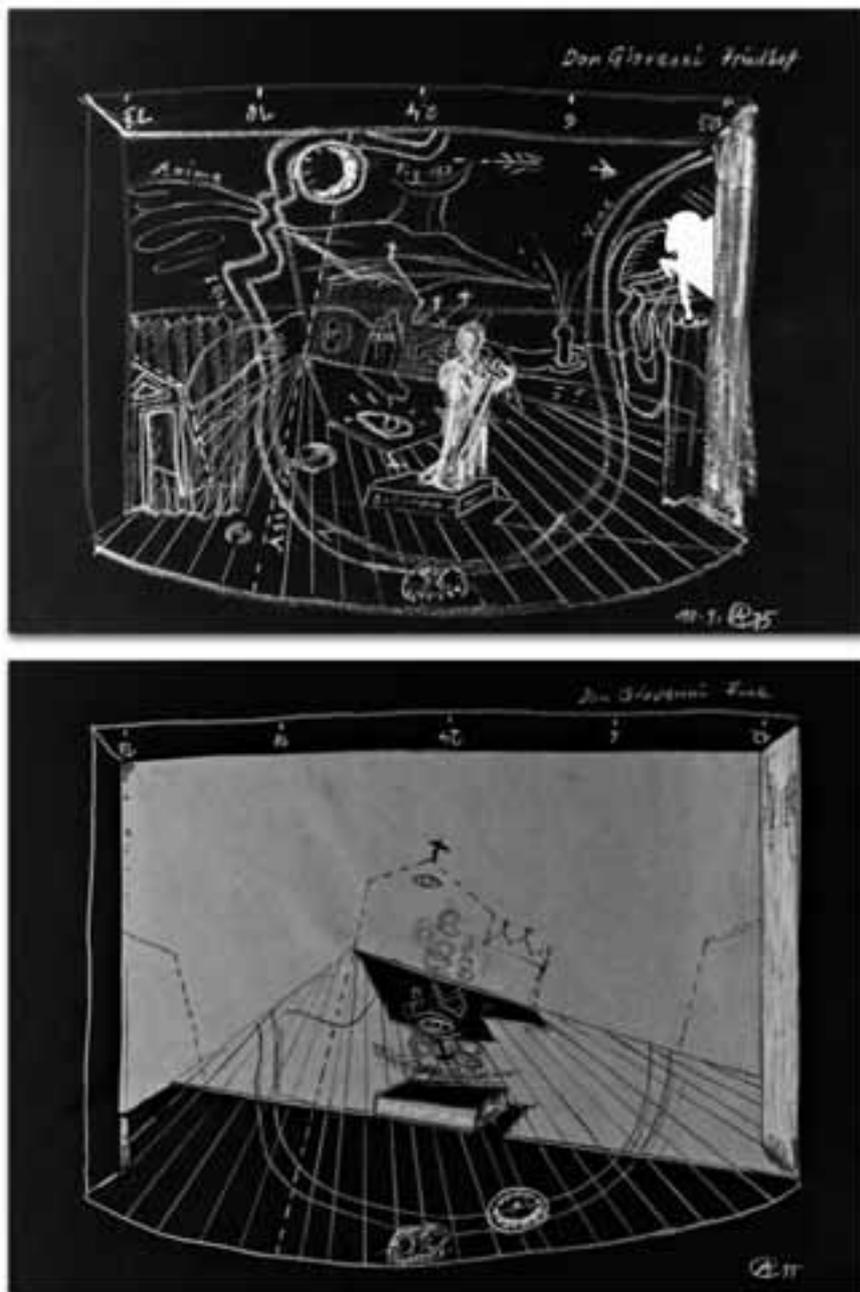
Nell'anno successivo (e per ben due serate) ecco una ricaduta nel *concerto-mine-strome*, anche se la caratura degli esecutori basta a rendere più saporito il piatto: Alfredo Casella al pianoforte e al cembalo, insieme a Henry Casadesus alla viola e viola d'amore, e con il contrabbasso di Edouard Nanny, propongono un concerto di brani assolutamente rari ed originali, da Marin Marais e Louis Claude Daquin a Giovanni Battista Borghi e Bernard Lorenziti, nel quale un non meglio specificato *Allegro* di Mozart viene eseguito come penultimo pezzo.

Il contributo del pianista Pietro Loredan (3 febbraio 1905, fantasia KV 397) e dei violinisti Francesco e Sophie de Guarnieri (22 febbraio, programma mozartiano non meglio specificato) fungono da preludio al piatto forte del 31 marzo, dove Ermanno Wolf-Ferrari accosta l'*ouverture* del *Don Giovanni* a brani di Haydn e di Gluck, ma anche a composizioni di Jean-Philippe Rameau e François-Adrien Boieldieu, del quale viene eseguita l'*ouverture* de *La dama bianca*, mentre l'anno successivo Giuseppe Martucci, alla guida dell'orchestra triestina, ripiegherà sull'*Andante e minuetto*.⁴ Un qualche scampolo di rarità mozartiane si ravviserà anche nella serata diretta da Fritz Steinbach nel 1907, con un brano dall'*Idomeneo* (la *Gavotta*, II.1), in un programma che spicca invece, se non per la propria coerenza, certamente per l'assoluto rilievo della musica, dove si alternano un concerto brandeburghese di Bach, l'*ouverture* per il *Coriolano* di Beethoven, *Rosamunda* di Schubert e il *Sogno d'una notte di mezz'estate* di Mendelssohn. Qualche mese dopo ed è già la volta di una sinfonia, la KV 543 diretta da Pier Adolfo Tirindelli, mentre per conoscere i concerti si dovrà attendere la prova degli Ysaÿe nell'anno successivo, con il KV 216 per violino e orchestra. Una serenata⁵ eseguita nel 1912 completa idealmente il panorama della musica strumentale e introduce la prima esecuzione lirica del grande Salisburghese alla Fenice, la ripresa di

³ Varrebbe la pena sottolineare l'originalità di questo programma, che riesce – forse creando un poco di confusione – a riproporre composizioni significative del passato: si consideri che la ripresa dei lavori veneziani 'antichi' rappresenterà ad esempio un notevole titolo di merito per la tradizione del Festival di musica contemporanea, e che solo diversi anni più tardi un programma non molto più ricercato rappresenterà il modello del concerto storico da offrire alla Regina Margherita, nelle intenzioni di Oscar Chilesotti e di Cesare Pollini.

⁴ La sommaria descrizione della serata non permette di identificare con certezza la composizione.

⁵ Anche qui la descrizione tratta dai giornali sembrerebbe alludere alla celebre *Eine kleine Nachtmusik*.



Achim Freyer, bozzetti scenici (Cimitero, finale), per l'ultimo allestimento veneziano di *Don Giovanni*, PalaFenice, 1996; regia e scene di Freyer, costumi di Maria Elena Amos. © Pierre Sievers, Berlin.

Bastiano e Bastiana del maggio 1914, col baritono Giuseppe Kashmann, duttile interprete del repertorio contemporaneo, ma anche protagonista dei 'recuperi' di composizioni antiche (cantò, tra l'altro, nel ruolo protagonista dell'*Orfeo* monteverdiano).⁶

L'esecuzione di un intero lavoro operistico, sia pure di modeste proporzioni, sembra quasi stremare la buona volontà della Fenice: sette anni di silenzio e alcune apparizioni (Přihoda nel 1921, De Prang nel 1923) separano le esecuzioni tradizionali dalla prima rivisitazione coreutica in un «concerto classico di danza e canto» del 1924, quando Anna Pelasko danzò un minuetto mozartiano. Appena il tempo di riavviare la esplorazione del repertorio strumentale nel 1926, con un concerto dello straordinario funambolo del violino, Jasha Heifetz, e una nuova presenza testimonia il cambiamento che è nell'aria: nel *Barbiere* rossiniano dello stesso anno Pina Raimondo, la Rosina di turno, sostituisce l'aria originale della lezione con le «variazioni» del *Flauto magico*,⁷ come farà poi Tina Paggi nel 1931, che scanserà l'esibizione virtuosistica intonando, stavolta, l'aria «Deh vieni non tardar» dalle *Nozze di Figaro*, forse più difficile sotto il profilo dell'interpretazione. Frattanto si fanno sempre più frequenti le esecuzioni sinfoniche, e anche sempre più interessanti: nel 1927 è la volta della sinfonia KV 504, detta «Praga» (direttore il veneziano Baldi Zenoni), l'anno successivo si ascolta l'*ouverture* delle *Nozze di Figaro* (diretta da Oscar Nedbal), nel 1929 è il momento della sinfonia in Sol minore KV 550, messa in programma da Vittorio Gui, nel 1930 il concerto per violino KV 218 viene eseguito dallo straordinario Joseph Szigeti, nel 1931 è il momento di una *Jupiter* (sinfonia in Do maggiore KV 551) diretta addirittura da Richard Strauss. Sembra quasi che la presenza mozartiana sia affare quasi esclusivo degli stranieri, meglio se esecutori di gran lusso: il pianista Jan Paderevski anticipa nel 1932, con la sonata KV 331, due riprese della sinfonia in Sol minore KV 550, del 1933 e del 1934, dirette rispettivamente da Oskar Fried e da Antonio Guarnieri.

Ed è arrivato il tempo della prima esecuzione di uno dei maggiori capolavori teatrali di Mozart, che avviene proprio nel 1934 con il *Così fan tutte*, ma non si tratta ancora di una produzione locale, bensì di un importante allestimento viennese, giunto a Venezia grazie a una *tournee* dei complessi dell'Opera di stato di Vienna, diretti da Clemens Krauss.⁸ Il ritardo con il quale il Mozart maggiore approda al Teatro La Fenice desta qualche preoccupazione e solleva alcune perplessità: da una parte esso potrebbe essere motivato da una non indifferente difficoltà di esecuzione (principalmente per le opere), e l'inquietante ricorrere alla provata esperienza di direttori d'orchestra di area mitte-

⁶ *Bastiano e Bastiana* (*Bastien und Bastienne*), opera giocosa in due parti [*Singspiel* in un atto] di Friedrich Wilhelm Weischnern (trad.: Carlo Rossi), musica di Wolfgang Amadeus Mozart – 16 maggio 1914 (2 recite). 1. Bastiano: Giuseppe Armanini 2. Bastiana: Maria Crosa 3. Cola: Giuseppe Kashmann – M° conc.: Edoardo Mascheroni.

⁷ In realtà l'aria – anche qui non descritta completamente nemmeno nella cronaca locale – sembra essere riconducibile ad una delle due arie della Regina della Notte.

⁸ *Così fan tutte* ossia *La scuola degli amanti*, dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart – 14 settembre 1934. 1. Ferrando: Franz Völker 2. Guglielmo: Karl Hammes 3. Fiordiligi: Viorica Ursuleac 4. Dorabella: Gertrud Rünger 5. Don Alfonso: Josef Manowarda 6. Despina: Adele Kern. Complessi dell'Opera di stato di Vienna – M° conc.: Clemens Krauss; reg.: Lothar Wallerstein; scen.: Ludwig Sievert.

leuropea e a maggior ragione alla non del tutto disinteressata ospitalità nei confronti degli organici viennesi giustificerebbe almeno in parte questa osservazione. È però giusto anche ricordare una ricorrente diffidenza (piuttosto che una sostanziale disistima) nei confronti se non del compositore almeno della scrittura vocale mozartiana, ritenuta spesso estranea alla tradizione lirica corrente e persino talvolta temuta come fonte di pericoli nei confronti dell'integrità del cantante.

L'interesse per Mozart si riaccende nel 1938, dopo la trasformazione in Ente autonomo, e grazie al primo sovrintendente, il compositore Goffredo Petrassi. Alla testa di un'orchestra largamente rinnovata il giovane Nino Sanzogno – diverrà poi un *habitué* del teatro – propone *Eine kleine Nachtmusik*, mentre nei due anni successivi Franz von Hoesslin, Wolfgang Rohring, Leo Borchard e Jonel Perlea⁹ offrono al pubblico veneziano una buona rassegna delle migliori composizioni orchestrali e solistiche di Mozart, che prelude alla prima fenicea de *Le nozze di Figaro* diretta da Previtali, con il grande Mariano Stabile nei panni del protagonista. Anche in questo caso l'allestimento era importato, e proveniva dal Maggio musicale fiorentino, allora luogo di esperimenti anche nel campo di regia e scenografia, come dimostra la presenza di uno tra i più noti uomini di spettacolo del tempo, Guido Salvini.¹⁰

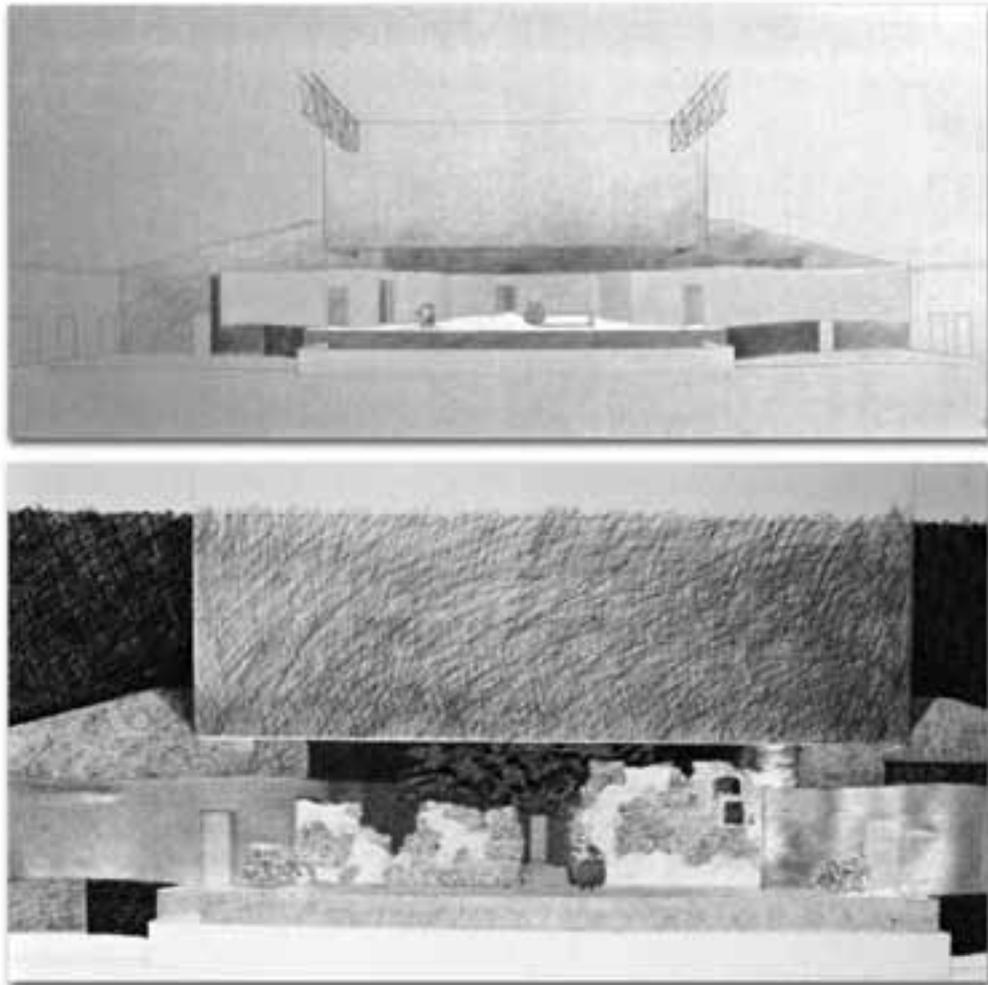
Gli anni Quaranta completeranno le riprese dei più importanti titoli mozartiani: seguire passo passo il programma di ogni singola esecuzione valica le dimensioni di queste note,¹¹ e molto spesso la direzione di questi concerti è appannaggio di direttori d'oltralpe; il 1941 è l'anno del *Singspiel*, quasi un omaggio alla cultura degli alleati tedeschi, con l'allestimento della *Entführung aus dem Serail* (*Il ratto dal serraglio*), dove rifulse l'astro di Maria Cebotari.¹² Ad esso seguì la prima de *Il flauto magico*, verosimilmente nella versione italiana di Giovanni de Gamerra: nel ruolo di Sarastro apparve uno tra i più grandi bassi italiani di ogni tempo: Tancredi Pasero, che nei lunghi anni di attività al Metropolitan Theatre di New York, aveva esteso, con sensibilità duttile, il proprio repertorio ben oltre il confine abitualmente praticato dai colleghi italiani del tempo (si pensi al celebre Don Giovanni di Ezio Pinza). L'allestimento ve-

⁹ Il ricorso a così numerosi contributi di area tedesca si intensificherà notevolmente durante il secondo conflitto mondiale, situazione condivisa dalla Fenice con altre esperienze teatrali veneziane, *in primis* con il Teatro Malibran.

¹⁰ *Le nozze di Figaro*, opera buffa in quattro atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart – 10 aprile 1940 (3 recite). 1. Il conte d'Almaviva: Giulio Tomei 2. La contessa Rosina: Gabriella Gatti 3. Figaro: Mariano Stabile 4. Susanna: Pierisa Giri 5. Barbarina: Rosina Carpi Libera 6. Cherubino: Dolores Ottani 7. Bartolo: Mattia Sassanelli 8. Marcellina: Giuseppina Sani 9. Don Basilio: Luigi Nardi 10. Antonio: Piero Passarotti 11. Don Curzio: Aldo De Fenzi. M° conc.: Fernando Previtali; reg.: Guido Salvini; bozz.: Cipriano Efisio Oppo.

¹¹ Per una descrizione completa non solo dell'avventura mozartiana ma dell'intera vita teatrale cfr. MICHELE GIRARDI-FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli*, Venezia, 2 voll., Marsilio-Albrizzi, 1989 e 1992.

¹² *Die Entführung aus dem Serail, Singspiel* in tre atti di Friedrich Bretzner rielaborato da Johann Gottlieb Stephanie jr., musica di Wolfgang Amadeus Mozart – 18 settembre 1941 (2 recite). 1. Selim: Oscar Oecker 2. Constanze: Maria Cebotari 3. Blondchen: Carla Spletter 4. Belmonte: Jakob Sabel 5. Pedrillo: Ernst Renzhammer 6. Osmino: Svend Nilson. M° conc.: Hans Schmidt-Isserstedt; reg.: Hans Strohbach; bozz. e fig.: Baldo Guberti; real. scen.: Emilio Toti.



Toni Servillo e Daniele Spisa, bozzetti scenici per l'ultimo allestimento veneziano delle *Nozze di Figaro*, PalaFenice, 2000; regia di Servillo, costumi di Ortensia De Francesco. Archivio storico del Teatro La Fenice.

niva, ancora una volta, da Firenze, ed era affidato a Mario Labroca, che più tardi sarebbe divenuto uno tra i più importanti direttori artistici del Teatro La Fenice.¹³

Di qui in poi aumenta la sensibilità dei veneziani nei confronti del catalogo mozartiano, e si incominciano a vedere anche produzioni locali: pur immersi nei lutti degli ultimi mesi della seconda guerra mondiale Lionello Forzanti prima, Ettore Gracis poi, e ancora Armando La Rosa Parodi e persino – nella musica da camera – il Quartetto veneziano includono nei loro programmi importanti composizioni di Mozart, che si riscolteranno nei mesi successivi nei concerti di Rudolf Moralt, Lionello Forzanti e Rudolf Rapp, Alfredo Simonetto, e ancora il duo Gorini-Lorenzi, Antonio Guarnieri e Francesco Molinari Pradelli.

Sarà solo l'immediato dopoguerra a donare al pubblico veneziano la prima fenicea del *Don Giovanni*, affidata alla bacchetta di Gianandrea Gavazzeni, e a voci di spicco come Rina Malatrasi e Giuseppe Modesti.¹⁴

Un interludio concertistico di Francesco Molinari Pradelli e poi di Nino Sanzognò (con la partecipazione di Arturo Benedetti Michelangeli), precede il ritorno alle scene di Ginevra Vivante dopo l'orrore delle leggi razziali che l'avevano sottratta al pubblico, per riprendere il posto che le competeva e intonare *Exsultate, jubilate*, il prezioso mottetto KV 158a. Nel biennio 1946-1947 sembra quasi che la Fenice voglia risarcire la scarsità delle esecuzioni mozartiane nei precedenti anni della sua storia: ben sei apparizioni, alcune di grande rilievo vuoi per la rilevanza degli esecutori (tra gli altri ancora una volta Arturo Benedetti Michelangeli) vuoi per un genere ancora desueto in teatro (la musica da camera) vuoi ancora per la prima presenza di concerti monografici, come lo fu il *Ciclo mozartiano* del settembre 1947. In due serate il *Requiem* si alterna alla sinfonia «Praga», e la sinfonia concertante per fiati KV 297b succede alle danze tedesche e al divertimento KV 287.

È solo il preludio a una prima italiana assolutamente d'eccezione: un'opera certamente rara, nonostante l'evidente qualità drammatica e musicale, l'*Idomeneo*.¹⁵ Promotore di questo evento fu il grande direttore Vittorio Gui, che per l'occasione ebbe a

¹³ *Il flauto magico* (*Die Zauberflöte*), Drama eroicomico [*Singspiel*] in due atti di Emanuel Schikaneder, musica di Wolfgang Amedeus Mozart – 16 gennaio 1944. 1. Sarastro: Tancredi Pasero 2. Tamino: Franco Bonacini 3. Pamina: Giuliana Fontanelli 4. Astrifiammante: Elda Ribetti 5. Papageno: Enzo Mascherini 6. Papagena: Rosa Romano 7. Monostato: Giulio Lucchiari – M° conc.: Mario Rossi; reg.: Mario Labroca; bozz.: Aldo Calvo; real. sc.: Donatello Bianchini.

¹⁴ *Don Giovanni*, drama giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart – 19 gennaio 1946 (3 recite). 1. Don Giovanni: Antonio Cassinelli 2. Donn'Anna: Mercedes Fortunati 3. Il commendatore: Giuseppe Modesti 4. Il Duca Ottavio: Petre Munteanu 5. Donna Elvira: Rina Malatrasi 6. Zerlina: Alda Noni 7. Leporello: Marcello Giorda 8. Masetto: Eraldo Coda – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; reg.: Giuseppe Marchioro.

¹⁵ *Idomeneo re di Creta*, drama per musica in tre atti di Giambattista Varesco, musica di Wolfgang Amadeus Mozart (rev.: Vittorio Gui) – 2 ottobre 1947 (2 recite). 1. Idomeneo: Gino Sininberghi 2. Idamante: Maria Carbone 3. Ilia: Elena Rizzieri 4. Elettra: Jolanda Gardino 5. Arbace: Alessandro Pellegrini 6. Gran sacerdote: Ottorino Begali 7. Una voce: Gabriella Reggiani – M° conc.: Vittorio Gui; reg. e cor.: Aurelio M. Miloss; bozz.: Felice Casorati; Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, primi ball.: Lia Dell'Ara, Filippo Morucci.

rivedere la partitura onde adattarla alle esigenze di un pubblico non ancora avezzo, come l'attuale, al recupero dei capolavori del passato con mezzi filologicamente corretti. Le vicende del re cretese erano già state proposte al pubblico del teatro veneziano nel 1811, quando però – pur in presenza di un lavoro di indiscutibile qualità – si era preferito ricorrere alla penna di Giuseppe Farinelli.

È senz'altro più difficile seguire la fortuna mozartiana nella seconda metà del Novecento: la capillare diffusione della sua musica è tale da porre il genio salisburghese nel novero degli autori tra i più eseguiti in assoluto, naturalmente ove si consideri la produzione strumentale.¹⁶ Nonostante tutto una ricognizione nei generi musicali più frequentati e nelle preferenze della programmazione – per lunghi periodi riflesso dei *desiderata* del pubblico – può e deve essere tentata. Nei primi duecento anni di vita del teatro¹⁷ i brani musicali mozartiani sono circa cinquecentottanta, eseguiti in quattrocentosessantacinque serate (se ne deduce che oltre centodieci appuntamenti hanno registrato la presenza di più di un brano a serata). Siamo di fronte a cifre abbastanza importanti, se si considera che in due secoli di vita le rappresentazioni complessive sono calcolate in un numero di circa trentamila, ma si deve tener conto che la quasi totalità dei brani mozartiani venne udita nella seconda metà nel Novecento.

Un'indagine statistica sulla tipologia delle composizioni proposte può risultare ulteriormente fruttuosa là dove si isolino i singoli generi: non può destare sorprese che prevalgano le sinfonie da concerto, con ben centoquarantuno esecuzioni (ivi comprese le due sinfonie concertanti, per archi e per fiati): scontato il dominio della *Jupiter* e della sinfonia in Sol minore, e prevedibile il successo della *Praga* e della *Haffner* come pure della sinfonia in Mi bemolle maggiore. È semmai rimarchevole e positivo il fatto che ben ventiquattro diverse sinfonie siano state eseguite nell'ambito della normale programmazione, senza che il teatro abbia mai dato vita nel caso di Mozart a rassegne complete di ampi stralci di sue composizioni (operazione pur portata a termine per altri compositori).

Tabella 1. Le principali esecuzioni di sinfonie di Mozart al Teatro La Fenice¹⁸

24	– n. 41 in Do maggiore KV 551, <i>Jupiter</i>
23	– n. 40 KV 550 in Sol minore
17	– n. 39 KV 543 in Mi bemolle maggiore

¹⁶ Ben altrimenti importante, per un teatro nato per la lirica, è naturalmente il peso delle opere: un confronto tra il repertorio strumentale-concertistico e quello operistico è sempre pericoloso: non si può effettuare una statistica sulle rispettive presenze paragonando brutalmente un allestimento oltremodo impegnativo anche economicamente (come quello operistico) a quello ben meno costoso del concerto, ma la frequenza crescente con la quale anche le opere trovano spazio sulle scene del Teatro La Fenice risulta evidente anche da una lettura veloce della cronologia.

¹⁷ Si segnala una coincidenza curiosa: il teatro nasce l'anno successivo (1792) a quello della scomparsa di Mozart.

¹⁸ In questo e negli elenchi seguenti vengono citate solo le composizioni eseguite più di una volta; il numero delle riprese precede il singolo titolo. L'arco cronologico, che pure comprende i primi duecento anni di vita del teatro, proprio a causa delle vistose assenze mozartiane, va dall'8 luglio 1867 al 31 dicembre 1991.

- 12 – n. 38 KV 504 in Re maggiore, *Prag*
- 11 – n. 35 KV 385 in Re maggiore, *Haffner*
- 9 – n. 29 KV 186*a* in La maggiore
- 7 – concertante KV 364 in Mi bemolle maggiore
- 6 – n. 34 KV 338 in Do maggiore
- 5 – n. 36 KV 425 in Do maggiore, *Linz*
- 4 – concertante KV 297*b* in Mi bemolle maggiore
- 3 – n. 32 KV 318 in Sol maggiore
 - n. 31 KV 300*a*. Re maggiore, *Pariser*
 - n. 28 KV 189*k* in Do maggiore
 - n. 25 KV 173*db* in Sol minore
- 2 – n. 33 KV 319 in Si bemolle maggiore.

Altrettanto non deve stupire la presenza degli ottantanove concerti solistici programmati alla Fenice, considerato il favore con il quale il pubblico accoglie generalmente un genere che bene sposa l'abilità e la sensibilità di un solista con il peso e il colore offerto dalle masse, che in questo modo oltretutto vengono impiegate al meglio anche sotto il profilo amministrativo. Semmai risalta il rilievo offerto alla parte violinistica, nettamente alla guida di questa classifica grazie ai KV 216 e KV 219, mentre il totale dei concerti destinati a questo strumento (trentadue) è alla fine di poco inferiore alla quarantina di concerti per pianoforte. Anche qui un vistoso paradosso: tra questi ultimi il più eseguito è il concerto per due pianoforti, seguito ovviamente dalle grandi pagine in Re minore del KV 466 e via via da altri dodici concerti diversi.¹⁹ Incoraggiante è invece la presenza dei concerti destinati a strumenti meno diffusi, capitanati naturalmente dalle quattro apparizioni dello splendido concerto per clarinetto.

Tabella 2. Le principali esecuzioni di concerti di Mozart al Teatro La Fenice

- 12 – per violino KV 216 in Sol maggiore
- 8 – per violino KV 219 in Re maggiore
 - per due pianoforti KV 316*a* in Mi bemolle maggiore
- 6 – per violino KV 218 in Re maggiore
 - per pianoforte n. 20 KV 466 in Re minore
- 5 – per pianoforte n. 27 KV 595 in Si bemolle maggiore
- 4 – per pianoforte n. 21 KV 467 in Do maggiore
 - per clarinetto KV 622 in La maggiore
- 3 – per pianoforte n. 22 KV 482 in Mi bemolle maggiore
 - per flauto e arpa KV 297*c* in Do maggiore
- 2 – per violino KV 207 in Si bemolle maggiore
 - per pianoforte n. 26 KV 537 in Re maggiore, *dell'Incoronazione*
 - per pianoforte n. 25 KV 503 in Do maggiore
 - per pianoforte n. 23 KV 488 in La maggiore

¹⁹ Quindi sono stati eseguiti almeno una volta solo poco più della metà dei ventisette concerti pianistici mozartiani.

per pianoforte n. 13 KV 387*b* in Do maggiore
 per flauto KV 285*d* in Re maggiore
 per fagotto KV 186*e* in Si bemolle maggiore
 per corno KV 495 in Mi bemolle maggiore
 per corno KV 447 in Mi bemolle maggiore.

Incoraggiante è anche il numero delle sonate, soprattutto ove si consideri una certa estraneità o diffidenza delle sale teatrali nei confronti della musica da camera: sono ventinove diversi brani musicali, circoscritti al pianoforte e al violino.

Tabella 3. Le principali esecuzioni delle sonate di Mozart al Teatro La Fenice

- 8 – per pianoforte KV 300*i* in La maggiore
- 6 – per pianoforte KV 576 in Re maggiore
- 4 – per violino e pianoforte KV 454 in Si bemolle maggiore
 per pianoforte KV 457 in Do minore
- 3 – per violino e pianoforte KV 300*c* in Mi minore
 per pianoforte KV 315*c* in Si bemolle maggiore
- 2 – per violino e pianoforte KV 373*a* in Sol maggiore
 per violino e pianoforte KV 317*d* in Si bemolle maggiore
 per violino e pianoforte KV 374*d* in Fa maggiore
 per violino e pianoforte KV 300*l* in Re maggiore
 per violino e pianoforte KV 293*a* in Sol maggiore
 per pianoforte KV 300*b* in Do maggiore.

I trentaquattro quartetti e quintetti costituiscono invece una autentica sorpresa, soprattutto alla luce di quanto si diceva a proposito delle sonate: anche qui sono non poche le composizioni diverse eseguite (diciannove), a testimonianza (e non solo nei tempi più recenti) di una crescita di qualità anche dello stesso pubblico.

Tabella 4. Le principali esecuzioni di quartetti e quintetti di Mozart al Teatro La Fenice

- 6 – quartetto d'archi KV 417*b* in Re minore
- 4 – quartetto d'archi KV 387 in Sol maggiore
- 3 – quintetto per clarinetto e archi KV 581 in La maggiore
 quartetto d'archi KV 465 in Do maggiore
 quartetto d'archi KV 421*b* in Mi bemolle maggiore
- 2 – quartetto d'archi KV 458 in Si bemolle maggiore, *Jagd*.

Ad arricchire ulteriormente questo catalogo ideale valgono poi le altre composizioni sempre cameristiche, ma di genere meno definito, legate al pianoforte o agli archi: ben altri trentasei brani, tra rondò, minuetti, arie con variazioni e altri pezzi simili. Uno spazio intermedio, quasi una sorta di terra di nessuno, è occupato dalle numerose composizioni di genere non sempre determinabile, ma comunque dedicate a complessi di una certa estensione o addirittura all'orchestra: ai trentatré divertimenti e alle trentuno serenate (tutti equamente rappresentati, con l'ovvia eccezione di *Eine kleine Nachtmusik* che spopola con diciotto apparizioni) vanno associate almeno le danze tedesche, la musica massonica e le fughe per orchestra: sono in tutto altri trentuno pez-



1



2

L'ultimo allestimento veneziano di *Così fan tutte*, La Fenice al Malibran, 2002; regia, scene e costumi di Ezio Toffolutti. Foto Graziano Arici. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1. In scena: Eteri Gvazava (Fiordiligi), Laura Polverelli (Dorabella), Gabriella Costa (Despina).

2. In scena: Gabriella Costa (Despina), Justin Lavender (Ferrando), Eteri Gvazava (Fiordiligi), Laura Polverelli, (Dorabella), Markus Werba (Guglielmo), Michele Pertusi (D. Alfonso).

zi, anche questi distribuiti in maniera pressoché egualitaria, rivelando quindi l'assenza all'interno di questo genere di una netta preferenza da parte del pubblico.

Il salto alla musica vocale è a questo punto doveroso: liquidati i pochi *Lieder* eseguiti in teatro (ma pochi sono anche quelli scritti dal salisburghese, e comunque sono quindici brani) e le arie da concerto (tredici arie per diciassette occasioni), i numeri risalgono quando si citano le arie d'opera (venticinque) e soprattutto le *ouvertures*, nove brani diversi in trentasei concerti:

Tabella 5. Le principali esecuzioni di *ouvertures* di Mozart al Teatro La Fenice

- 10 – *Le nozze di Figaro*
- 6 – *Die Zauberflöte*
- 5 – *Der Schauspieldirektor*
- 4 – *Così fan tutte*
- 3 – *Don Giovanni*
- La clemenza di Tito*
- Die Entführung aus dem Serail*
- 1 – *Lucio Silla*
- La finta giardiniera.*

Prima di passare all'opera vera e propria giova uno sguardo alla musica sacra: il *Requiem* deve naturalmente essere citato prima di ogni altro brano (per cinque volte eseguito nella sua incompleta interezza), ma anche il gioioso mottetto *Exsultate jubilate* desta interesse, mentre non mancano alcuni brani tutto sommato abbastanza rari, dall'offertorio per San Giovanni Battista all'antifona *Regina caeli laetare*; stupisce semmai l'unica apparizione dell'*Ave verum corpus*.

Sono complessivamente quarantotto i lavori tra opere, cantate di grandi dimensioni e oratori rappresentati alla Fenice. Accanto alle composizioni che maggiormente ci si aspetta di trovare (conferma del tutto lecita) appaiono anche lavori meno frequenti, dal *Mitridate re di Ponto* alla *Betulia liberata* (che è, in realtà, un oratorio). Curiosa la presenza de *L'ape musicale* e della *Villanella rapita*, pasticci presenti nell'elenco (pel piacer di porli in lista...) più per la vaghezza del titolo e per la rarità delle esecuzioni che per un diritto assoluto, dal momento che solo una piccola sezione all'interno di questi lavori appartiene in realtà al compositore salisburghese. Un confronto con il catalogo delle opere sottolinea alcune manchevolezze storiche del sistema produttivo veneziano: l'assenza del *Lucio Silla*, ad esempio, oppure proprio della *Finta semplice* (lacuna meritabilmente colmata quest'anno), mentre un discorso ben più articolato andrebbe svolto nella disamina dei lavori incompleti (non del tutto assenti: vedi la presenza di *Zaide*) e soprattutto delle serenate, tra le quali latita la maggiore, il metastasiano *Re pastore* pur così frequente nel teatro settecentesco e soprattutto nei cataloghi dei maggiori musicisti.

Tabella 6. Le principali esecuzioni di opere di Mozart al Teatro La Fenice

- 10 – *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*
- 7 – *Don Giovanni*
- Die Zauberflöte*

- 6 – *Le nozze di Figaro*
- 4 – *Die Entführung aus dem Serail*
- 2 – *Zaide (Das Serail)*
 - Idomeneo re di Creta*
 - Bastien und Bastienne*
 - La clemenza di Tito*
 - Mitridate re di Ponto* (in forma di concerto)
- 1 – *La villanella rapita*
 - L'ape musicale*
 - La Betulia liberata.*

Un ultimo confronto, questa volta con i maggiori operisti dell'Ottocento e del secolo successivo, basti a far meglio apprezzare lo squilibrio a favore dei compositori specializzati nel teatro in musica: sempre nei primi duecento anni di vita della Fenice Verdi supera abbondantemente le cinquecento esecuzioni, Donizetti e Bellini le duecento ciascuno, Rossini giunge quasi alle quattrocento, Puccini si attesta attorno alle centosettanta, Wagner supera le quattrocento; questi numeri comprendono naturalmente anche le esecuzioni di serate a carattere concertistico, ma le rappresentazioni operistiche sono naturalmente preponderanti nell'insieme. Se quindi la musica di Mozart (opere e concerti assieme) in termini numerici assoluti regge benissimo il confronto con quella di Verdi e con quella di Wagner e supera abbondantemente quella degli altri, limitandosi all'analisi delle composizioni proposte in forma scenica la situazione si inverte. La familiarità con il programma, una struttura ritenuta più tradizionale o – secondo alcuni – di più immediata comprensione e forse un sentire ancor oggi più vicino al romanticismo hanno finora favorito il melodramma ottocentesco; situazione che oggi potrebbe forse essere riequilibrata, proprio grazie alle recenti aperture a lavori meno usuali e di diversa provenienza.

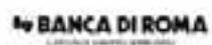
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA.IT



IL GAZZETTINO



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*
Anna Migliavacca
Cristina Rubini
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*
Stefano Callegaro
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
*nnp**
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*
Marcello Viotti *direttore musicale*
Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti
Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Santino Malandra
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore
AREA PRODUZIONE
Massimo Checchetto
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
*nnp**
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
*nnp**
Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
*nnp**
Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Joyce Fieldsend *maestro di sala*

Raffaele Centurioni, Alberto De Piero *maestri di palcoscenico*

Giovanni De Missier *maestro rammentatore*

Roberto Bertuzzi *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alberto Lattuada •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
*nnp**
Marco Petruzzi
Ennio Dalla Ricca
Walter Garosi
Giulio Parenzan
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliere
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Annamaria Canuto Elsa Frati
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Sandra Tagliapietra
Roberto Cordella	Andrea Benetello			Nicola Zennaro
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello			<i>addetto calzoleria</i>
Dario De Bernardin	Marco Covelli			
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Adamo Padovan	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
<i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2004-2005

LIRICA E BALLETTTO

Teatro La Fenice

12/13/14/16/17/18/19/20
novembre 2004

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

*Opera inaugurale della prima stagione
lirica nella Fenice ricostruita*

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry

Patrizia Ciofi

Maria Luigia Borsi

Alfredo

Roberto Sacca

Dario Schmunck

Germont

Dmitri Hvorostovsky

Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Lorin Maazel

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

nuovo allestimento

Teatro Malibran

3/5/7/9/11 dicembre 2004

**Omaggio a
Goffredo Petrassi**

nel centenario della nascita

Morte dell'aria

musica di **Goffredo Petrassi**

personaggi e interpreti principali

L'Inventore

Enrico Paro

Il Custode

Alex Esposito

L'Osservatore del collegio

Domenico Colaiani

Il cordovano

musica di **Goffredo Petrassi**

personaggi e interpreti principali

Donna Lorenza

Rosa Ricciotti

Cristina

Rosa Anna Peraino

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia **Giorgio Marini**

scene **Lauro Crisman**

costumi **Elena Cicorella**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

18/19/22/23/28 dicembre 2004
2/4/5 gennaio 2005

Le roi de Lahore

musica di **Jules Massenet**

prima assoluta

della nuova edizione critica

personaggi e interpreti principali

Alim

Giuseppe Gipali

Giorgio Casciarri

Sitâ

Ana María Sánchez

Annalisa Raspagliosi

Scindia

Vladimir Stoyanov

Marcin Bronikowski

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

coreografia **Gianni Santucci**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

28/30 gennaio 2005

2/4/6 febbraio 2005

Maometto secondo

musica di **Gioachino Rossini**

prima rappresentazione in tempi

moderni della versione veneziana

Teatro La Fenice 26 dicembre 1822

personaggi e interpreti principali

Maometto secondo

Lorenzo Regazzo

Calbo

Anna Rita Gemmabella

Selimo

Federico Lepre

Paolo Erisso

Maxim Mironov

maestro concertatore e direttore

Claudio Scimone

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro Malibrán

11/13/15/17/19 febbraio 2005

La finta semplice

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Simone

Alex Esposito

Rosina

Elena de la Merced

Don Polidoro

Stefano Ferrari

Don Cassandro

Giorgio Caoduro

maestro concertatore e direttore

Giuliano Carella

regia **Marco Gandini**

scene **Italo Grassi**

costumi **Maurizio Millenotti**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

12/15/18/20/23 marzo 2005

Parsifal

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Amfortas

Wolfgang Schöne

Titurël

Ulrich Dünnebach

Gurnemanz

Matthias Hölle

Parsifal

Ian Storey

Kundry

Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

regia, scene e costumi **Denis Krief**

nuovo allestimento

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15/17/19/21/24 aprile 2005

Pia de' Tolomei

musica di **Gaetano Donizetti**

prima rappresentazione della nuova
edizione critica

personaggi e interpreti principali

Pia

Patrizia Ciofi

Ghino degli Armieri

Dario Schmunck

Nello della Pietra

Andrew Schroeder

Rodrigo

Laura Polverelli

Piero

Daniel Borowski

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Christian Gangneron**

scene **Thierry Leproust**

costumi **Claude Masson**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

5/6/7 maggio 2005

Béjart Ballet

Lausanne

L'oiseau de feu

Bolero

Teatro La Fenice

12/13/14/15 maggio 2005

Ballet de

l'Opéra de Paris

Sylvia

coreografia **John Neumeier**

musica di **Léo Delibes**

scene e costumi **Yannis Kokkos**

Teatro La Fenice

9/12/15/18/21 giugno 2005

Daphne

musica di **Richard Strauss**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Peneios

Daniel Lewis Williams

Gaea

Birgit Remmert

Daphne

June Anderson

maestro concertatore e direttore

Stefan Anton Reck

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Kevin Knight**

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

8/9/10/12/13 luglio 2005

Pina Bausch

Tanztheater

Wuppertal

*Für die Kinder von Gestern Heute und
Morgen (Per i bambini di ieri, di oggi e
di domani)*

coreografia e regia **Pina Bausch**

scene **Peter Pabst**

Teatro Malibrán

21/23/25/27/29 ottobre 2005

La Grande-Duchesse de Gérolstein

musica di **Jacques Offenbach**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

La Grande-Duchesse

Elena Zilio

Wanda

Patrizia Cigna

Fritz

Massimiliano Tonsini

maestro concertatore e direttore

Cyril Diederich

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

allestimento

Martina Franca Festival della Valle d'Itria

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Stagione 2004-2005**

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice
9 / 10 ottobre 2004
direttore

Georges Prêtre

Johann Strauss jr.
Die Fledermaus Ouverture

Richard Strauss
Der Rosenkavalier Suite

Igor Stravinskij
L'oiseau de feu Seconda suite

Maurice Ravel
La valse

Charles Gounod
Faust:
Valzer «Ainsi que la brise légère»
Choeur des Soldats «Gloire immortelle»

Georges Bizet
Carmen: «Les voici! Les voici!»

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro **Piero Monti**

Teatro Malibran
30 ottobre 2004
direttore

Neeme Järvi

Johannes Brahms
Akademische Festouvertüre in do
maggiore op. 80

Johannes Brahms
Serenata in la maggiore per piccola
orchestra op. 16

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
9 gennaio 2005
direttore

Marcello Viotti

Alfredo Casella
Serenata op. 46 bis

Gian Francesco Malipiero
Concerto per pianoforte e orchestra n. 1

Camillo Togni
Variazioni
per pianoforte e orchestra op. 27

Ottorino Respighi
Trittico botticelliano
pianoforte Dimitri Romano

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
19 marzo 2005
direttore

Long Yu

Antonín Dvořák
Concerto
per violoncello in si minore op. 104

Qigang Chen
Iris Dévoilée
violoncello Jian Wang

China Philharmonic Orchestra

Teatro La Fenice
25 marzo 2005
direttore

Marcello Viotti

Arthur Honegger
Sinfonia n. 3 Liturgique

Gabriel Fauré
Requiem
per soprano, baritono, coro, orchestra e
organo

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**
direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran
3 aprile 2005
direttore

Sir Neville Marriner

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 35 in re maggiore *Haffner*
KV 385

Michael Tippett
Concerto per due orchestre d'archi

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore *Linz*
KV 425

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
28 maggio 2005
direttore

Dmitrij Kitajenko

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

17 giugno 2005

direttore

Rudolf Barshai

Christoph Willibald Gluck

Iphigénie en Aulide Ouverture

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia da camera per archi op. 110a
(arr. Barshai)

Alexander Lokshin

Sinfonia n. 10

per contralto, coro da camera e
orchestra da camera

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

25 giugno 2005

direttore

Andrey Boreyko

Arvo Pärt

Cecilia vergine romana per coro e
orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia in sol minore KV 183

Richard Strauss

Vier letzte Lieder per soprano e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Suite dalle musiche per *Amleto* op. 116a

soprano June Anderson

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

2 luglio 2005

direttore

Marcello Viotti

Igor Stravinskij

Ebony Concerto

per clarinetto e jazz band

Dmitrij Šostakovič

Suite per orchestra jazz n. 1

Suite per orchestra jazz n. 2

Leonard Bernstein

Chichester Psalms per voce bianca,
coro e orchestra

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

9 luglio 2005

direttore

Christopher Hogwood

Joseph Haydn

Sinfonia n. 88 in sol maggiore

Bohuslav Martinů

Sinfonietta La Jolla per pianoforte e
piccola orchestra

Jacques Ibert

Hommage à Mozart

Joseph Haydn

Sinfonia concertante n. 105 in si
bemolle maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 luglio 2005

direttore

Marcello Viotti

Carl August Nielsen

Overture to Maskarade

Launy Grøndahl

Concerto per trombone e orchestra

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada «Suite» sinfonica op. 35

Modest Musorgskij

Una notte sul monte Calvo per coro e
orchestra

trombone Massimo La Rosa

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



AMICI DELLA FENICE E DEL TEATRO MALIBRAN

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. L'Associazione attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 55	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€110	«Emerito»	€ 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 380/68 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Amici della Fenice e del Teatro Malibran
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo,
Giovannella Ferri

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Accesso alle prove generali nei teatri di Venezia
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative dell'Associazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

Continua la nostra raccolta di fondi «Ricostruzione» per il Teatro La Fenice,
Conto Corrente n. 69-59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 30124 Venezia.
e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATO GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauro

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, 1ª ediz. 2ª ediz. 1997, dopo l'incendio, Albrizzi editore

Il Teatro La Fenice: cronologia degli spettacoli, 1792-1936, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Marsilio editore

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, 1ª ediz. 2ª ediz. con un saggio di Paolo Cossato, Marsilio editore

Il Teatro La Fenice. L'immagine, e la scena. Bozzetti di proprietà del Teatro La Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Marsilio editore

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice 1839-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Marsilio editore

Concorso per la Fenice 1789-1992, Maria Ida Biggi, Marsilio editore

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice 1997-2000, Marsilio editore

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi, Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Marsilio editore

La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio editore

Il mito della «fenice», a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Marsilio editore



Edizioni della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

2002

2002-2003

Programmi di sala del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi

- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani
- David Parsons Dance Company*, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon
- GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan
- GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica
- GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto
- GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca
- RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti
- RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano
- LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi
- ADRIANO GUARNIERI, *Medea* 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
a cura di Michele Girardi

- JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero
- GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano
- LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto
- RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti
- UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri
- GILBERT Et SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai
- GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti
- DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurreri

CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro

GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, 6, 150 pp. ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, Andrea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia

DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio, Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti, Vincenzina Ottomano

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»

a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurreri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 5

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di febbraio 2005 da
L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00