

TEATRO ALLA SCALA



COSÌ FAN TUTTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 5 novembre 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE NOVEMBRE 2025

Sabato 8, ore 20
Fuori Abbonamento

Mercoledì 12, ore 20
Turno A

Sabato 15, ore 20
Fuori Abbonamento

Martedì 18, ore 20
Turno B

Venerdì 21, ore 20
Turno C

Domenica 23, ore 20
Turno G

Mercoledì 26, ore 20
Turno D

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Claudio Toscani.

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Cesare Fertonani
- 8 Il libretto in sintesi
Cesare Fertonani
- 11 La musica
Cesare Fertonani
- 15 Wolfgang Amadeus Mozart
Cesare Fertonani
- 20 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione Lombardia



Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città metropolitana di Milano



CAMERA DI COMMERCIO MILANO MONZA BRIANZA LODI

FONDATORI PERMANENTI



FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



Milan Airports

FONDATORI EMERITI



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Gianluca Albo

MEMBRI EFFETTIVI

Lucia Calabrese
Antonio Cattaneo

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Sono scarse le notizie sulla genesi della terza e ultima opera composta da Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte. Il “dramma giocoso” *Così fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* fu commissionato dall'imperatore Giuseppe II sull'onda del successo delle riprese viennesi del *Don Giovanni* (1788) e delle *Nozze di Figaro* (1789). A quanto pare, il soggetto è originale, benché nel libretto, incentrato sui temi dell'infedeltà femminile, della doppia coppia incrociata e della scommessa, confluiscono fonti e ispirazioni letterarie che includono Ovidio, Boccaccio, Ariosto, Marivaux e Goldoni, con possibili richiami anche a Cervantes e a Shakespeare. La partitura venne composta tra l'ottobre 1789 e il gennaio dell'anno successivo e l'opera andò in scena con buon esito al Burgtheater di Vienna il 26 gennaio 1790, dove ebbe cinque rappresentazioni prima della morte di Giuseppe II (20 febbraio) e altrettante tra giugno e agosto. Nel 1791 l'opera fu messa ancora in scena a Praga, Lipsia e Dresda, e in seguito circolò in numerose versioni in tedesco, sottoposta tuttavia a pesanti rimaneggiamenti del libretto come nessun'altra opera mozartiana sino a fine Ottocento (decisiva per il riavvicinamento al testo di Da Ponte sarà la versione tedesca approntata da Hermann Levi e Richard Strauss a Monaco nel 1897). Del resto, se nei primi decenni le reazioni critiche oscillano tra condanne senza appello di frivolezza, inverosimiglianza e immoralità dell'opera, e più rare manifestazioni di entusiastico consenso per la sua ironia e raffinatezza di sfumature (è il caso di E.T.A. Hoffmann), nell'Ottocento si consolida l'opinione, sottoscritta da Beethoven e da Wagner, che scorge in

Così fan tutte uno dei lavori teatrali più deboli di Mozart, se non altro nel libretto e nella drammaturgia; fatto non sorprendente se si considera che l'opera costituisce la quintessenza di un certo gusto settecentesco proprio in virtù della sua enigmatica ambiguità e leggerezza, del suo affascinante chiaroscuro di razionalità e sentimento, del suo superbo equilibrio – condotto come sul filo di un rasoio – tra ironia ed empatia, distacco e coinvolgimento, finzione e realtà scenica. E tipicamente settecentesca è la struttura drammaturgica dell'opera, saldissima e governata da lucide simmetrie geometriche. Basti pensare alla costellazione dei personaggi, nella quale s'inscrivono diverse e sfumate posizioni nei confronti dell'esperienza amorosa: il puro razionalismo di Don Alfonso, l'intensa idealizzazione di Ferrando e Fiordiligi, il pragmatismo di Dorabella, lo scettico cinismo di Guglielmo, il sanguigno realismo plebeo di Despina.

Le geometrie sono tanto più evidenti nella filigrana delle convenzioni operistiche. Ognuno dei due Atti, di lunghezza pressoché pari, comporta tre mutazioni di scena e incomincia con tre personaggi: gli uomini nel I, le donne nel II. Nella distribuzione musicale, toccano due arie a tutti i personaggi tranne che a Ferrando (cui ne spettano tre), mentre la vivacità dell'intermezzo e dei rapporti rappresentati si rispecchia nel numero elevato di pezzi d'insieme (ben diciotto: oltre a un coro e ai due finali, sei duetti, cinque terzetti, un quartetto, due quintetti e un sestetto), numero peraltro compensato dalla brevità di alcuni di essi. Entrambi i Finali introducono poi nell'azione svolte sorprendenti

Cesare Fertonani (1962), storico e critico della musica, insegna all'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto della musica strumentale dal Settecento al Novecento e tra le sue pubblicazioni ci sono alcune monografie su Vivaldi, Mozart e Schubert.

e di grande efficacia teatrale: nel I Atto, il finto avvelenamento e l'ingresso di Despina travestita da medico; nel II, il travestimento di Despina da notaio e l'improvviso ritorno degli ufficiali. Alla solidità dell'impianto drammaturgico e compositivo contribuiscono inoltre, in misura determinante, la fitta rete di relazioni, corrispondenze, citazioni interne (ma anche esterne, intertestuali), nonché i dettagli di un'architettura tonale predisposta per porre in luce allusive implicazioni simboliche. Del resto, la prodigiosa capacità di Mozart nell'articolare i registri retorici ed espressivi – dell'opera comica come di quella seria – e nel padroneggiare le risorse dello stile classico consente alla musica di condurre lo svolgimento drammatico con empatia, ironia e senso critico, da un punto di vista che comunque sovrasta i personaggi e l'azione in cui sono coinvolti.

Al di là delle molteplici interpretazioni cui si presta in modo del tutto particolare, *Così fan tutte* è un'opera straordinariamente complessa e conturbante sul senso dell'amore: disincantata, malinconica e a un tempo partecipe. L'esperimento "scientifico" di Don Alfonso è in realtà un gioco truccato e paradossale, cui i personaggi prendono parte con diversi livelli di consapevolezza (massima negli uomini, intermedia in Despina, minima nelle due sorelle: anche per questo *Così fan tutte* non può dirsi un'opera misogina), e dove la maschera e il travestimento, da luogo comune dell'opera comica, divengono un mezzo per sondare le profondità e le pulsioni più oscure dell'esperienza amorosa. Tutto, nei registri vocali come nella caratterizzazione musicale, indica che le vere

coppie sono quelle incrociate, sicché la conclusione appare tanto artificiosa quanto enigmatica: l'epilogo convenzionale che riunisce le coppie originarie non è certo un lieto fine. E sotto la lievità scintillante del gioco delle parti, la sua conclusione non è meno crudele del suo inizio: la lezione che s'impara alla "scuola degli amanti" è, per tutti, piuttosto amara.

Il libretto in sintesi

Cesare Fertonani

Atto primo

Napoli. Bottega di caffè.

Due giovani ufficiali, Ferrando e Guglielmo, stanno litigando con l'amico Don Alfonso, un vecchio filosofo, perché questi ha messo in dubbio la fedeltà delle loro fidanzate, le sorelle Dorabella e Fiordiligi. Don Alfonso sostiene che nelle donne la fedeltà non esiste e scommette cento zecchini che, con l'aiuto incondizionato degli amici, riuscirà a dimostrare in un solo giorno l'incostanza delle loro innamorate. Sicuri di vincere, i due ufficiali accettano la scommessa.

Giardino sulla spiaggia del mare.

Ha inizio il piano di Don Alfonso. Questi annuncia a Dorabella e Fiordiligi che i loro fidanzati debbono partire per il campo di battaglia. Sopraggiungono quindi Ferrando e Guglielmo che, fingendosi addolorati, cercano di consolare le due ragazze in lacrime; poi, richiamati dal coro di una marcia militare, s'imbarcano e partono. Don Alfonso è soddisfatto per la piega presa dalla messa in scena.

Camera gentile.

Le sorelle danno sfogo alla loro disperazione in presenza della cameriera Despina, la quale consiglia invece di distrarsi con nuovi amanti, dato che anche i loro innamorati faranno lo stesso: le sorelle, scandalizzate, escono di scena.

A questo punto, Don Alfonso conquista la complicità di Despina: presenterà a Dorabella e Fiordiligi due giovani amici stranieri, ma ciò che egli tace alla cameriera è che si tratta in realtà di Ferrando e Guglielmo travestiti da nobili albanesi. Non appena ricompaiono le sorelle, questi incominciano a corteggiarle senza tregua: ognuno, tuttavia, si dà da fare con l'amante dell'altro.

Le ragazze, e in particolare Fiordiligi, respingono offese le loro attenzioni fino ad andarsene sdegnate. Gli ufficiali sono euforici, certi di aver vinto la scommessa, ma Don Alfonso ricorda loro che la giornata non è ancora finita.

Giardinetto gentile.

Dorabella e Fiordiligi compiangono la loro sorte, quando sopraggiungono i due "albanesi" con Don Alfonso. Fingono di essere disperati a causa dell'atteggiamento delle ragazze e di ingerire del veleno per uccidersi. Don Alfonso e Despina escono allora a cercare un medico. Rimaste sole con gli "albanesi", ormai apparentemente a un passo dalla morte, le sorelle si avvicinano per esaminarli meglio, provando interesse e compassione. Despina ritorna travestita da medico e risana i finti moribondi con una bizzarra calamita, ma quando i due uomini riprendono il corteggiamento, le ragazze li respingono nuovamente.

Atto secondo

Camera.

Nonostante tutto, le sorelle iniziano a manifestare una certa attrazione per gli "albanesi", e Despina le incoraggia a divertirsi un po' con loro. Persuase che amoreggiare non vuol proprio dire essere infedeli, le ragazze decidono di scegliere tra i due uomini: Dorabella prende il "brunettino" Guglielmo, Fiordiligi il "biondino" Ferrando. Frattanto, gli "albanesi" hanno preparato loro una serenata in giardino.

Giardino alla riva del mare.

Don Alfonso e Despina incoraggiano le coppie a unirsi, poi le lasciano sole. Ora il duplice corteggiamento ha tempi e modi diversi. Da una parte, Guglielmo ha presto ragione di Dorabella: le dona un cuoricino d'oro e lo sostituisce, nella medaglietta di lei, al ritratto di Ferrando. Dall'altra, Fiordiligi continua a respingere Ferrando proprio perché sente che la sua resistenza si sta indebolendo; rimasta sola, si rimprovera per la sua mancanza di fermezza. Quando Ferrando assicura Guglielmo che Fiordiligi gli è rimasta fedele, Guglielmo mostra invece all'amico il ritratto che ha carpito a Dorabella. Ferrando è furente, mentre Guglielmo vorrebbe riscuotere subito la sua quota della scommessa, ma Don Alfonso ricorda di nuovo a entrambi che la giornata non è ancora finita.

Camera con diverse porte.

Nelle sorelle il corteggiamento ha prodotto sentimenti molto diversi. Dorabella pensa ormai di sposare il "brunettino", mentre Fiordiligi, che pure ammette di essersi a sua volta innamorata del "biondino", prende la decisione di travestirsi da uomo e raggiungere Guglielmo sul campo di battaglia. È però fermata in questo proposito da Ferrando, che riesce infine a vincerne la resistenza. Ora è Guglielmo a essere furibondo. Don Alfonso suggerisce agli amici di sposare comunque le due ragazze, perché tanto l'infedeltà è propria della donna: "Così fan tutte!". Sopraggiunge Despina, annunciando che le padrone sono pronte a sposare i due "albanesi".

Sala ricchissima illuminata.

Mentre si preparano i festeggiamenti per le nozze, le coppie brindano alla futura felicità; soltanto Guglielmo non pare disposto a condividere l'atmosfera gioiosa. Arriva quindi Despina, travestita da notaio, con i contratti di matrimonio, ma proprio nel momento delle firme una marcia militare annuncia il ritorno degli ufficiali. Gli "albanesi" sono frettolosamente nascosti in una stanza attigua, da dove rientrano come Ferrando e Guglielmo. Scorgono il notaio che, con grande stupore delle sorelle, si scopre essere Despina, poi, infuriati, vedono i contratti di matrimonio ed entrano nella stanza dove sarebbero nascosti i loro rivali. Ne escono però subito, mezzi travestiti da "albanesi", per burlarsi delle sorelle e di Despina. L'inganno è svelato. Don Alfonso si giustifica: ha agito per il bene di tutti, smascherando le illusioni dell'amore e dimostrando l'importanza della ragione. Ora le coppie possono ricomporsi con nuova consapevolezza.



Mozart e la Cavalieri.

Mozart e la Cavalieri. Incisione di Friedrich Randel da un disegno di August Borckmann. Editore Kunst-Anstalt des Österreichischen Lloyd, Trieste tra il 1840 e il 1886 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

La musica

Se in ogni opera ci sono momenti cruciali, in *Così fan tutte* bisogna cercarli anzitutto dove il confine tra coinvolgimento e disincanto si fa più incerto e sottile. Proprio da questa cifra di ambiguità o enigmaticità che la musica propone senza risolvere, da questo gioco di specchi che l'autore interpone tra sé e i personaggi – e, di riflesso, tra sé e il pubblico – derivano all'opera la tinta corrusca e al contempo le inquietanti zone d'ombra. Sono i momenti in cui, al di là dell'esperimento, della beffa e dell'inganno, l'amore emerge tra ogni altro sentimento umano con intensità bruciante, che sfugge a qualsiasi controllo razionale.

Overture

Una delle qualità salienti di *Così fan tutte*, ossia l'ironia, il distacco con cui la musica rappresenta le vicende e conduce l'azione, appare emblematicamente condensata già nell'Overture: un pezzo virtuosisticamente costruito sulla base di figure neutre, sulla ripetizione di formule convenzionali e sulla citazione. Nell'introduzione lenta, alla lirica melodia dell'oboe (un'anticipazione dell'importanza dei fiati in tutta la partitura) si giustappone il motto dell'opera: la citazione della frase "Così fan tutte!" intonata dai tre personaggi maschili prima del Finale II (n. 30), cui è sottesa la più banale delle cadenze armoniche ("Così fan tutti i compositori", sembra ammiccare Mozart). Di questa proposizione, la sezione mossa, che della forma sonata ha i contorni se non la pregnanza tematica, appare il conseguente svolgimento. Il turbinoso roteare di figure, tra cui la citazione della frase "Così fan tutte le belle" dal terzetto (n. 7) delle

Nozze di Figaro, ha un che di folle, di forzato e di artificioso così come l'esperimento di Don Alfonso, e finisce per culminare nel ritorno del motto da cui era scaturito: ovvero, *Quod erat demonstrandum*.

Atto I

Il singolare blocco di tre terzetti maschili con cui si apre l'opera (nn. 1-3) mette in luce l'arte di Mozart nel differenziare brani successivi di tipologia simile. Nel rappresentare le fasi della discussione tra Don Alfonso e gli ufficiali, la musica delinea con chiarezza, nel trattamento delle linee vocali come nella parte orchestrale, la distanza che separa la razionalità discorsiva e arguta del vecchio filosofo dall'impeto ingenuamente impulsivo e passionale di Ferrando e Guglielmo. Alla presentazione dei personaggi maschili segue quella delle due sorelle, in un duetto (n. 4): un quadro idilliaco, incrinato dalla breve aria parlante di Don Alfonso (n. 5), il cui effetto ironico è dato, così come in altri numeri successivi, dalla sproporzione drammatica tra la situazione e il codice musicale impiegato per rappresentarla.

L'addio agli ufficiali abbraccia cinque numeri. Dopo il quintetto in cui le sorelle cercano di trattenere gli amanti (n. 6), il duettino di questi ultimi (n. 7) e il coro marziale (n. 8), l'addio si concentra nel quintetto (n. 9) e nel terzettino (n. 10), interpolati dalla ripetizione del coro che accompagna la partenza degli ufficiali. Nel quintetto ("Di scrivermi ogni giorno") incomincia a scavarsi il solco di consapevolezza tra i personaggi maschili e quelli femminili, sulla realtà di quanto sta avvenendo: comunque

andranno le cose, l'esperimento di Don Alfonso non è una burla e da esso dipenderà la felicità di quanti vi sono coinvolti. La commozione delle due sorelle è resa comica da quella, simulata, degli ufficiali e dal declamato "a parte" di Don Alfonso. Neppure questi, che di norma si esprime in episodi e interventi privi di espansione lirica, può tuttavia sottrarsi al magico incanto del terzettino ("Soave sia il vento"), dove il tempo si ferma e la musica sembra dirci che questo addio, più volte prolungato, comporta una cesura, il distacco da un passato ormai irrecuperabile. Con forte contrasto, il susseguente recitativo accompagnato di Don Alfonso illumina l'aspetto luciferino, quasi demoniaco del personaggio.

L'effetto ironico dall'aria di Dorabella ("Smanie implacabili", n. 11), e ancor di più quello del corrispettivo numero di Fiordiligi ("Come scoglio immoto resta", n. 14), è duplice. Entrambe sono arie nello stile dell'opera seria (la prima è un'aria di smanie, la seconda di paragone), introdotte da recitativi accompagnati: il registro tragico, già di per sé inadeguato alla situazione drammatica che le sorelle credono reale, riesce tanto più fuori luogo nel contesto dell'inganno. Nel mezzo si collocano per contrapposizione due numeri comici: l'aria di Despina (n. 12), che risponde a Dorabella con disilluso realismo, e il sestetto (n. 13) dove gli "albanesi" sono presentati alle sorelle. Il tono burlesco prosegue nell'aria di Guglielmo (n. 15) e nel terzetto maschile (n. 16). Dopo che le arie di Dorabella e Fiordiligi hanno lievemente abbozzato la diversa personalità delle sorelle, iniziano a profilarsi anche quelle dei due ufficiali. Guglielmo intona un'aria da basso buffo, le cui allusioni erotiche comportano una vivida componente mimico-gestuale. Di contro, l'aria di Ferrando ("Un'aura amorosa", n. 17) è l'enfatica effusione sentimentale di un tenore amoroso; oltretutto essa segna un'altra di quelle incantate pause liriche che intervengono a spezzare le serrate geometrie drammaturgiche dell'opera.

Il Finale (n. 18) incomincia con un duettino di autocommiserazione delle sorelle, punteggiato dalla critica spiritosa dei fiati; poi, nella scena dell'avvelenamento, la musica oscilla tra il tono comico, l'ironia e la parodia di inflessioni tragiche o patetiche. Che il medico sopraggiunto a salvarli sia in realtà Despina travestita,

ce lo dice la ricomparsa del motivo che apriva la sua aria (n. 12), e l'intera sezione ha del resto connotati farseschi: al latino maccheronico e al richiamo al dottor Mesmer corrisponde un improbabile tempo di minuetto, prima che il risorgere dei finti avvelenati cristallizzi il tempo drammatico e i raggruppamenti dei personaggi nel concertato conclusivo.

Atto II

Le due sorelle sono convinte a divertirsi un po' da Despina in un'aria (n. 19) molto maliziosa che fa il paio con quella del I Atto e ne completa, per così dire, la filosofia. Quindi, nel duetto (n. 20), dove le sorelle scelgono civettuole tra i due albanesi, è sancito l'incrociarsi delle coppie. Seguono il duetto con coro (n. 21), cioè la serenata con *Harmoniemusik* di fiati offerta dai corteggiatori alle sorelle, e il quartetto (n. 22) in cui Don Alfonso e Despina incoraggiano le coppie, apparendo più che mai i burattinai della vicenda: numero, questo, decisamente burlesco, inframmezzato dalla parodia di un solenne recitativo accompagnato dove Despina esorta gli amanti a dimenticare il passato (citando la melodia del "Tu non nascesti audace" dall'aria del Conte - n. 17 - nelle *Nozze di Figaro*).

A questo punto, le simmetrie della duplice seduzione tracciano parabole sfasate nei tempi e nei modi. Guglielmo conquista Dorabella in un duetto (n. 23) che ha le movenze di un minuetto galante, mentre ben più lunga e contrastata sarà la seduzione di Fiordiligi da parte di Ferrando. Nella prima fase, dopo un recitativo accompagnato Ferrando canta un'aria (n. 24) che parrebbe di sincera compromissione sentimentale nei confronti di Fiordiligi, quindi s'allontana. La ragazza è allora protagonista della scena culminante, nel sublime rondò "Per pietà, ben mio perdona" (n. 25), per certi aspetti epitome dell'ambiguità che percorre l'opera: la grande aria in stile tragico che vorrebbe ribadire il saldo amore per Guglielmo diventa anche e piuttosto, grazie ai tocchi ironici di Mozart (gli interventi concertanti dei fiati che si fanno risonanza dell'interiorità emotiva del personaggio, la citazione dal duetto n. 20 riferibile a Ferrando), una sorta di addio al fidanzato. Al cedimento di Dorabella, i due ufficiali reagiscono in modo molto diverso: Guglielmo sillaba un'aria comica di risentito cinismo (n.

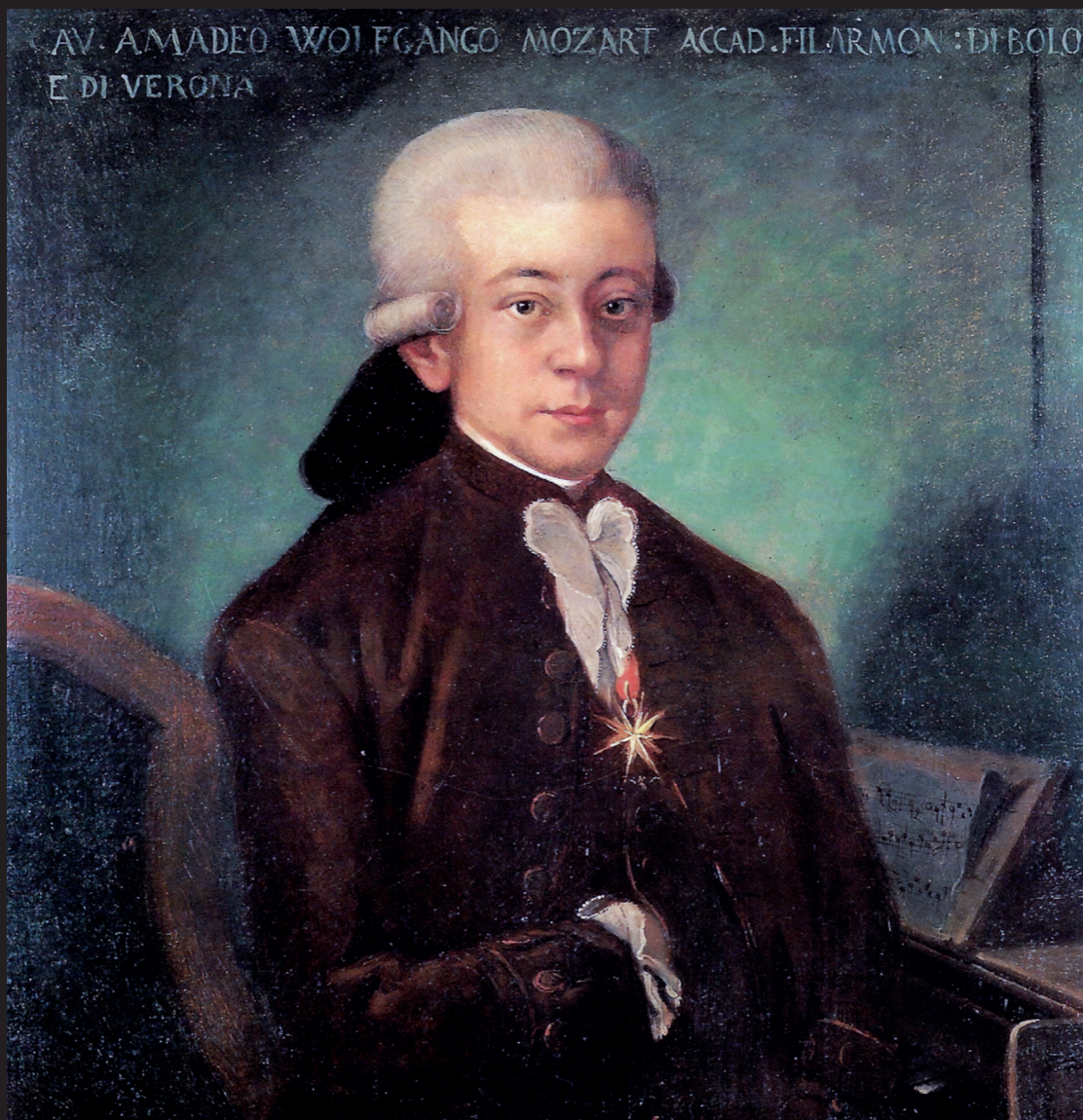
26), ancora una volta carica di doppi sensi e forte gestualità mimica; Ferrando gli risponde con una cavatina (n. 27), scissa tra il furore per il tradimento subito e l'idealizzazione nostalgica dell'amore. Registri e stili vocali, caratteri e comportamenti affermano che le vere coppie sono quelle incrociate: Fioridiligi e Ferrando vivono la loro esperienza con una consapevolezza e una profondità di sentire sconosciuta alla superficialità di Dorabella e Guglielmo. Non a caso, la leggerezza sconfinante nel tono comico della seconda aria di Dorabella (n. 28) indica che il personaggio ha perso ormai ogni memoria del passato e non vive che per il nuovo legame con Guglielmo.

La seconda fase della seduzione di Fioridiligi avviene nel duetto "Fra gli amplessi in pochi istanti" (n. 29), uno dei pezzi capitali dell'opera. Il duetto, internamente articolato per seguire il processo psicologico dei personaggi, inizia come un'aria di Fioridiligi, nella quale tuttavia irrompe ben presto Ferrando con l'ardore di una determinazione perturbante e devastante; alcune citazioni (tra cui la frase "Una bella serenata / far io voglio alla mia dea" del terzetto n. 3) conducono il brano ad assumere la configurazione di un vero duetto d'amore, fino alla sezione decisiva ("Volgi a me pietoso il ciglio"), dove l'irresistibile voluta melodica di Ferrando schianta, con la complicità malandrina dell'oboe, ogni residua difesa di Fioridiligi. Qui i due personaggi ci appaiono per così dire nudi, e soli con se stessi: anche Ferrando ha gettato la maschera della simulazione, non c'è più alcuna commedia. Tocca a Don Alfonso ripristinarne il tono e il contesto: riafferma la sua filosofia e

costringe gli ufficiali a intonare con lui il motto dell'opera (n. 30).

Nel Finale (n. 31) il filo dell'intreccio arriva a sciogliersi. Despina organizza i preparativi per le duplici nozze con un coro e la musica di una serenata sino al brindisi delle coppie. Questo ("E nel tuo, nel mio bicchiere") è l'ultimo degli incanti interiorizzati, nonché un punto di non ritorno nell'opera; il tempo s'arresta ancora una volta, dilatando gli istanti di una felicità irre recuperabile eppure già minata al suo interno, dato che Guglielmo, con un "a parte" livido di rabbia, non partecipa al celestiale oblio del triplo canone. L'esibizione buffa di Despina travestita da notaio, il ritorno degli ufficiali e il loro sarcasmo, la vergogna e il furore delle donne di fronte alla beffa subita (con le citazioni dal duetto n. 23 e dal Finale I), infine la giustificazione di Don Alfonso con l'ambigua ricomposizione delle coppie conducono incalzanti alla morale del concertato conclusivo: un inno alla ragione, certo, e al contempo un mesto *requiem* sulla sua capacità di padroneggiare l'amore.

Wolfgang Amadeus Mozart.
Ritratto noto come Mozart di Bologna. Olio su tela, 1777
(Bologna, Civico Museo bibliografico musicale).



Wolfgang Amadeus Mozart

Johannes Chrisostomus Wolfgang Gottlieb (in latino Amadeus) Mozart nasce a Salisburgo il 27 gennaio 1756 da Johann Georg Leopold (1719-1787), musicista presso la corte del principe arcivescovo (diverrà vicemaestro di cappella nel 1763) e da Anna Maria Pertl (1720-1778); nello stesso anno il padre pubblica ad Augsburg il suo *Versuch einer gründlichen Violinschule (Didattica fondamentale del violino)*.

A quattro anni, Wolfgang inizia a studiare col padre il cembalo e il violino; a cinque, compone le sue prime musiche: minuetti e altri brani per la tastiera. A sei anni, Wolfgang suona a Monaco con la sorella Maria Anna Walburga detta Nannerl (1751-1829) davanti al principe elettore Massimiliano, e poi a Vienna alla corte dell'imperatrice Maria Teresa. Tra il 1763 e il 1766 la famiglia Mozart è impegnata in un lungo viaggio in Europa che tocca Germania, Francia, Gran Bretagna, Paesi Bassi e Belgio, nel corso del quale Wolfgang e Nannerl danno numerosi concerti. Nel 1763 i piccoli Mozart sono ammirati, tra gli altri, dal giovane Johann Wolfgang Goethe a Francoforte sul Meno e da Luigi XV a Parigi; nel 1764 da re Giorgio III a Londra, dove Wolfgang conosce Johann Christian Bach; nel 1765 all'Aja dal principe Guglielmo V di Orange. Mozart, che studia composizione sotto la guida del padre, scrive ormai musica vocale e strumentale di vario genere. Durante un soggiorno a Vienna nel 1767, un'epidemia di vaiolo consiglia a Leopold di riparare con la famiglia a Olmütz; tuttavia i due ragazzi contraggono la malattia e Wolfgang rischia di rimanere cieco. Risale al 1768 la composizione dell'opera comica *La finta semplice* e del *Singspiel Bastien und Bastienne*.

Nel 1769 Wolfgang è nominato Konzertmeister (cioè primo violino) dell'orchestra di corte di Salisburgo. Tra il 1769 e il 1771 Mozart compie con il padre il primo dei suoi tre viaggi in Italia, le cui mete principali sono Milano, Bologna (dove conosce Padre Martini e riceve l'attestato di compositore onorario dell'Accademia Filarmonica), Firenze, Roma (dove è insignito dell'Ordine dello Speron d'Oro da papa Clemente XIV), Napoli, Torino e Venezia. Per il Regio Ducale Teatro di Milano compone *Mitridate, re di Ponto* (1770), riscuotendo un buon successo, tanto da ottenere le commissioni per altre due opere: ritornerà a Milano per le rappresentazioni prima di *Ascanio in Alba* (1771) e quindi di *Lucio Silla* (1772). Falliscono però tutti i tentativi di Leopold di trovare a Wolfgang una stabile sistemazione professionale in Italia, in particolare a Milano o a Firenze, e lo stesso accade nel 1773 a Vienna. Nel frattempo il catalogo di Mozart conta già numerosi lavori strumentali e vocali di vario genere, e si arricchirà ulteriormente in misura cospicua tra il 1774 e il 1777, quando, con l'eccezione dell'opera comica *La finta giardiniera*, andata in scena a Monaco di Baviera (1775), il compositore scrive per lo più per Salisburgo: risalgono a questo periodo *Il re pastore* (1775), i tre *Concerti per violino* K. 216, K. 218 e K. 219 (1775), il *Concerto per pianoforte "Jenamy"* K. 271 (1777), messe, serenate, divertimenti e sonate per pianoforte.

Nel settembre del 1777 Mozart parte alla volta di Parigi, accompagnato dalla madre; a Mannheim s'innamora appassionatamente di Aloysia Weber. Il soggiorno a Parigi nel 1778 si rivela, nonostante le aspettative, un sostanziale

fallimento: nella capitale francese Mozart si sente incompreso e osteggiato dagli ambienti musicali, compone relativamente poco e perde inoltre la madre. Cerca invano di ottenere un impiego prestigioso non soltanto a Parigi ma anche, sulla via del ritorno, a Mannheim e poi a Monaco di Baviera, dove incontra di nuovo Aloysia Weber, la quale tuttavia non ricambia il suo amore. Così nel 1779 a Mozart non resta che ritornare mestamente a Salisburgo e riprendere servizio presso l'arcivescovo Hieronymus Colloredo, ora come organista: tra le grandi partiture di quest'anno ci sono la *Messa dell'Incoronazione* K. 317 e la *Sinfonia concertante per violino e viola* K. 364. Ormai Wolfgang percepisce Salisburgo come una specie di prigione; del resto la città è piccola e provinciale e non offre prospettive entusiasmanti («Salisburgo non è un luogo per il mio talento», aveva scritto a Franz Joseph Bullinger da Parigi il 7 agosto 1778).

Finalmente nel 1780 Mozart riceve l'occasione tanto attesa: è la commissione da Monaco di Baviera per un'opera importante, *Idomeneo, re di Creta* (libretto di Giambattista Varesco), che sarà rappresentata il 29 gennaio del 1781. Il 1781 è un anno cruciale per Wolfgang, che a maggio rompe definitivamente i rapporti, già da qualche tempo tesi, con l'arcivescovo Colloredo per stabilirsi da libero professionista a Vienna: «Questo è un luogo fantastico [...] e per il mio mestiere è il posto migliore del mondo», aveva scritto al padre il 4 aprile 1781. La sua attività nella capitale comprende lezioni private, concerti e, naturalmente, la composizione di pezzi vocali e strumentali. Il 16 luglio 1782 va in scena

al Burgtheater il *Singspiel Die Entführung aus dem Serail* (libretto di Gottlieb Stephanie), sontuoso biglietto da visita con cui Mozart si presenta alla società e alla corte di Giuseppe II. Il 4 agosto sposa Constanze Weber (1762-1842), sorella minore di Aloysia, contro la volontà di Leopold: i rapporti di Wolfgang con il padre e con la sorella, già compromessi dopo la sua decisione di lasciare Salisburgo, divengono quanto mai freddi. Sempre nel 1782 inizia a scrivere con il K. 414 la splendida serie dei concerti per pianoforte che comprende, tra gli altri, il K. 466 (1785), il K. 488, il K. 491 e il K. 503 (1786), nonché, con il K. 387, il primo dei sei *Quartetti per archi* pubblicati nel 1785 con dedica a Joseph Haydn. Il 21 settembre 1784 nasce Carl Thomas Mozart (1784-1858): lui e Franz Xaver (1791-1844) saranno gli unici dei sei figli di Wolfgang e Constanze a sopravvivere ai primi giorni o mesi di vita. Il 14 dicembre 1784 Mozart è ammesso nella loggia massonica "Zur Wohltätigkeit" ("La carità"): l'adesione alle istanze utopiche della massoneria segna un'esperienza fondamentale negli ultimi anni del compositore, che scrive anche alcuni pezzi per le logge di Vienna, tra cui la *Maurerische Trauermusik (Musica funebre massonica)* K. 477 (1785). Nel 1785 Mozart incomincia a lavorare alla commedia per musica *Le nozze di Figaro ossia La folle giornata*, tratta dall'omonima commedia di Beaumarchais, la prima delle tre straordinarie opere composte su libretto di Lorenzo Da Ponte (che aveva conosciuto nel 1783), la quale sarà rappresentata al Burgtheater il 1° maggio 1786. A Praga viene commissionato a Mozart il dramma giocoso *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, che andrà in scena

nel Teatro degli Stati della capitale boema il 28 ottobre 1787. Il 7 dicembre dello stesso anno Mozart è nominato da Giuseppe II compositore da camera: il modesto incarico, che comporta la fornitura di danze per i balli di corte, resterà per lui l'unico impiego ufficiale ricoperto a corte. Nel 1788 la pesante crisi economica che attanaglia l'Impero si ripercuote sulla vita musicale e sulle condizioni finanziarie di Mozart, che scrive tra l'altro le tre *Sinfonie* K. 543, K. 550 e K. 551 e il *Concerto per pianoforte "dell'Incoronazione"* K. 537. Nella primavera del 1789 si reca, passando per Praga, Dresda e Lipsia, a Berlino, dove il re di Prussia Federico Guglielmo II gli commissiona alcuni lavori cameristici, tra cui i *Quartetti per archi* K. 575 (1789), K. 589 e K. 590 (1790). Di ritorno a Vienna, la corte gli commissiona il dramma giocoso *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*, che sarà rappresentato al Burgtheater il 26 gennaio 1790. In questo periodo le crescenti preoccupazioni finanziarie – documentate dalle ripetute richieste di aiuto all'amico Michael Puchberg – sono aggravate dalle precarie condizioni di salute. Nell'autunno del 1790 si reca a Francoforte sul Meno per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II, succeduto a Giuseppe II, mentre falliscono le trattative degli impresari Robert May O'Reilly e Johann Peter Salomon per portare Mozart a Londra. Arriva il 1791. Dalla collaborazione con Emanuel Schikaneder nasce il *Singspiel Die Zauberflöte (Il flauto magico)*, che andrà in scena al Theater auf der Wieden il 30 settembre. Nel frattempo un emissario del conte Franz von Walsegg gli commissiona il *Requiem* K. 626, che resterà incompiuto; inoltre riceve l'incarico di

comporre il dramma serio per musica *La clemenza di Tito* (libretto di Caterino Mazzolà, da Metastasio) per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia, che viene rappresentato al Teatro Nazionale di Praga il 6 settembre. Risalgono al 1791 anche le partiture del *Concerto per pianoforte* K. 595 e del *Concerto per clarinetto* K. 622. Il 20 novembre le già cattive condizioni di salute di Mozart peggiorano all'improvviso. Il 5 dicembre il compositore muore e il giorno successivo la sua salma è tumolata nel cimitero di Sankt Marx.

Wolfgang Amadeus Mozart

Le opere

Apollo et Hyacinthus (Apollo e Giacinto)

Intermezzo in tre parti
per il dramma scolastico in latino
Clementia Croesi (La clemenza di Cresò)
di padre Rufinus Widl
(dalle *Metamorfosi* di Ovidio)
Salisburgo, Università benedettina,
13 maggio 1767

Bastien und Bastienne

(*Bastiano e Bastiana*)
Singspiel in un atto
di Friedrich Wilhelm Weiskern,
Johann Müller e Johann Andreas
Schachtner (da *Les Amours de Bastien
et Bastienne* di Marie-Justine-Benoîte
Favart, Charles-Simon Favart
e Harny de Guerville)
Vienna, casa di Franz Anton Mesmer,
settembre / ottobre 1768
(rappresentazione in forma privata)
Berlino, Architektenhaus,
2 ottobre 1890
(rappresentazione pubblica)

La finta semplice

Dramma giocoso in tre atti
di Marco Coltellini
(dall'omonimo libretto
di Carlo Goldoni)
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
1° maggio 1769

Mitridate, re di Ponto

Dramma per musica in tre atti
di Vittorio Amedeo Cigna-Santi
Milano, Teatro Regio Ducale,
26 dicembre 1770

Ascanio in Alba

Festa teatrale in due parti
di Giuseppe Parini
Milano, Teatro Regio Ducale,
17 ottobre 1771

Il sogno di Scipione

Azione teatrale in un atto
di Pietro Metastasio
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
primavera 1772

Lucio Silla

Dramma per musica in tre atti
di Giovanni De Gamerra
Milano, Teatro Regio Ducale,
26 dicembre 1772

La finta giardiniera

Dramma giocoso in tre atti
di Giuseppe Petrosellini (?)
Monaco, Salvatortheater,
13 gennaio 1775

Il re pastore

Serenata in due atti
di Pietro Metastasio
Salisburgo, Palazzo Arcivescovile,
23 aprile 1775

Zaide

Singspiel in due atti
di Johann Andreas Schachtner,
opera incompiuta
Francoforte, Opernhaus,
27 gennaio 1866
(adattamento comprendente
un'ouverture e un finale
del compositore ed editore
Johann Anton André)

Idomeneo, re di Creta

Dramma per musica in tre atti
di Giambattista Varesco
(dal libretto *Idoménée*
di Antoine Danchet)
Monaco, Teatro Cuvilliés,
29 gennaio 1781

Die Entführung aus dem Serail
(*Il ratto dal serraglio*)
Singspiel in tre atti
di Johann Gottlieb Stephanie jn.
(da *Belmonte und Konstanze*,
oder *Die Entführung aus dem Serail*
di Christoph Friedrich Bretzner)
Vienna, Burgtheater,
16 luglio 1782

L'oca del Cairo
Dramma giocoso in due atti
di Giambattista Varesco
Opera incompiuta
Parigi, Théâtre des Fantaisies-
Parisiennes, 6 giugno 1867
(in francese)

**Lo sposo deluso, ossia La rivalità
di tre donne per un solo amante**
Opera buffa in due atti
di Lorenzo da Ponte (?)
Opera incompiuta
Leeds, Opera North, 1991
(in *The Jewel Box*, a cura di Paul Griffiths)

Der Schauspieldirektor
(*L'impresario teatrale*)
Singspiel in un atto
di Johann Gottlieb Stephanie
Vienna, Castello di Schönbrunn,
7 febbraio 1786

Le nozze di Figaro
Commedia per musica in quattro atti
di Lorenzo Da Ponte
(dalla commedia *La folle journée*,
ou *Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin
Caron de Beaumarchais)
Vienna, Burgtheater,
1° maggio 1786

Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni
Dramma giocoso
in due atti di Lorenzo Da Ponte
Praga, Teatro degli Stati,
29 ottobre 1787

**Così fan tutte,
ossia La scuola degli amanti**
Dramma giocoso
in due atti di Lorenzo Da Ponte
Vienna, Burgtheater,
26 gennaio 1790

La clemenza di Tito
Dramma serio per musica in due atti
di Caterino Mazzolà
(dall'opera omonima
di Pietro Metastasio)
Praga, Teatro degli Stati,
6 settembre 1791

Die Zauberflöte (Il flauto magico)
Singspiel in due atti
di Emanuel Schikaneder
con il contributo
di Karl Ludwig Giesecke
Vienna, Theater auf der Wieden,
30 settembre 1791

In video

Nella ricezione novecentesca di *Così fan tutte* abbiamo un prima e un poi. Il prima trova una sintesi eccellente (cast stellare – Janowitz, Ludwig, Alva, Prey, Berry – diretto da Karl Böhm!) nel film-opera degli anni Settanta firmato da Václav Kašík, unica testimonianza videografica del modo elegante e innocuo di intendere il capolavoro mozartiano, specie in area austro-tedesca.¹ Il poi inizia negli anni Ottanta e attraversa diverse fasi. A innescarlo, la personalità interpretativa di Riccardo Muti e quel suo modo di scavare nel vivo dell'intreccio drammatico, tra ritmi vorticosi ed estasi sensuali, bellezze apollinee e velature amare, in un equilibrio ogni volta approfondito. Ne sono prova tre edizioni: le prime due con lo stesso impianto scenico di Michael Hampe, inaugurato a Vienna nel 1983 (con l'inarrivabile Don Alfonso di Sesto Bruscantini) e subito "adottato" dalla Scala che, sfoggiando un'orchestra e un cast fenomenali nell'aderire a ogni sfumatura espressiva, lo promuove a edizione storica. La terza nuovamente a Vienna, nel 1996, questa volta con la regia di Roberto De Simone e, si direbbe, un surplus di brivido sensuale: basti il trasposto erotico del duetto Ferrando-Fiordiligi (con una grande Barbara Frittoli) cui fa da contrappeso il cinismo di Don Alfonso e della stessa Despina, incarnati da due portentosi cantanti-attori quali Alessandro Corbelli e Monica Bacelli.²

Mentre l'"epoca Muti" attraversava oltre un decennio, il *Così fan tutte* veniva investito da due grandi novità: le esecuzioni storicamente informate e il cosiddetto teatro di regia. Senza ricorrere a strumenti antichi ma lavorando sullo

stile esecutivo, nel 1988 Nikolaus Harnoncourt dirigeva a Vienna un *Così fan tutte* che Jean-Pierre Ponnelle trasformò in un film-opera tuttora famoso, guidato dal carisma di Paolo Montarsolo (Don Alfonso), dal canto magistrale di Edita Gruberova, dalla bravura di Delores Ziegler (Dorabella) e di Ferruccio Furlanetto (Guglielmo): un film dove le immagini curatissime finiscono col sottolineare per contrasto la crudele morale dell'apologo, così come la concepiscono sia Harnoncourt (certa pulsazione violenta, certe crudeltà strumentali, entro una concertazione ricchissima di contrasti), sia la regia Ponnelle, con quel finale destinato a far scuola, tanto la disperazione delle due coppie contrasta con la cinica soddisfazione di Don Alfonso.³

Due anni dopo esce la trilogia di Mozart-Da Ponte tradotta in chiave contemporanea da quel geniaccio di Peter Sellars: ne viene un *Così fan tutte* magari non scioccante come il celeberrimo *Don Giovanni* ambientato nel Bronx, ma che chiarisce senza mezzi termini quanto l'esperimento di Don Alfonso, "le conseguenze dell'amore" così innescate, sia un evento che ci riguarda da vicino.⁴

Del resto, pur in abiti settecenteschi, i giovani, bravissimi interpreti che John Elliot Gardiner scelse per la sua produzione a Parigi nel 1992 posseggono una tale spontaneità musicale e scenica da sembrare personaggi a noi contemporanei: una naturalezza al servizio di ciò che lo stesso Gardiner definì uno «psicodramma emotivo» e di cui volle curare sia la direzione musicale, alla testa dei magnifici English Baroque Soloists, sia la regia, cercando

il massimo equilibrio tra le componenti del capolavoro mozartiano. Un *Così fan tutte* struggente e luminoso assieme, il dolore filtrato dall'elegia.⁵

Se invece cercassimo la parola chiave per avvicinarci al *Così fan tutte* di Claudio Abbado e Mario Martone (Ferrara, 2000), forse quella più indovinata sarebbe ambivalenza, quell'ambivalenza sentimentale che peraltro attraversa per intero l'universo mozartiano. Certo, un simile spettacolo non sarebbe nato non ci fosse stata, complice sempre Abbado, quella rivoluzione copernicana che fu il *Don Giovanni* di Peter Brook. Ne leggiamo l'eredità nel minimalismo scenico, nella concentrazione esclusiva sulle potenzialità del cantante-attore, in una fusione tra musica e teatro tale che recitativi e numeri chiusi sfociano gli uni negli altri facendosi formidabili occasioni di recitazione. Alla testa della splendida Mahler Chamber Orchestra, Abbado compie una riscoperta del suono mozartiano grazie alla trasparenza della concertazione, al nitore di ogni profilo, a una screeziatura agogica e dinamica al servizio della tensione drammatica. Che i personaggi possano fingere o essere autenticamente travolti dai sentimenti, svelando il proprio intimo, fa parte di quella contraddittorietà del vivere che il teatro mozartiano conosceva nel profondo e che Abbado accoglie, aderendo in ogni sua fibra. Martone si muove in sintonia e quasi elimina l'espedito scenico del travestimento: equivoci e scambi di persona sono segni rivelatori della psiche e, al momento del brindisi, l'uniformità minimale degli abiti fa sì che i personaggi siano quasi "nudi" uno di fronte all'altro. Quanto il percorso sia stato doloroso e vitale assieme ce lo dicono infine tutti gli interpreti (cast ottimo nel complesso, con i bravi Daniela Mazzucato/Despina, Nicola Ulivieri/Guglielmo, Andrea Concetti/Don Alfonso e una Anna Caterina Antonacci/Dorabella da brivido), con quel sorriso che incarna un'irrefrenabile voglia di vita e la "profonda leggerezza" mozartiana.⁶

Oppure "profonda tristezza" sembra dirci Harnoncourt, dodici anni dopo il suo *Così fan tutte* con Ponnelle, compiendo una svolta interpretativa che adotta focalizzazione lentissime (si ascolti il Quintetto del I Atto) a sottolineare le zone d'ombra del capolavoro mozartiano. Siamo all'Opera di Zurigo, nel 2000, dove una

strepitosa Cecilia Bartoli debutta nel ruolo soprano di Fiordiligi e lo fa da par suo. Ma questa edizione contiene molto di più, soprattutto un'intesa tra la direzione e la regia di Jürgen Flimm che fa della scommessa un esperimento spietato, sulla pelle di quattro cavie umane.⁷ È una linea interpretativa su cui ritorneremo. Dopo di che, c'è tutto un accavallarsi di vicende. Qualche anno prima, la morte improvvisa impedì a Giorgio Strehler di portare a termine il suo *Così fan tutte*, poi rappresentato al Piccolo Teatro dai suoi collaboratori. Qualche anno dopo, finalmente la chiave contemporanea adottata da Peter Sellars comincia a dare i suoi frutti. Ecco allora il capolavoro mozartiano ambientato tra i figli dei fiori da Doris Dörrie, all'Opera di Berlino: un *Così fan tutte* cantato molto bene (grandissima la Fiordiligi di Dorothea Röschmann) e diretto da Daniel Barenboim con un senso del teatro e una inventiva sonora che non si dimenticano. Il tono è da commedia, ironica, stravagante, con punte parodistiche e tocchi di isteria, almeno prima del velo di tristezza che coglie alla fine.⁸

Un lussuoso loft su due piani è invece l'ambiente scelto da Claus Guth per il *Così fan tutte* messo in scena a Salisburgo nel 2009: uno spazio pensato per rappresentare la discesa nei meandri della psiche, quando le due donne scendono dalle scale, al buio, mentre poco alla volta muri e pavimento sono squassati dall'irrompere della natura più selvaggia. Più che un burattinaio, Don Alfonso ha qualcosa dello sciamano: è lui a liberare l'inconscio dei quattro giovani lasciandoli in balia delle pulsioni meno controllabili, di quelle che fanno godere e sanguinare. Già sapevamo della trafittura dolorosa di Fiordiligi (la magnifica Miah Persson), ma mai l'attrazione erotica tra Dorabella e Guglielmo era parsa così palpabile, sebbene i bravissimi Isabel Leonard e Florian Boesch si spogliano senza neppure toccarsi e mai il tradimento aveva provocato simili ferite in Ferrando e Guglielmo.⁹

Insomma, non si ride nel *Così fan tutte* luciferino concepito da Guth (dopo Salisburgo, dove fu videoregistrato con la direzione di Adam Fischer, l'allestimento sarà portato alla Scala, diretto da Daniel Barenboim); così come non si rideva nel *Così fan tutte* rappresentato nel 2005 ad Aix-en-Provence, dove la regia di

Patrice Chéreau si sposava magnificamente alla concertazione di Daniel Harding, alla trasparenza (“abbadiana”) con cui il direttore intesseva le voci con gli strumenti della Mahler Chamber Orchestra. Perché un’analoga trasparenza è quella che persegue Chéreau nel cogliere cosa accade interiormente ai personaggi, dietro le finzioni e i travestimenti: cosa accade nella vita, verrebbe da dire, ma con la convinzione che sia il teatro il luogo dove meglio la vita la si comprende e ci si riflette sopra. Da qui la scelta di mantenere i costumi settecenteschi entro uno spazio che però riproduce un palcoscenico odierno, vuoto (la scritta *Vietato fumare* sul muro, l’attrezzatura a vista), i figuranti che portano e tolgono i pochi oggetti per garantire il flusso continuo di un’azione che è un percorso di conoscenza, necessario e senza sconti. Ruggero Raimondi, ancora in splendida forma, è un Don Alfonso consapevole del prezzo pagato dalle due coppie d’amanti (tra cui la Dorabella di lusso di Elina Garanča e il bravo Stéphane Degout/Guglielmo), le quali infine s’aggirano attonite di fronte a quanto accaduto.¹⁰

Sulla scorta di queste letture, la versione più spietata ce la fornisce un grande regista cinematografico come Michael Haneke: un *Così fan tutte* che esplora i lati più oscuri della natura umana, attraverso un’impetosa lucidità stilistica. Salone di una villa elegante, una festa in costume, parte degli invitati in abiti moderni (le due coppie protagoniste), altri in costume settecentesco tra cui il padrone di casa, Don Alfonso; quest’ultimo e Despina (vestita da Pierrot) a formare la terza coppia in crisi. Fin

dall’inizio, anche le donne sanno della disquisizione sulla fedeltà femminile e dunque si prestano a un gioco al massacro che lascerà tutti a pezzi. La perfezione della regia e la qualità straordinaria della recitazione sono gli aspetti che più colpiscono, ma non sarebbero tali se non fossero supportati dalle ottime qualità musicali dei protagonisti più giovani (Anett Fritsch, Paola Gardina, Juan Francisco Gatell e Andreas Wolf) guidati da Sylvain Cambreling alla testa dell’Orchestra Sinfonica di Madrid.¹¹

Con Haneke, ma già prima con Guth, arriviamo vicino a un punto di non ritorno: oltre non si può andare, in questo “teatro della crudeltà”. È chiaro che le messe in scena successive hanno puntato a ristabilire un equilibrio tra giocosità e spietatezza, divertimento e riflessione (uno per tutti: il *Così fan tutte* messo in scena da Damiano Michieletto alla Fenice di Venezia, nel 2012, con l’ottima direzione di Antonello Manacorda¹²). E così pure si è mosso Barrie Kosky lo scorso anno, alla Staatsoper di Vienna, ricorrendo al vecchio espediente del teatro nel teatro, per inventarsi la vicenda di un regista frustrato (Don Alfonso) che terrorizza giovani attori con esperimenti psicologici camuffati da prove teatrali. Da qui l’ambiente di un retropalco e il mix abiti contemporanei e settecenteschi, il ritmo tesissimo dell’azione e una sorta di iperbole del travestitismo, in una edizione che ha le sue punte di diamante nella concertazione di Philippe Jordan, sensibilissima, chiaroscurata, di assoluta proprietà stilistica, e nella meravigliosa Fiordiligi di Federica Lombardi.¹³

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino / Pinerolo.

1. UNITEL CLASSICA 1970: Gundula Janowitz (Fiordiligi), Christa Ludwig (Dorabella), Luigi Alva (Ferrando), Hermann Prey (Guglielmo), Walter Berry (Don Alfonso), Olivera Miljakovic (Despina), Wiener Philharmoniker e Wiener Philharmonia Chor, direzione Karl Bohm, regia Václav Kašlík.
2. Rispettivamente ARTHAUS 1983: Margaret Marshall (Fiordiligi), Ann Murray (Dorabella), Francisco Araiza (Ferrando), James Morris (Guglielmo), Sesto Bruscantini (Don Alfonso), Kathleen Battle (Despina), Wiener Philharmoniker, direzione Riccardo Muti, regia Michael Hampe; OPUS ARTE 1989: con Daniela Dessi (Fiordiligi), Dolores Ziegler (Dorabella), Jozef Kundlak (Ferrando), Alessandro Corbelli (Guglielmo), Claudio Desderi (Don Alfonso), Adelina Scarabelli (Despina), Coro e orchestra del Teatro alla Scala; MEDICI ARTS 1996: Barbara Frittoli (Fiordiligi), Angelika Kirchschrager (Dorabella), Michael Schade (Ferrando), Bo Skovhus (Guglielmo), Alessandro Corbelli (Don Alfonso), Monica Bacelli (Despina), Orchestra della Wiener Staatsoper, direzione Riccardo Muti, regia Roberto De Simone.
3. DG 1988: Edita Gruberova (Fiordiligi), Dolores Ziegler (Dorabella), Luis Lima (Ferrando), Ferruccio Furlanetto (Guglielmo), Paolo Montarsolo (Don Alfonso), Teresa Stratas (Despina), Wiener Philharmoniker, direzione Nikolaus Harnoncourt, regia Jean-Pierre Ponnelle.
4. DECCA 1990: Susan Larson (Fiordiligi), Janice Felty (Dorabella), Frank Kelley (Ferrando), James Maddalena (Guglielmo), Sanford Sylvan (Don Alfonso), Sue Ellen Kuzma (Despina), Orchestra Wiener Symphoniker, coro Arnold Schönberg, direzione Craig Smith, regia Peter Sellars.
5. ARCHIV 1992: Amanda Roocroft (Fiordiligi), Rosa Mannion (Dorabella), Rainer Trost (Ferrando), Rodney Gilfry (Guglielmo), Claudio Nicolai (Don Alfonso), Eirian James (Despina), English Baroque Soloists, direzione e regia John Elliot Gardiner.
6. In rete, con Melanie Diener (Fiordiligi), Charles Workman (Ferrando).
7. ARTHAUS 2000: Cecilia Bartoli (Fiordiligi), Liliana Niketeanu (Dorabella), Roberto Saccà (Ferrando), Oliver Widmer (Guglielmo), Carlos Chausson (Don Alfonso), Agnes Baltsa (Despina), Orchestra e Coro della Zurich Opera House, direzione Nikolaus Harnoncourt, regia Jürgen Flimm.
8. ARTHAUS 2002: Dorothea Röschmann (Fiordiligi), Katherina Kammerloher (Dorabella), Daniela Bruera (Despina), Werner Güra (Ferrando), Hanno Müller-Brachmann (Guglielmo), Roman Trekel (Don Alfonso), Coro e Orchestra della Staatsoper di Berlino, direzione Daniel Barenboim, regia Doris Dörrie.
9. EUROARTS 2009: Miah Persson (Fiordiligi), Isabel Leonard (Dorabella), Topi Lehtipuu (Ferrando), Florian Boesch (Guglielmo), Bo Skovhus (Don Alfonso), Patricia Petibon (Despina), Wiener Philharmoniker, direzione Adam Fischer, regia Claus Guth.
10. VIRGIN 2005: Erin Wall (Fiordiligi), Elina Garanča (Dorabella), Shawn Mathey (Ferrando), Stéphane Degout (Guglielmo), Ruggero Raimondi (Don Alfonso), Barbara Bonney (Despina), Mahler Chamber Orchestra, direzione Daniel Harding, regia Patrice Chéreau.
11. C-MAJOR 2013: Anett Fritsch (Fiordiligi), Paola Gardina (Dorabella), Juan Francisco Gatell (Ferrando), Andreas Wolf (Guglielmo), William Shimell (Don Alfonso), Kerstin Avemo (Despina), Orchestra Sinfonica di Madrid, direzione Sylvain Cambreling, regia Michael Haneke.
12. In rete, con Maria Bengtsson (Fiordiligi), José Maria Lo Monaco (Dorabella), Caterina Di Tonno (Despina), Marlin Miller (Ferrando), Markus Werba (Guglielmo), Andrea Concetti (Don Alfonso).
13. In rete, con Emily D'Angelo (Dorabella), Kate Lindsey (Despina), Filipe Manu (Ferrando), Peter Kellner (Guglielmo), Christopher Maltmann (Don Alfonso).

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Davide Parolin

Federico Zavarelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2025, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 12 maggio 2025

Lia Aassve	Francesco Di Bono	Marianna Palella
Edward Abrudan	Luca Donato	Clara Papagno
Antonio Alessandri	Elisabetta Donato Ugdulena	Jaakko Matti Carlo Paso
Eduardo Elia Amore	Julius Ertle	Sofia Aino Isabella Paso
Jordan Nicholas Leon Aron	Francesco Fabi Morelli	Margherita Pasini
Marco Antonio Ayala Carillo	Stefano Faggiano	Giovanni Pellegrini
Marianna Bacile di Castiglione	Alice Falchero Piras	Massimo Petternella
Fiorenza Badila Costantini	Clara Ferlenghi	Alice Pignatelli
Inès Baouindi	Andrea Dario Ferrari	Massimo Pilloni
Marilù Bartolini	Elisa Foppa Uberti	Henrique Pina Almeida Da Silva
Silvia Bazzi	Leon Frantzen	Lavinia Pizzetti
Alessandro Bellini	Cecilia Garattoni	Davide Pozzi
Anastasiia Bereznaia	Maria Isabella Garbelotto	Gabriella Pozzi
Zara Boatto	Francesco Garibotti	Anastasiya Pryshlyak
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Virginia Ghiggia	Umberto Bonaventura Procchio Zamboni
Emma Bonetti	Riccardo Giampiccolo	Chanda Henerriettah Pule
Elena Bonini	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Licia Rigo
Camilla Bruché	Francesca Giannotti	Margherita Rizzi Brignoli
Giulia Isabel Brusa	Mario Giardini	Maria Rodriguez Alvarez
Lucrezia Butti	Alessio Giordano	Marie Adeline Roger
Alessandro Campara	Giulia Giorgini	Giulia Rossi
Francesca Capicchioni	Irene Maria Giussani	Eugenio Rubera
Claire Cardinaletti	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Elena Ruzzier
Elisabetta Carità	Davide Grassi	Marco Enrico Sacchi Lodispoto
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Zixiang Hu	Tatiana Samoshkina
Rafael Castiglioni	Margaux Introna	Olimpia Santella
Elena Castoldi	George Stefan Ivan	Elena Santoni
Alexander Cerato	Gabriella Jacoel	Antonio Lorenzo Sartori
Shan Yen Chen	Vittoria Jacoel	Salvatore Scaletta
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Sarah Scandurra
Ludovica Cianella	Fanny Kihlgren	Olivia Sintes Gonzales
Josipa Cirkveni	Rosa Veronica Locatelli	Guglielmo Spalletti
Carolina Citterio	Costantino Lodolo D'Oria	Giovanna Spanò
Matteo Colacelli	Maria Lodolo D'Oria	Carolina Spingardi
Diana Colangelo	Arianna Lorusso	Alexis Raul Stathakis
Matteo Colleoni	Lifang Luo	Luca Stefanelli
Federica Collura	Ling Luo	Giuseppe Stillitano
Chiara Colombo	Lucrezia Luxardo	Gloria Tonello
Sofia Maria Colombo	Stefano Madonna	Melissa Toska
Alice Conti	Andrea Magistrelli	Maddalena Trevisan Volta
Andrea Cortellari	Irene Malusà	Delfina Valdettero
Ginevra Costantini Negri	Yasaman Mansourypour	Ginevra Valdettero
Matteo Mario Cesare Costanzo	Alexia Margulies	Giorgio Valli
Gianmaria Cristina	Antonio Milutin Marullo	Maria Bianca Valussi Shaughnessy
Alessandro Cunegatti	Ferdinando Marrazza	Benedikte Vefling
Costanza Da Schio	Simone Mastropaolo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Agustina Mazzioti Irigoyen	Ginevra Nicole Vos
Federico De Antoni	Carla Maria Monastra	Yumin Yang
Isaure De Cuyper	Alessio Moretti	Yong Yang
Francesco De Solda	Isabel Nemeç	Manuela Zambbarieri
Ippolita Del Bono Venezia	Joshua Nicolini	Andrea Zamparelli
Federico Della Rocca	Maxim Nikonov	
Chiara Deriu	Alona Nikotina	
Antonio Dilella	Sofia Omati Corbellini	
Benedetta Dimaglie	Margherita Pagnini	

Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala riunisce gli appassionati di opera, balletto e concerti che desiderano sostenere il Teatro alla Scala e vivere esclusive esperienze culturali.

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Maite Carpio Bulgari, Laura Colombo Vago, Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet, Federico Guasti, Chiara Lunelli, Matteo Mambretti, Dominique Meyer, Francesco Micheli, Valeria Mongillo, Alessandro Gerardo Poli, Franco Polloni, Paolo Maria Zambelli.

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1697
fondazione@milanoperlascale.it



scopri di più

