

MARCO BEGHELLI

«IL MIO NOME NON SAI!»
L'ONOMASTICA OPERISTICA

Abstract: During its more than four hundred years of life, opera has been enriching the literary onomastic survey through its librettos, with piles of *noms parlants*, stereotyped names and also nameless characters. The diffusion of opera among the working classes led to the spreading of the most peculiar operatic names from the theatre at the end of the 19th century, sometimes twisted in comparison with the original spelling or misinterpreted. But librettists themselves had often modified even the names of historical characters for artistic reasons. Also singers have been altering their own names, contributing to further enrich the kaleidoscopic onomastics of the world of opera.

Keywords: opera librettos, opera characters, operatic singers

Il mio nome non sai! Dimmi il mio nome
prima dell'alba, e all'alba io morirò!

Queste parole di Giuseppe Adami e Renato Simoni riassumono in due endecasillabi il plot dell'opera *Turandot* (Milano 1926) di Giacomo Puccini, da molti considerata l'ultimo titolo del grande melodramma italiano. Sin dalle origini del mondo, 'conoscere il nome' significa in un certo qual senso possedere il referente extralinguistico e dominarlo: «Così l'uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche» (*Genesi* 2, 20); solo a Dio l'uomo non poté imporre un nome, perché Dio non può essere dominato dall'uomo (e «Lei non sa chi sono io!» è la becera volgarizzazione di tale assunto).

Nel Novecento, l'opera incespica sui nomi dei suoi protagonisti. *Wozzeck* di Alban Berg (Berlino 1925), capolavoro del teatro espressionista, è un clamoroso esempio di fraintendimento di nome: nei suoi scartafacci di un secolo prima, il drammaturgo Georg Büchner aveva dato voce alla tragedia del derelitto Johann Christian Woyzeck, ma il filologo Karl Emil Franzos sbagliò a decifrarne il nome malamente manoscritto, che passò così alla storia della musica con lo spelling errato Wozzeck. La post avanguardia perderà poi totalmente i nomi dei suoi personaggi teatrali, insieme allo smarrimento dello statuto operistico: non più opera, si chiamerà semplicemente «messa in scena» il *Passaggio* di Luciano Berio, su testi propri e di Edoardo

Sanguineti (Milano 1963), i cui protagonisti verranno ridotti a non meglio precisati Lui e Lei.

Di personaggi ineffabili, e dunque innominabili, se n'erano invero già incontrati nel corso dei secoli precedenti. Su tutti campeggia il protagonista del *Vascello fantasma* wagneriano (Dresda 1843), che non ha un nome perché non può avere neppure una dimensione umana, terrena. «Holla! Seemann! Nenne dich!»: 'Olà! Marinaio! Nominati!', 'Di' il tuo nome!'; ma all'ulteriore richiesta «Wer bist du?», 'Chi sei tu?', la risposta elusiva è soltanto «Holländer», 'Olandese'.

Di Wagner in Wagner, il passaggio a *Lohengrin* (Weimar 1850) è breve:

Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

è il monito terribile che il protagonista indirizza alla sua novella sposa, e che la vulgata italiana traduceva:

Mai devi domandarmi,
né a palesar tentarmi,
dond'io ne venni a te,
né il nome mio qual è!

Anche per *Lohengrin* rivelare il nome avrebbe dunque significato palesare al mondo la propria dimensione esoterica, extramundana: degno figlio di suo padre Parsifal, che nell'opera omonima (Bayreuth 1882) il nome l'ha invece dimenticato, obliando con esso la propria identità, il proprio essere (chi sono? donde vengo? dove vado?):

GURNEMANZ
Wo bist du her?

PARSIFAL
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ
Wer ist dein Vater?

PARSIFAL
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ
Wer sandte dich dieses Weges?

GURNEMANZ
Di dove sei?

PARSIFAL
Non lo so.

GURNEMANZ
Chi è tuo padre?

PARSIFAL
Non lo so.

PARSIFAL
Chi ti ha inviato qui?

PARSIFAL
Das weiß ich nicht.

GURNEMANZ
Dein Name denn?

PARSIFAL
Ich hatte viele,
doch weiß ich ihrer keinen mehr.

PARSIFAL
Non lo so.

GURNEMANZ
E il tuo nome?

PARSIFAL
Ne ho avuti molti,
ma non ne so ormai più alcuno.

Tanti nomi ebbe dunque Parsifal, cioè nessuno. Uno soltanto dà la vita: quello che esce dalla bocca di una madre. Così, dal momento in cui Kundry – che tutto sa – farà risuonare nuovamente alle sue orecchie quel nome generatore, l'eroe riacquisirà la propria identità, come in una rinascita:

KUNDRY
Parsifal! – Weile!

PARSIFAL
Parsifal?...
So nannte träumend mich einst die
Mutter.

KUNDRY
Parsifal! – Arrestati!

PARSIFAL
Parsifal?...
Così mi chiamò una volta la madre
sognando.

Parsifal: letteralmente 'folle parsi', il puro folle della stirpe dei Parsi. Tutto Wagner – autore, nei suoi drammi, di parole e musica – pullula di nomi parlanti per oggetti e persone, con particolare risalto nella saga in quattro opere distinte intitolata *L'anello del nibelungo* (Bayreuth 1876), dove convivono l'animalesco guerriero *Hunding* ('faccia di cane'), la rocca del *Walkhall* ('soggiorno dei morti in battaglia'), la spada battezzata *Nothung* ('necessità') e tant'altri personaggi, luoghi e oggetti frutto di alchimie onomastiche. L'opera italiana, meno favolistica, non abbisognava invece di tali espedienti gotici per esaltare le proprie tinte romantiche, e l'eventuale assenza di un nome per questo o quel personaggio va attribuita a differenti ragioni, se ragioni ve ne sono.

Lady Macbeth, o semplicemente «La Lady», come la chiama Verdi nelle sue lettere: una regina senza nome, già in Shakespeare. L'uso del nome proprio, solitamente celato dal titolo nobiliare, comporterebbe un avvicinamento, un'intimità concessa a pochi. In tutte le *Nozze di Figaro* mozartiane (libretto di Lorenzo Da Ponte, Vienna 1786), una sola volta la Contessa d'Almaviva viene appellata *Rosina*: dal marito, in un momento d'imbarazzante e sorniona richiesta di perdono; «Più quella non sono», rintuzza la moglie (come dire: una ragazza ingenua, una Rosina, si può anche ingannare, ma non una Contessa d'Almaviva quale sono ora). Se l'uso dunque del nome di battesimo implica parità sociale e consuetudine affettiva, il soprannome denota vera complicità fra gli interlocutori, come

nel *Cavaliere della rosa* di Hofmannsthal e Strauss (Dresda 1911), dove la Marescialla (Maria Teresa principessa di Werdenberg) diviene *Bichette* ('cerbiattina') negli amplessi adulterini col giovane Octavian (*Quinquin*), cui fa da nave-scuola. Ma l'assenza totale del nome per la luciferina Lady Macbeth nell'opera di Verdi (Firenze 1847) sembra essere connessa alla «opra senza nome» che le streghe interrogate dal marito consumano in un'oscura caverna attorno alla caldaia in ebollizione: fosse una strega Lady Macbeth stessa?

Ci sono nomi, nell'opera, che diventano *tipi*: non è invero una prerogativa del libretto operistico, ma del teatro tutto, specie settecentesco. La serie di *nomina omina* è ampia all'interno del genere comico: nel nome *Serpina* è già scritta l'intera vicenda della *Serva padrona* di Gennaro Antonio Federico immortalata dalla musica di Pergolesi (Napoli 1733), così come nella più diffusa variante *Vespina* di tante servette successive;¹ accanto a *Serpina* e *Vespina* (con l'assonante *Despina*²), la serie dei nomi femminili che richiamano animali con le rispettive caratteristiche peculiari potrebbe proseguire con *Volpina*, foriera di furbizia,³ e *Cicalina*, caratterizzata da loquacità eccessiva;⁴ la svolazzante *Farfallina*,⁵ la smorfiosa *Gattina*,⁶ e ancora *Cardellina*,⁷ *Delfina*,⁸ *Carpina*,⁹

¹ Numerosi i titoli di libretti settecenteschi che la contemplano: in ordine alfabetico, l'intermezzo in musica *L'accademia a Viareggio* di poeta ignoto per le musiche di Ferdinando Rutini (Firenze 1797), la farsa giocosa per musica *L'accademia di musica* di Gaetano Rossi per Simone Mayr (Venezia 1799), la commedia per musica *Gli amanti generosi* di Tomaso Mariani per Domenico Sarro (Napoli 1735), un adattamento del dramma giocoso *L'amore artigiano* di Carlo Goldoni con musica di Floriano Gassman (Reggio 1773), gli intermezzi in musica *Amore in maschera, ossia Il tutore burlato* di autori ignoti (Roma 1762), la commedia per musica *Gli antiquari in Palmira* di poeta ignoto per Giacomo Rust (Milano 1780), il dramma giocoso per musica *L'astratto, o Il giocator fortunato* di Giuseppe Petrosellini per Niccolò Piccinni (Bologna 1772), e via dicendo, proseguendo con le lettere iniziali successive.

² La più famosa delle quali è naturalmente nel dramma giocoso *Così fan tutte* di Lorenzo Da Ponte per Wolfgang Amadé Mozart (Vienna 1790).

³ Nel dramma giocoso per musica *L'albagia smascherata, o sia Il cittadino rinnobilito* di poeta ignoto per Giuseppe Pasqua (Vienna 1767).

⁴ Nell'intermezzo in musica *L'accademia a Viareggio* di poeta ignoto per Ferdinando Rutini (Firenze 1797).

⁵ Nel dramma per musica *L'amico traditore* di poeta ignoto per Leonardo Leo (Napoli 1737), come pure nella farsetta giocosa *L'amante deluso* di Antonio Pavoni per Rinaldo di Capua (Roma 1753), o nella farsa per musica *L'amor non ha riguardi, o Le convulsioni* di Giuseppe Palomba per Giuseppe Curcio (Napoli 1787).

⁶ Nell'intermezzo per musica *L'amante cabala* di Carlo Goldoni per compositore ignoto (Venezia 1736).

⁷ Nel dramma giocoso per musica *L'alchimista deluso* di poeta ignoto per Valentino Fioravanti (Roma 1792).

⁸ Nella commedia pastorale *L'ambizione delusa* di Domenico Canicà per Leonardo Leo (Napoli 1742).

⁹ Nella farsetta per musica *L'amor fra gl'inganni* di autori ignoti (Roma 1759).

Merlina,¹⁰ *Colombina*,¹¹ *Calandrina* (l'allusione è a un'altra passeracea),¹² *Urzolina* (da un tipo di porcospino).¹³

Sul lato opposto, ci stanno le ragazze semplici e ingenuie: *Semplicina*,¹⁴ *Gentilina*,¹⁵ *Zuccherina*¹⁶ riscuotono buon successo anche fra librettisti del calibro di Carlo Goldoni e Lorenzo Da Ponte. *Garbina*¹⁷ ha per contraltare *Coscolina* (spagnolismo che sta per scontrosa, permalosa).¹⁸ Ma se volessimo continuare sulla strada dei diminutivi, tipici nell'opera dei nomi di servetta, di contadina, di giovane popolana, l'elenco rischierebbe di rivelarsi infinito, spaziante per etimo in tutti i regni della natura, dai fiori, ai frutti, ai minerali: ed ecco *Gelsomina*¹⁹ (con la variante partenopea *Giesummina*),²⁰ *Ghiandina*,²¹ *Nespolina*,²² *Mandarina*,²³ *Armellina*,²⁴ *Stellina*,²⁵ *Zeffrina*,²⁶ *Smeraldina*,²⁷

¹⁰ Nella commedia per musica *Amore per incanto* di poeta ignoto per Marcello di Capua (Napoli 1791), o nella commedia per musica *Le astuzie amorose* di Antonio Brambilla per Ferdinando Paer (Parma 1792).

¹¹ Nella commedia *Arlichino fortunato nell'amore* di poeta ignoto con musiche abboracciate da Ignatio Frenzel e Giovanni Toeschi (Mannheim 1752).

¹² Nell'intermezzo per musica *Amore e musica* di poeta ignoto per Marcello di Capua (Roma 1773).

¹³ Nel dramma per musica *Amore ed amistade* di Gennaro Ferraro per Nicolò Lo Groschino (Napoli 1742).

¹⁴ Nel dramma giocoso *L'amore soldato* di Niccolò Tassis per Alessandro Felici (Venezia 1769), come pure nel dramma comico per musica *L'Arcifanfano, re dei matti* di Carlo Goldoni per Baldassarre Galuppi (Venezia 1750).

¹⁵ Nel dramma giocoso per musica *L'amore volubile* di Serafino Bellini per Luigi Carusio (Bologna 1779).

¹⁶ Nella commedia per musica *L'ape musicale* di Lorenzo Da Ponte con musica di vari autori (Vienna 1789).

¹⁷ Nel dramma per musica *L'amor vince fortuna* di Carlo Sigismondo Capece per compositore ignoto (Roma 1686).

¹⁸ Nella commedia per musica *Amor tra le vendemmie* di Giuseppe Palomba per Pietro Guglielmi (Napoli 1792).

¹⁹ Nell'intermezzo *Al sospetto l'effetto per dispetto* di autori ignoti (Praga 1731) e nella commedia per musica *L'astuzie villane* di Giuseppe Palomba per Pietro Guglielmi (Napoli 1786).

²⁰ Nella commedia per musica *L'Aurelio* di Gennarantonio Federico, musica di Matteo Capranica (Napoli 1748).

²¹ Nel dramma giocoso *L'avventuriera [La diavolessa]* di Carlo Goldoni per Baldassarre Galuppi (Brescia 1758 [Venezia 1755]).

²² Nell'intermezzo *L'amor costante* di poeta ignoto, musicato da Domenico Cimarosa (Roma 1772).

²³ Nel dramma giocoso *L'ammalato immaginario [Il principe ipocondriaco]* di Giovanni Bertati per Gennaro Astarita (Trento 1776 [Venezia 1774]).

²⁴ Nell'intermezzo per musica *L'amore artigiano* di poeta ignoto (diverso dall'omonimo goldoniano) per Agostino Accorrimboni (Roma 1778) e nella farsa giocosa per musica *L'avaro* di Giuseppe Foppa per Simone Mayr (Venezia 1799).

²⁵ Nel dramma giocoso *L'amore in ballo* di Antonio Bianchi per Giovanni Paisiello (Venezia 1765).

²⁶ Nella farsa *Amore e paura* di Gaetano Rossi per Vittorio Trento (Venezia 1798).

²⁷ Nella commedia per musica *Amore aguzza l'ingegno* di poeta ignoto per Gaetano Marinelli (Napoli 1792).

Rubina;²⁸ e ancora *Nerina*,²⁹ *Carmosina*,³⁰ *Lesbina*,³¹ *Trappolina*,³² *Bellina*³³ (ma non si dà il caso di *Bruttina*). Una menzione particolare va riservata a *Mestolina*, cuoca di mestiere.³⁴ Tutto questo emerge consultando il catalogo dei libretti d'opera settecenteschi limitatamente ai soli titoli che cominciano con la prima lettera dell'alfabeto!³⁵

In realtà nel Settecento si può ben ragionare di nomi parlanti anche in assenza di riferimenti diretti a qualche elemento naturalistico o caratteriale: *Birina* e *Golpone* sono nomi assolutamente inventati, ma nella locandina del dramma per musica *Achille in Aulide* musicato da Geminiano Giacomelli (Roma 1739) sarà subito chiaro a tutti che *Birina* e *Golpone* – e si noti significativamente il diminutivo per la ragazza e l'accrescitivo per l'uomo – identificano i due personaggi degli intermezzi buffi, siparietti di genere comico incastonati fra gli atti del genere serio. Nomi parlanti, dunque, a volte fin troppo espliciti (*Cornelio*, in un'opera comica, è sinonimo di marito cornuto), o passibili di fraintendimenti ovvero sovrainterpretazioni, come quella operata dallo studente che all'esame di Storia della musica, richiesto di dichiarare a quale genere appartenesse l'opera *L'incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi (Venezia 1643), rispose candidamente: «appartiene al genere femminile».

Sui doppi sensi erotici, sui travestimenti sessuali, sulle sfasature di genere fra personaggio e voce, gioca – e ben si diverte – l'opera sin dalle origini, a cominciare proprio dall'*Incoronazione di Poppea* (se non prima), allineando eroi storici o mitologici impersonati da cantanti castrati che, contornati da

²⁸ Nelle scene buffe interpolate al dramma per musica *L'amor tirannico* di Domenico Lalli per Francesco Feo (Firenze 1712).

²⁹ Nella commedia per musica *Gli amanti onesti* di Francescantonio Signoretti per Pasquale Paone (Napoli 1797) e in un adattamento del dramma giocoso *Amor contadino* di Carlo Goldoni per Giovanni Battista Lampugnani (Verona 1765).

³⁰ Nella commedia per musica *Gli amanti comici* di Giambattista Lorenzi per Giovanni Paisiello (Napoli 1772) e nella commedia per musica *L'amore ingegnoso* di Antonio Palomba per Vincenzo Ciampi (Napoli 1745).

³¹ Nella farsetta in musica *L'amante nel sacco* di Gregorio Mancinelli per Agostino Accorimboni (Roma 1772), nella farsetta per musica *L'amante ridicolo deluso* di Alessandro Pioli per Niccolò Piccinni (Roma 1762), nella commedia per musica *Gli amanti in puntiglio* di Giuseppe Maria Diodati per Giacomo Tritto (Napoli 1794), nel dramma giocoso per musica *L'amor artigiano* di Carlo Goldoni per Giuseppe Schuster (Venezia 1776).

³² In una riduzione a farsa del dramma giocoso *L'amor contrastato, o sia La molinarella* di Giuseppe Palomba per Giovanni Paisiello (Roma 1789).

³³ Nel dramma giocoso *Amor rende sagace* di Giovanni Bertati per Domenico Cimarosa (Vienna 1793) e nella commedia per musica *Le astuzie femminili* di Giuseppe Palomba per Domenico Cimarosa (Napoli 1794).

³⁴ Nel dramma giocoso per musica *Gli amanti canuti* di Carlo Lanfranchi Rossi per Pasquale Anfossi (Venezia 1781).

³⁵ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vol. I, Cuneo, Bertola & Locatelli 1990.

valletti efebici (interpreti femminili all'anagrafe), indulgono al travestimento transessuale per amoreggiare svenevolmente con principesse (spesso giovani castrati anch'esse) sospinte all'amplesso amoroso da vecchie nutrici in calore, che cantano con voce di tenore.³⁶ Il divertimento fondato sull'ambiguità sessuale cesserà con le nuove istanze borghesi, al contrattacco già attraverso i burocrati tardonapoleonici: pare che si divertisse un mondo il pubblico bolognese, momentaneamente convertito da papalino a cisalpino, di fronte alla prima opera comica *full length* di Rossini, quell'*Equivoco stravagante* del 1811 la cui stravaganza equivoca stava nel far credere al pretendente indesiderato che la vocalmente androgina Ernestina (una primadonna contralto che più mascolina non si conosceva all'epoca) altro non fosse che un Ernesto castrato da bambino per essere avviato alle scene teatrali, poi segregato in casa dal padre pentito, il quale sperava ora di rifilarlo in moglie a qualche babbeo; si divertì meno l'ispettore di polizia locale, fatto oggetto di un pesante provvedimento disciplinare per non aver bloccato preventivamente lo spettacolo in qualità di censore agli spettacoli.³⁷ *Ernesto* ed *Ernestina* diventano così loro malgrado l'epitome di due secoli di storia dell'opera dove i nomi dei personaggi (personaggi maschili o personaggi femminili) non si accoppiavano sempre linearmente alle rispettive parti vocali (pensate per voci maschili o per voci femminili), e le voci a loro volta non si accordavano necessariamente al genere anagrafico dell'interprete (voci femminili in uogle di maschi castrati, voci virili che uscivano da corpi anatomicamente femminili).³⁸ Al punto che dovendo distribuire ai suoi interpreti le parti della cantata *Marc'Antonio e Cleopatra* (Napoli 1725), Johann Adolf Hasse aveva assegnato la giovane regina egizia alla voce acuta del soprano castrato Farinelli e il maturo generale romano alla voce scura del contralto femminile Vittoria Tesi.

Anche il nome stesso, pur storicamente o mitologicamente affermato, può subire fra i libretti d'opera inattesi slittamenti di genere sessuale. *Alceste* non è soltanto il nome italianizzato della Ἀλκῆστis euripidea che si invera ripetutamente attraverso le note di tanti compositori barocchi fino all'omonimo capolavoro di Gluck (nome – già che siamo in tema – che per l'italiano medio evoca una strada della periferia milanese immortalata da un *evergreen* della canzone pop, *Il ragazzo della via Gluck*, piuttosto che l'artefice storico della riforma operistica postmetastasiana attuata proprio

³⁶ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), pp. 123-136.

³⁷ Sulla vicenda si veda *L'equivoco stravagante*, a c. di M. Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini 2014 («I libretti di Rossini», n. 20).

³⁸ Cfr. MARCO BEGHELLI, RAFFAELE TALMELLI, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini 2011, con numerosi esempi (anche sonori) di donne che cantano da tenore e uomini da soprano.

con l'*Alceste* viennese del 1767); il nome *Alceste* può rinvenirsi di libretto in libretto anche a denominare un giovane cretese nell'*Arianna e Teseo* di Pietro Pariati (Vienna 1715), un principe siriano nel *Demetrio* di Metastasio (Vienna 1731), un pastore medio nell'*Antigona* di Gaetano Roccaforte (Roma 1751), e via dicendo. Nulla di sorprendente, se si valuta che anche oggi tal nome – per quanto raro all'anagrafe italiana – viene indifferentemente applicato a maschi e femmine (come *Mattia* e, più di recente, anche *Andrea*). Ben più incredibile e repentino è invece lo slittamento transessuale e transculturale del nome *Amenofi* nel *Mosè* rossiniano: scelto a indicare la sorella dell'ebreo Aronne nell'originale napoletano (1818), nel *restyling* parigino (1827) viene riconvertito in figlio maschio del faraone egiziano. Il quale faraone – la cosa non può essere taciuta in questa sede – per limitata fantasia dei librettisti (quello italiano come quelli francesi) finirà col chiamarsi antonomasticamente *Faraone*: un'exasperazione dunque del concetto di nome parlante (come sarà per il personaggio *Pagliaccio* nella commedia inscenata dai pagliacci di Ruggero Leoncavallo all'interno dell'opera intitolata *Pagliacci*, Milano 1892), un parossismo onomastico ospitato in un libretto edificante sul piano catechistico, in cui neppure אֱלֹהֵי אֲשֶׁר אֵיךָּ ha il diritto di chiamarsi *Iddio* in locandina, ma soltanto – *omnibus Deum timentibus* – *Une voix mystérieuse*.

Fra i nomi parlanti più comunemente intesi, alcuni assurgono persino al rango di maschera. Mi limito a ricordare qui il nome *Lindoro*, chiara immagine di un animo pulito e prezioso come i termini in crasi che lo compongono (*lindo* e *oro*), nome erroneamente ritenuto un marchio goldoniano, in realtà già presente nella librettistica musicale quasi un secolo prima,³⁹ nome tanto eloquente (scelto in Arcadia anche da Lorenzo Magalotti, *alias* Lindoro Elateo) e tanto radicato in letteratura che lo conoscono – e ne abusano – fin i personaggi stessi dell'opera e del teatro in genere. Ecco allora che, nei vari *Barbieri di Siviglia* succedutisi sulle scene, il Conte d'Almaviva non trova nome fittizio più idoneo di *Lindoro* per farsi passare per quello che non è agli occhi della credula Rosina (qui con le parole di Cesare Sterbini per Rossini, Roma 1816):

³⁹ Nel dramma musicale *L'Erillo* di Nicolò Margaritoni (Livorno 1658), nella commedia per musica *L'Idalma, ovvero Chi la dura la vince* di Giuseppe Domenico De Totis per Bernardo Pasquini (Roma 1680), nell'oratorio *Il finto smeraldo, o La vera Eufrosina* di fra Girolamo di S. Carlo per Gaetano Rubini (Siena 1687), nel dramma per musica *Il figlio delle selve* di Carlo Sigismondo Capeci per Cosimo Bani (Livorno 1695), nel melodramma pastorale *Ama più chi men si crede* di Francesco Silvani per Antonio Lotti (Venezia 1709), nell'intermezzo anonimo *Grilletta locandiera fatta comica per vanità* (Venezia 1735), nel comico divertimento per musica *Le frenesie d'amore* di Giuseppe Maria Buini intonato dal medesimo (Bologna 1736), ecc. ecc.

IL CONTE D'ALMAVIVA

Se il mio nome saper voi bramate,
dal mio labbro il mio nome ascoltate.
Io sono Lindoro
che, fido, v'adoro,
che sposa vi bramo,
che a nome vi chiamo,
di voi sempre cantando così,
dall'aurora al tramonto del dì.

Del resto, il creatore letterario di cotanto Conte, il francese Pierre-Augustin Caron passato alla storia col nome posticcio di *Beaumarchais*, si conquistò l'immortalità proprio attraverso il più felice dei *calembours* onomastici, quando coniò il nome di *Figaro* come contrazione di *fils Caron* ('figlio di Caron').⁴⁰

A onor del vero, parrebbe che *Figaro* non vada inteso come nome ma come cognome (anche nelle *Nozze di Figaro* di Lorenzo Da Ponte per Mozart, Vienna 1786: «Conoscete, Signor Figaro, questo foglio chi vergò?»). Salvo qualche eccezione isolata, i cognomi familiari entrano abbastanza tardi nell'opera lirica, fattasi borghese anche sulla scena solo sul finire dell'Ottocento: ed ecco i francesi Manon Lescaut e Renato Des Grieux, gli italiani Floria Tosca e Mario Cavaradossi, gli americani Benjamin Franklin Pinkerton e Dick Johnson. Sono questi i protagonisti delle maggiori opere di Puccini allo spirare del secolo lungo;⁴¹ ma, se facciamo astrazione da qualche indicazione di casato nobile, solo pochi decenni prima una manciata appena si contavano i cognomi riscontrabili con certezza fra i personaggi delle opere verdiane, fino alla borghesissima *Traviata* (Venezia 1853), dove tutti i personaggi principali sono dotati del rispettivo cognome (Violetta Valéry, Flora Bervoix, Alfredo Germont, Giorgio Germont, ecc.). Nei suoi primi due secoli abbondanti di vita, l'opera seria non aveva infatti avuto bisogno di ragionare sui cognomi dei personaggi, almeno fino a quando s'era avvalsa di soggetti mitologici o tratti dalla storia antica, cosicché per tutto il Settecento soltanto l'opera buffa – generalmente d'ambientazione contemporanea – accanto al casato di molti personaggi nobiliari (il suddetto Conte d'Almaviva valga per tutti) aveva coniato di sana pianta cognomi spesso inverosimili per i personaggi macchietistici, basandosi su giochi di parole con

⁴⁰ Evenienza sostenuta da molti benché tutt'altro che accertata, non essendovi un pronunciamento esplicito dell'autore (cfr. RENÉ POMEAU, *Beaumarchais, ou La bizarre destinée*, Paris, Presses Universitaires de France 1987, p. 97; MAURICE LEVER, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, vol. II, Paris, Fayard 2003, pp. 81-82; SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro, o sia Il falso factotum: riesame del Barbiere di Rossini*, Torino, EDT 2008, p. 115).

⁴¹ Rispettivamente: *Manon Lescaut* (Torino 1893), *Tosca* (Roma 1900), *Madama Butterfly* (Milano 1904), *La fanciulla del West* (New York 1910).

effetto comico: limitandoci all'inventiva partenopea, Antonio *Scopapigne*,⁴² Valerio *Tricchitocche*,⁴³ Ciommo *Ficosecca*,⁴⁴ Oronzio *Pappafico*,⁴⁵ Nasturzo *Papocchia*,⁴⁶ Bastiano *Ammazzagatte*,⁴⁷ e via dicendo.

Nel primo Novecento, quando l'opera conosce il suo massimo grado di diffusione popolare, i nomi dei personaggi escono dal teatro per entrare come forse mai prima nei registri battesimali italiani.⁴⁸ Un rapido giro fra le lapidi dei cimiteri, specie padani e romagnoli, fa emergere decine di *Aida* (e fin *Aido*), naturalmente discendenti dall'opera *Aida* di Verdi (Il Cairo 1871), onomasticamente assai produttiva nel suo insieme: numerose infatti anche le *Amneris* (con le inevitabili corruzioni *Admeris*, *Almeris*, *Ammeris*, *Ameris*, *Anneris*, *Aneris*, e gli ipocoristici *Meris* e *Neris*),⁴⁹ affiancate da qualche *Amonasro* (anche *Amonastro*) e qualche *Radames*. Il fenomeno dell'irradiazione dei nomi operistici nella società italiana deve comunque essere più antico: se alla prima esecuzione del *Don Carlo* revisionato (Milano 1884) Verdi si trovò in compagnia la primadonna aretina Abigaille Bruschi-Chiattini, v'è da credere che il compositore avesse avuto grande responsabilità nella scelta onomastica fatta trent'anni prima dai di lei genitori, ispiratisi in tutta evidenza all'ormai popolarissimo *Nabucodonosor* (Milano 1842), su libretto di Temistocle Solera (i cui personaggi offrono peraltro un bell'esempio d'italianizzazione di nomi biblici – *Abigaille*, appunto, ma anche *Abdallo*, *Israello*, *Nabucco* – così come il meno popolare *Macbeth* su libretto di Francesco Maria Piave allinea al suo interno vari adattamenti di nomi scozzesi al sistema fonomorfológico della lingua italiana, come *Macbetto*, *Macduffo*, *Duncan*, *Banco*, e di toponimi quali *Caudore*, *Birna* e *Fiffe*).

Scontato sottolineare la presenza in Italia, fra le nuove nate del secolo XX, di nomi quali *Tosca*, *Norma*, *Manon* e simili. Più interessante sarebbe appurare se analogo irradiazione si registra negli stessi anni in altri paesi in cui l'opera

⁴² Nell'anonima commedia per musica *Li ladri bacchettoni* (Napoli 1761).

⁴³ Nella commedia per musica *Il maritato fra le disgrazie* di Giuseppe Palomba per Gaetano Latilla (Napoli 1774).

⁴⁴ Nella commedia per musica *Ogni parola un intoppo* di ignoto per Domenico Cercià (Napoli 1797).

⁴⁵ Nella commedia per musica *I sciocchi prosuntuosi* di Pasquale Mililotti per Vincenzo Curcio (Napoli 1776).

⁴⁶ Nella commedia per musica *La finta maga per vendetta* di Giambattista Lorenzi per Giovanni Paisiello (Napoli 1768).

⁴⁷ Nella commedia per musica *Le gare Generose* di Giuseppe Palomba per Giovanni Paisiello (Napoli 1768).

⁴⁸ Cfr. EMIDIO DE FELICE, «Il teatro lirico», in ID., *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 84-118.

⁴⁹ V'è tuttavia da credere che *Neris*, ben preesistente ad *Amneris*, sia un ipocorismo di ritorno, potendosi facilmente individuare al contrario come il modello onomastico originario, esoticizzato in *Amneris* dal soggettista Auguste Mariette.

italiana gode di popolarità assoluta, almeno attorno alle capitali teatrali (Parigi, Vienna, Londra, Berlino, Madrid, Lisbona, San Pietroburgo, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, ecc.). In direzione inversa, l'influenza della Mitteleuropa operistica sull'Italia funziona bene a inizio Novecento, registrandosi parecchi *Werther* (non certo da Goethe, ma dalla volgarizzazione operistica di Massenet, Ginevra 1892), nome personale ben spesso reso con grafia italiana *Verter* e facilmente acclimatatosi – ad esempio in Romagna – fra i tanti nomi locali con uscita *-er* (da *Valter* in giù),⁵⁰ accanto ai nomi sassoni d'ispirazione wagneriana variamente storpiati (compresi *Valchirio* e *Siglindo*), prediletti negli ambienti anarchici che rifuggivano i nomi testamentari e culturali.⁵¹ Fra i tanti, non si diffondono però *Lobengrino* e – *ça va sans dire* – *Parsifallo*, la cui volgarizzazione tardiva pare limitata alla fortunatissima canzone napoletana *Dove sta Zazà* di Raffaele Cutolo con musica di Giuseppe Cioffi (1944):

C'era la banda di Pignataro
che suonava il *Parsifallo*
e il maestro, sul piedistallo,
ci faceva delizìa...

(Sia detto fra parentesi, nessuno ha mai capito quale pagina dell'evanescente *Parsifal* wagneriano potesse venire intonata da una chiassosa banda di paese alla festa di San Gennaro: l'esigenza di rima ha vinto sulla verosimiglianza non meno che sulla credibilità dell'italianizzazione onomastica).

Tornando all'influenza dell'opera italiana, numerosi furono gli *Otello* nati sotto i Savoia (da Verdi, certo, non da Shakespeare), pure col femminile *Otella*, e fin qualche *Jago*, mentre tocca l'inconcepibile la presenza pur sporadica del nome *Rigoletto*⁵² (anche al femminile *Rigoletta*):⁵³ non che i genitori s'augurassero per figlio (o figlia!) un buffone con la gobba; piuttosto la diffusione del nome è sintomo in questo caso di un titolo d'opera beneficiante ormai di celebrità assoluta, sganciato dalla *fabula* che lo caratterizza sulla scena, al punto che la sorella di Rigoletto poteva fin chiamarsi *Boème* – senza *h* e pronunciato all'italiana – come attestato in una famiglia

⁵⁰ Cfr. EMIDIO DE FELICE, *I nomi degli italiani. Informazioni onomastiche e linguistiche socioculturali e religiose. Rilevamenti quantitativi dei nomi personali dagli elenchi telefonici*, Roma-Venezia, SARIN-Marsilio 1982, p. 307.

⁵¹ Cfr. TINO DALLA VALLE, *La Romagna dei nomi, da Ordigno a Sue Ellen*, Ravenna, Edizioni del Girasole 1984, p. 60.

⁵² *Ibid.*, p. 59. Ringrazio Lorenzo Bianconi per aver attirato la mia attenzione su questo punto.

⁵³ Nome presente del resto anche in un libretto d'opera marginale: *Pipelet, o Il portinaio di Parigi*, melodramma giocoso di Raffaele Berninzone (da *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue), per la musica di Serafino Amedeo De Ferrari (Bologna 1857).

toscana del secolo XX⁵⁴ (per tacere del nome *Traviata*, aggettivo sostantivato e facilmente desemantizzato mercé la distanza letteraria dalla lingua del popolo: un'imbarazzante forma di antonomasia!).⁵⁵

Passando da un teatro all'altro, di replica in replica, capita pure alle opere maggiori di vedersi inopinatamente storpiare i nomi dei personaggi eponimi: *Nabucodonosor* diventa presto *Nabucco*; *Falliero* si alterna a *Faliero* nel *Bianca e Falliero* di Rossini (Milano 1819) e nel *Marin Faliero* di Donizetti (Parigi 1835). Oppure si assiste alla disidentificazione fin dei personaggi storicamente fondati. La censura è il primo responsabile, così che Guglielmo Tell, l'eroe liberatore della Svizzera contro il nemico austriaco immortalato a Parigi nel *grand opéra* di Rossini (1829), diviene Andreas Hofer quando la partitura verrà eseguita a Londra e Berlino (1830), William Wallace – o più precisamente Guglielmo Vallace – a Milano (1837), Карл Смѣлый *alias* Carlo il Temerario a San Pietroburgo (1838), Rodolfo di Sterlinga ad Ancona, Roma e Bologna (1840), Giuda Maccabeo in Vaticano (1844).⁵⁶ Se comprendiamo bene perché Francesco I re di Francia, protagonista del vittorughiano *Le roi s'amuse* (Parigi 1832), diventi un anonimo Duca di Mantova nella trasposizione operistica di Francesco Maria Piave per Verdi sotto il titolo *Rigoletto* (Venezia 1851), meno chiaro è il motivo per cui l'opera di Verdi sarà poi costretta dalla censura a girare col titolo *Viscardello* (Roma 1851) – dal nuovo nome che il buffone assume alla corte del Duca di Nottingham – ma anche *Clara di Perth* (Napoli 1854) – col buffone ribattezzato *Archibaldo* – oppure *Lionello* (L'Aquila 1854) – col buffone nobilitato sia nel nome (*Lionello*, appunto), sia nell'aspetto (perde la gobba), sia ancora nel rango sociale (un patrizio veneto, già provveditore di Verona).⁵⁷ non semplici omologhi, dunque, perché dietro a un nome così significativamente diverso emerge un diverso corpo, un diverso animo, una diversa indole umana. Va da sé che in tutti questi casi anche la *fabula* perde le sue connotazioni originali, scomparendovi stupri, maledizioni e regicidi (del resto ben raramente ammessi in scena): nella riscrittura *Clara di Perth*, il killer prezzolato Sparafucile, ribattezzato *Strangolabene*, perde evidentemente col soprannome originario anche la pratica delle armi da fuoco; costretto dunque dalle esigenze sceniche a usare un pugnale (anziché le mani assassine per le quali va evidentemente famoso nell'ambiente), riuscirà a ferire solo di

⁵⁴ Ringrazio Donatella Bremer per la cortese segnalazione. I fratelli in questione (il terzo si chiamava Fidia) vennero così battezzati nei primi anni del Novecento in una modesta famiglia di Pietrasanta (Lucca).

⁵⁵ Nome femminile registrato anch'esso in DALLA VALLE, *La Romagna dei nomi*, cit., p. 102.

⁵⁶ Cfr. BERND-RÜDIGER KERN, *Die Bearbeitungen von Rossinis 'Guillaume Tell'*, «La Gazzetta. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», XXIII (2013), pp. 93-106: 94-95.

⁵⁷ Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Un caso di censura: il Rigoletto*, Milano, Il Formichiere [1979].

striscio la figlia di Archibaldo, il quale – invece di concludere l'opera gridando straziante «Ah, la maledizione!» sul corpo esanime della ragazza, come previsto da Verdi e Piave – potrà allora gioire sull'inopinata salvezza di lei con le parole «Oh clemenza del Cielo!» intonate sulle stesse note canore.

Dall'arcinoto al totalmente ignoto, per mostrare un altro e più complesso caso di ridefinizione onomastica: da *Rigoletto* a *Sigismondo*, opera sfortunata di Rossini su uno sfortunato libretto di Giuseppe Maria Foppa (Venezia 1814). L'eroe del titolo è un re di Polonia in guerra col re d'Ungheria, ma nessuno dei tre Sigismondo che regnarono storicamente la Polonia può identificarsi col personaggio d'invenzione operistica. Il libretto aveva infatti alle spalle una serie di testi teatrali d'ambientazione italiana, che Foppa ricolloca storicamente, geograficamente e onomasticamente per amor di varietà.⁵⁸ Il protagonista assumeva in essi i connotati del Duca di Spoleto, contrapposto al Duca di Foligno in una vicenda basso-medievale. Ebbene, se per la storia quel Duca di Spoleto e quel Duca di Foligno si chiamavano rispettivamente *Baldovino* e *Ugolino*, nei vari testi teatrali succedutisi sulle scene i due Duchi avevano assunto di volta in volta i nomi di *Baldovino* e *Roberto*, *Baldovino* e *Arnolfo*, *Balduino* e *Ugolino*, ma anche *Lamberto* e *Baldovino* (sì, con identità invertita fra i due), oppure *Gastone* e *Ugolino* (col nome Balduino conservato per lo scudiere del Duca Gastone, là dove in origine era al contrario Gastone lo scudiere del Duca Baldovino!).⁵⁹

Questi erano dunque i giochi onomastici di casa nell'opera in musica fra Sette e Ottocento. Perché tanto guazzabuglio di nomi? Là dove i librettisti si sentono in obbligo di giustificare ingiustificabili cambiamenti rispetto ai modelli storici o letterari di derivazione, il motivo addotto è più spesso quello della migliore musicabilità del nuovo nome («per miglior suono della musica», scrivono spesso in prefazione, sin dalle origini dell'opera);⁶⁰ ma è una miglioria tutta da dimostrare in casi molto articolati come quello appena esposto dei vari *Baldovini* soggetti a ripetuti cambi d'identità. Di fronte

⁵⁸ Il dramma tragico *Matilde* di Giuseppe Foppa (Venezia 1800), il ballo eroicomico *Baldovino, Duca di Spoleto* di Lorenzo Panzieri (Trieste 1802), l'azione di spettacolo *Baldovino, tiranno di Spoleto* di Bernardo Giurini (Roma 1805), il dramma serio *Baldovino* di Giacomo Ferretti (Roma 1811), il ballo eroico *Gastone, Duca di Spoleto* di Lorenzo Panzieri (Torino 1814), il dramma serio *Balduino, Duca di Spoleto* di Antonio Peracchi con musica di Giuseppe Nicolini (Venezia 1816).

⁵⁹ In realtà la situazione era ancor più complessa, ma non giova qui tediare ulteriormente il lettore: la si legge completa in MARCO BEGHELLI, *Storie di innocenti perseguitate*, in ID. (a c. di), *Sigismondo*, Pesaro, Fondazione Rossini 2012 («I libretti di Rossini», n. 18), pp. XXXV-CXII.

⁶⁰ Ad esempio, nel libretto del dramma per musica *La fede ne' tradimenti* di Girolamo Gigli per Giuseppe Fabrini (Siena 1689).

a una fra dette riscritture, dove lo scudiere del Duca viene ribattezzato *Gustavo*, il critico di turno biasimava:

Il nome di *Gustavo* si poteva in altro cangiare, più consentaneo al tempo, e al luogo, cioè *all'Italia*, e alla dominazione dei duchi [...] di Spoleti. Benché in altro senso, pur anche *dei nomi* si può spiegare il precetto d'Orazio: *Colchus, an Assyrius, Thebis nutritus, an Argis*.⁶¹

La citazione oraziana veniva dall'*Ars poetica* (v. 118), là dove si raccomanda la congruenza delle parole messe in bocca a un personaggio con la natura anagrafica e sociale del personaggio stesso, rispettando la peculiarità linguistica «del colco o dell'assiro, di chi è cresciuto a Tebe o in Argo». Analoga raccomandazione – dice dunque il critico ottocentesco – andrebbe fatta per la scelta dei nomi attribuiti ai personaggi letterari: o si segue la tradizione, o si inventino nomi convenienti.

E invece i nomi dei personaggi operistici nascono talvolta per caso. Matilde di Shabran, protagonista dell'omonima opera di Rossini su testo di Jacopo Ferretti (Roma 1821), per tradizione letteraria pregressa avrebbe dovuto chiamarsi *Isabella Shabran*, come nella commedia di Francesco Antonio Avelloni da cui il soggetto deriva; ma siccome l'impresario aveva già annunciato un'opera nuova dal titolo *Matilde*, di cui Rossini aveva però rifiutato nel frattempo il libretto, per non dar destro ai detrattori si celò al pubblico il cambio di programma, affibbiando il nome *Matilde* alla signora di Shabran, protagonista del libretto effettivamente messo in musica da Rossini.⁶²

I nomi operistici nascono anche per celia, nascondendo la reale identità di chi li porta. Nel libretto *La bella verità* scritto per Niccolò Piccinni (Bologna 1762), Carlo Goldoni cela sé stesso e l'impresario Ganassetti sotto i nomi – frutto d'anagrammi – del poeta *Loran Glodoci* e dell'impresario *Nattagessi* (probabilmente i due anagrammi più infelici mai usciti da penna illustre). Glodoci e Nattagessi sono i personaggi di un testo meta-teatrale, ma un *nom de plume* campeggia talvolta anche sul frontespizio dei libretti stessi, sia esso la nobile denominazione arcadica *Artino Corasio* scelta dal Metastasio (metonomasia a sua volta dell'anagrafico Pietro Trappassi), sia il pudico anagramma *Tobia Gorrio* scelto da un Arrigo Boito poco disposto a giocare pubblicamente la faccia di letterato con un me-

⁶¹ «Notizie storico-critiche sopra *Matilde* estese da un accademico di Mantova», in *Matilde, ossia La donna selvaggia*, dramma tragico di Giuseppe Foppa, Venezia, Antonio Rosa 1807 («Terza raccolta di scenici componimenti applauditi», I, n. 3), pp. 73-76: 74.

⁶² Cfr. la lettera di Jacopo Ferretti «All'Estensore della Gazzetta Teatrale», [da Roma], 13 aprile 1830, «Gazzetta teatrale», VII (1830), pp. 7-11: 9-11, pubblicata in apertura della «Nuova Biblioteca Drammatica», II, n. 7, Roma, Antonio Boulzaler [1830].

schino testo per musica – quel Boito, lo si dice per inciso, che nel libretto *Simon Boccanegra* destinato a Verdi (Milano 1881) non oserà nominare invano il nome dell'augusto Petrarca, appellandolo con l'antonomasia «il romito di Sorga».

Anche i cantanti, e ben più frequentemente dei librettisti, mutano i propri nomi in tutta la storia dell'opera. Quelli stranieri tendono a italianizzarli, per risultare più credibili sul piano stilistico, ma anche – diremmo oggi – per questione di marketing: valga per tutti Antonietta Fricci, soprano ottocentesco naturalizzato bolognese, che per l'anagrafe tedesca era Antonia Frietsche, dallo *spelling* impossibile per qualunque italiano. Il soprannome attribuito ai castrati – da *Farinelli* a *Senesino*, da *Gizziello* a *Farfallino* – era invece una sorta di nuovo battesimo artistico che segnava inequivocabilmente il cambio di identità sessuale.

Dentro ai nomi si celano talvolta perfino i destini delle persone: Cecilia Sophia Kalogeropoulou, diventa in arte *Maria Callas*, con quel fortunatissimo cognome ch'è quasi un anagramma perfetto di Scala, il teatro d'opera con cui la *Divina* (questo l'appellativo guadagnatosi sul campo) ebbe a identificarsi artisticamente. L'italianizzazione più diretta del cognome greco sarebbe stata invero *Calogero*, ma il primo adattamento linguistico era stato fatto ad uso dell'anagrafe newyorkese, che aveva registrato la bambina sotto il cognome *Kallas*. A un celebre tenore, collega di tanti successi, l'ormai Callas disse una volta: «Siamo la coppia lirica perfetta, perché ci chiamiamo quasi uguale: tu sei Mario-Del-Monaco, io Maria-Figlia-Del-Monaco (*kalòs hieròs*)». Insieme, alla Scala, cantarono fra l'altro l'opera *Norma*, dove attorno al nome della bella sacerdotessa druidica viene costruito uno dei più ridicoli pleonasmii che il teatro sopporti, creato apposta per comunicare al pubblico lo stato di famiglia dei due protagonisti:

FLAVIO

In quella selva è morte:
Norma te 'l disse.

POLLIONE

Profferisti un nome
che il cor m'agghiaccia.

FLAVIO

Oh, che di' tu? l'amante!...
la madre de' tuoi figli!

Se mai Pollione faticasse a ricordarselo, ci pensa dunque Flavio a rammentargli i suoi doveri familiari: che Norma, cioè, è la sua amante illecita e che da essa ha già avuto ben due figli.

L'eco di quella trionfale recita milanese del 1955 aleggia ancora fra i palchi della Scala. E da quella sera la *Divina* non fu più un'artista come le altre, ma incoronata con il sol nome, come le sante, come le regine: da quel giorno divenne semplicemente *La Maria*, madonna protettrice del teatro d'opera moderno.

Biodata: Marco Beghelli, musicologo e critico musicale, è docente nell'Università di Bologna (Dipartimento delle Arti). Dedicò i suoi studi al teatro d'opera, affrontato sul piano storico e sistematico. Nel 2009 ha fondato l'*Archivio del canto* (<http://archiviodelcanto.dar.unibo.it/>).

marco.beghelli@unibo.it