

BARBARA GIZZI

LINDORO, ZERLINA E GLI ALTRI.  
I NOMI DEGLI INNAMORATI NEI LIBRETTI D'OPERA

*Abstract:* Names of Italian opera *libretti* in the 18th and the 19th centuries show many relationships and semantic connections between the composition of *libretti* and other literary genres. Some names are chosen mainly because Carlo Goldoni used them, others because they were already familiar to the public. Other names derive their vitality from mythology or from previous uses. Lorenzo Da Ponte's choices in the *libretti* written for Mozart are very important and emphasize not only the librettist's vast learning but also the 'challenge' that he issued to the writers of the past.

*Keywords:* opera, libretto, melodrama

Puisque j'ai commencé à l'intéresser sans être connu d'elle!  
Ne quittons point le nom de Lindor que j'ai pris,  
mon triomphe en aura plus de charmes.  
Beaumarchais, *Le barbier de Séville*

La librettistica buffa del XVIII secolo testimonia l'incessante osmosi tra la drammaturgia musicale e quella di parola nonché la prassi, largamente praticata dai librettisti, di risemantizzare e riproporre soggetti e personaggi di successo che finiscono per ricorrere e ripetersi al limite della serialità. Se fino a qualche decennio fa questo era interpretato come sintomo di sterilità creativa, impedendo lo studio della librettistica come genere dotato di autonoma dignità, oggi sappiamo che «la serialità dei testi, dal punto di vista del contenuto, nulla toglie alla loro opportunità musicale, perché le novità musicali sono conseguenza della ricchezza elocutiva, particolarmente metrica, del testo più che delle sue innovazioni sul piano della fabula».<sup>1</sup>

La riconoscibilità prolettica di caratteri e trame, in un'opera musicale, permette di superare le incomprensioni, «per l'ascoltatore non si verificano imprevisti di sorta, anzi la soluzione dell'intreccio è già presente nelle premesse, per cui il libretto, nel suo apparente caos qualitativo e quantitativo,

<sup>1</sup> DANIELA GOLDIN, *La vera fenice, librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi 1985, p. X.

in realtà è un fenomeno rigoroso, la dimostrazione continua che, data una situazione, non può darsi che quello scioglimento».<sup>2</sup>

Non meraviglia, dunque, che – nella realizzazione dei primi intermezzi nati dall'espunzione di elementi comici dal melodramma barocco – si attinga ai repertori della Commedia dell'Arte, anche in funzione onomastica.<sup>3</sup> Sono gli innamorati della Commedia dell'Arte (unici senza maschera) a ispirare i nomi di alcuni innamorati 'buffi'. *Il Teatro delle Favole rappresentative* di Flaminio Scala offre un importante repertorio di scenari e di relativi nomi: Orazio, Flavio, Lelio, Florindo, qualche Leandro, Aurelio e Valerio per gli uomini; Isabella, Lidia, Flaminia e gli alterati di Rosa: Rosaura, Rosalba per le innamorate di rango superiore, Rosina e Rosetta per le serve o per donne di classe inferiore. Molto apprezzato per le innamorate anche Doralice che discende dalla linea genealogica Boiardo-Ariosto.

Confrontando questo repertorio con le due forme originarie dell'opera comica, intermezzi e *commedeja pe mmuseca napoletana*, notiamo subito che quest'ultima ha una propria onomastica, legata all'uso del dialetto e alla reazione letteraria al dramma serio in direzione comico-realistica. Perciò i personaggi si chiameranno Ciomma, Belluccia, Meneca, Ciccariello, Marcaniello, Nina, Titta. Negli anni '30, in una commedia come *La Zita*, in cui si compiono passi importanti verso l'Opera buffa, troviamo Petronilla, Semmuono, Pordenza. In questo genere le contaminazioni con la Commedia dell'Arte sono ben poche e visibili solo in «alcuni pezzi spiccatamente buffi, pregni di suggerimenti testuali e di spunti onomatopeici che rimandano ad antichi stereotipi del teatro comico».<sup>4</sup> Per il resto si preferiva «una comicità di tipo realistico-quotidiano, aderente alla dimensione psicologica della vita di tutti i giorni che, per la prima volta, nella storia del melodramma, veniva trasportata sulle scene del teatro musicale come unica protagonista dell'opera in musica».<sup>5</sup> In un genere in cui non si imponeva l'astrazione, essa non riguardava nemmeno la scelta dei nomi, che erano, perciò, popolari e realistici.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> ANNA LAURA BELLINA, *Cenni sulla presenza della Commedia dell'Arte nel libretto comico settecentesco*, in AA.VV., *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a c. di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki 1978, p. 132.

<sup>3</sup> Sulla questione si vedano gli Atti del convegno, tenutosi a Napoli nel 2001, *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a c. di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni 2003.

<sup>4</sup> PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT 1984, p. 112.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Bisogna ricordare che la *commedeja pe mmuseca napoletana*, pur di ambientazione popolare e interamente scritta in dialetto napoletano, non deve essere considerata di origine popolare. Essa è figlia, come sostiene Gallarati, di «una reazione letteraria alla puerilità strutturale dell'opera seria».

Il discorso non è differente nei primi intermezzi destinati ad accogliere le parti buffe espulse dai melodrammi: si prediligevano personaggi 'bassi' e socialmente estranei al pubblico, ed è quindi un proliferare di serve astute, come Palandrana o Pollastrella, e di donnine affettate con nomi che rimandano a un titolo o a un atteggiamento, come ad esempio la Madama Dulcinea di *La preziosa ridicola* (1719). Non abbiamo nomi 'tipici' da innamorati, perché non c'è spazio per le parti serie. Anche nei primi intermezzi goldoniani, destinati a riempire gli intervalli del teatro di prosa di Imer, in cui possiamo già trovare una significativa originalità di temi<sup>7</sup> e una comicità affine alla Commedia dell'Arte ma già rivitalizzata dallo spietato realismo goldoniano (misoginia, incomunicabilità tra i sessi, astuzia finalizzata al proprio benessere, satira sul cicisbeismo), non troviamo gli innamorati tradizionali, concepiti come troppo 'seri' per essere piacevolmente inseriti in un intermezzo. Così, ancora in *La favola de' tre gobbi*, Goldoni può usare, accanto a Madama Vezzosa, un Parpagnacco della tradizione napoletana.

Un primo cambiamento si nota in quegli intermezzi, che – rispetto al realismo delle commedie partenopee che univa, attraverso il dialetto, popolo e borghesi in un unico status – presentano un'opposizione netta tra parti serie e comiche, ricorrendo alla dicotomia della Commedia dell'Arte, con i seri innamorati e i buffi servi. Librettisti come Palomba o Federico utilizzano i nomi per accentuare la distanza tra elementi seri e buffoneschi: da un lato nomi astratti e convenzionali come Flaminia, Violante, Leandro, Aurelia ed Elisa dalla parte dei 'seri'; dall'altro nomi comici, ma altrettanto convenzionali, come Rosicca, Zeza o Scatozza. Nei nomi buffi permane la necessità di alludere a una caratteristica comica del personaggio, mentre i nomi degli innamorati non sono 'parlanti' per il loro significato ma per la sonorità più dolce e, soprattutto, per la riconoscibile appartenenza alla classe sociale più elevata. Molti di questi derivano appunto dagli scenari comici, come Leandro, e possono essere usati con un passaggio di genere: Flaminio e Aurelio, come Flaminia e Aurelia.<sup>8</sup>

Un *terminus post quem* rispetto alla presenza di nomi da innamorati più dinamici si può individuare nel 1748, anno in cui, con *La scuola moderna*, Goldoni codifica e denomina il nuovo tipo di opera buffa da lui proposta,

Si veda a proposito anche EUGENIO BATTISTI, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, «Letteratura», VIII (1960), 46-48, pp. 114-164.

<sup>7</sup> Si pensi, a titolo di esempio, al mondo dei saltimbanchi e della cialtroneria vagabonda, messi in scena in *La birba*, o a personaggi che anticipano i grandi personaggi delle commedie, come il misogino Anselmo, progenitore del Cavaliere di Ripafratta, in *Il Filosofo*.

<sup>8</sup> Restano da indagare una serie di libretti che scrive Federico su eponimi protagonisti amorosi come *L'Ottavio*, *Il Flaminio*, *Il Filippo* e *La Rosaura*, *La Beatrice*, *L'Alidoro*, *La Lionara*, terreno ancora inesplorato.

complici le musiche di Galuppi e Piccinni: l'innovativo «dramma giocoso per musica» dal linguaggio duttile, libero dalla dicotomia aria/recitativo, che innestava sull'intermezzo di matrice veneziana la concezione più libera della *commedeja pe mmuseca*. In parallelo all'opera riformistica nel teatro di prosa, Goldoni passa da maschere statiche a tipi sociali, rinunciando a stereotipi caricaturali in funzione di personaggi plasmati sulle esigenze drammatiche della *pièce*: i personaggi nobili acquistano più spazio e gli innamorati tornano in campo. Non sono più quelli tradizionali della Commedia dell'Arte, nettamente separati dai personaggi socialmente inferiori, e quindi non ci sono più i loro nomi, o almeno non solo. Goldoni crea una zona di confine molto allargata, in cui trovano spazio – magari attraverso espedienti come l'*agnitio* – personaggi che si muovono dal basso verso l'alto, come la giardiniera Cecchina di *La Buona figliuola* (1757), dal nomignolo toscaneggiante, che diventerà, con precisione onomastica, la tedesca baronessa Marianna, e sposerà felicemente il Marchese. L'anno successivo, in *La conversazione* (1758), alla serva protagonista, probabilmente per l'origine tedesca di entrambi i personaggi, si attribuisce il nome Marianna che diventa un simbolo di permeabilità tra le classi (seduce l'ipotesi che in questo nome, e solo per la forza del nome, riconoscessero la stessa valenza simbolica i fondatori dell'omonima società segreta repubblicana francese attiva contro Napoleone III e che, per questo, sia Marianne il nome attribuito alla donna con il berretto frigio che è allegoria della Repubblica francese e imperitura testimone dei valori della Rivoluzione).

Goldoni, però, fino a pochi anni prima, ad esempio in *Il povero superbo* (1755), manteneva netta la divisione tra le parti accentuandola con l'onomastica, per cui la giovane bennata Dorisbe si oppone alla Lisetta serva, e il Cavalier Dal Zero, personaggio spiantato che ostenta ancora la sua nobiltà (prefigurazione del Marchese di Forlimpopoli), da vero comico mantiene un nome 'parlante'. Si tratta di alternanze frequenti nella produzione goldoniana, oscillante tra una nomenclatura onomastica tradizionale e una concezione moderna e realistica dei nomi: se nella prefazione alla commedia *Sior Todero brontolon* la prassi di legare un personaggio a un nome 'parlante' è ridicola e sorpassata,<sup>9</sup> nel *Frappatore* Goldoni sfodera il repertorio onomastico della Commedia dell'Arte: da Ottavio a Rosaura, da Florindo a Eleonora fino a Brighella, Colombina e Arlecchino. Nella stessa commedia, però, Goldoni ironizza sui nomi parlanti: un nome tipico della Commedia dell'Arte, Rosaura – per inciso presente ancora nel *Pinocchio* di Collodi tra le marionette di Mangiafuoco, dunque riconosciuta come 'maschera' italia-

<sup>9</sup> *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a c. di Giuseppe Ortolani, in 14 voll., Milano, Arnoldo Mondadori 1956-1964.

na – dovrebbe rappresentare la rosa aurea, bella e preziosa,<sup>10</sup> ma Goldoni ne svela l'impossibile identità tra significante e significato in una buffa discussione pseudo-onomastica.<sup>11</sup>

Nel suo disinibito muoversi tra nomi 'parlanti' e nomi realistici, Goldoni usa i nomi dell'arte in un rimando di allusioni. Prendiamo ad esempio un nome che avrà, nello sviluppo dell'opera buffa, decisiva importanza: Lindoro, decisamente poco realistico. Rudlin, nel suo volume *Commedia dell'Arte, An Actor's Handbook*, lo cita tra i nomi tipici della Commedia dell'Arte,<sup>12</sup> ma negli scenari editi non vi è traccia di questo nome. Qualora si avesse testimonianza indiretta della sua presenza, non avrebbe mai il peso di un Florindo, di un Flavio, di un Orazio, largamente presenti nei canovacci. Vi si trovano, piuttosto, nomi assonanti, come lo stesso Florindo, che di Lindoro è quasi un anagramma,<sup>13</sup> Alidoro, Dorindo e Leandro. Quest'ultimo è presente nella Commedia dell'Arte (per esempio nello scenario *Le grandezze di Zanni* di Basilio Locatelli) ma non frequente, probabilmente perché avvertito, grazie all'omonimo personaggio del mito, come un nome ai limiti del 'tragico'.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Mi permetto di rimandare a quanto detto nel mio *I nomi di Goldoni tra commedie e libretti*, «il Nome nel testo», IX (2007), pp. 189-197.

<sup>11</sup> Tonino: *Cosa gb'ala nome quella signora?* Rosaura: *Rosaura per servirla.* Tonino: *Rosaura! Mo che bel nome! Rosa aurea: una rosa d'oro. Le rose le se ghe vede in tel viso, l'oro m'imagino che la lo tegna sconto.* Florindo: *I nomi non hanno che fare con le qualità personali.* Tonino: *Si, patron, anzi i nomi i par più bon, co i xe i compagni della persona. Per esempio, mi son Tonino bella grazia; ghe par che al nome corrisponda la macchina?* (fa qualche atteggiamento ridicolo) [...] Florindo: *Veramente è grazioso il signor Tonino* (con ironia). Cfr. CARLO GOLDONI, *Il Frappatore*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit.

<sup>12</sup> JOHN RUDLIN, *Commedia dell'Arte, An Actor's Handbook*, London, Routledge 1994, pp. 106-118. Lindoro è nominato in un elenco di nomi 'tipici' a p. 106.

<sup>13</sup> Non è inutile ricordare che a Goldoni gli anagrammi piacevano moltissimo: in *La Bella verità* il poeta Loran Glodoci è anagramma di Carlo Goldoni, il personaggio dell'impresario Tolomeo Nattagessi lo è dell'impresario bolognese Bartolo Ganassetti, e la commedia di ispirazione massone *I liberi muratori* di Isac Ferlingo Crens, alias Francesco Grisellini, viene dedicata a Goldoni sotto l'anagramma di Aldinoro Clog.

<sup>14</sup> Il nome di Leandro vive soprattutto come eroe tragico, da Museo a Virgilio e Ovidio, da Marlowe a Monteverdi, nonché in numerose tragedie francesi del XVIII secolo, nel mito dell'amante annegato attraversando l'Ellesponto per raggiungere la sua amata Ero. Se il mito assolve alla sua funzione eziologica, conforta la duplice etimologia per il nome Λέανδρος: partendo dal dato certo, ἄνθρωπος, «uomo», i dizionari mitologici propongono, per la prima parte del composto, λαός, «popolo» (Carnoy), dunque «virile fra il popolo», oppure λέων, «leone», e quindi «uomo leone» (Room). Leandro è forte e virile ma la sua virilità si manifesta soprattutto attraverso la costanza nell'impresa titanica di attraversare l'Ellesponto a nuoto, perché la forza non sarebbe bastata ogni notte, se non fosse stato guidato dalla lanterna dell'amata Ero. Questo sfortunato eroe tragico diventa – tra gli innamorati della Commedia dell'Arte – uno dei più fedeli e devoti all'amata. Il nome di Leandro viene utilizzato da attori noti come Benedetto Ricci della compagnia dei Fedeli, da Carlo Virgilio Romagnesi di Belmont che esordisce nel 1694 proprio con questo nome. Inoltre, Léandre era stato utilizzato da Molière nel *Medico per forza* (1666) e in *Le Furberie di Scapino* (1671). Verrà poi largamente usato nelle commedie da Goldoni, per esempio in *Le donne curiose* (1753), insieme a Florindo e Rosaura.

Lindoro, invece, non è un nome mitologico e non è un nome della Commedia dell'Arte, come si è erroneamente creduto.<sup>15</sup> Piuttosto, è un nome legato al clima pastorale arcadico: è il nome scelto da Lorenzo Magalotti (Lindoro Elateo) per la sua entrata in Accademia nel 1692, ed è quello con cui pubblica le sue *Canzonette anacreontiche* nel 1723, ma è anche uno dei protagonisti dell'*Arcadia* del Crescimbeni del 1708. Precedentemente il nome di Lindoro traspare nella *Doriclea*, libretto di Flavio Orsini musicato da Alessandro Stradella<sup>16</sup> in cui la protagonista, indossando panni maschili per un travestimento, assume il nome di Lindoro per andare a incontrare l'amante. Lo stesso Orsini aveva utilizzato una variante latineggiante del nome in *Le sventure di Lindauro*.

Pastore-poeta o nome-schermo fino al 1764, Lindoro ricompare in quell'anno quando Goldoni trasforma gli scenari di *Les amours d'Arlequin et de Camille*, allestiti l'anno prima a Parigi, nella trilogia italiana *Zelinda e Lindoro*, perché i Francesi possano apprezzare lo spirito comico italiano. La modifica onomastica liberava i personaggi dalle maschere troppo ingombranti degli scenari; con il nome di Lindoro, in particolare, Goldoni crea un modello di innamorato che la librettistica successiva utilizzerà in larga misura. Lindoro è *lindo* e *d'oro*, moralmente pulito e prezioso, dunque innamorato fedele e costante. Il nome, per inciso, permetteva anche, se osservato accanto a quello di *Zelinda*, un allusivo chiasmo, che estendeva la purezza del nome dell'uomo a quello della sua compagna.

Zelinda e Lindoro non sono né servi né nobili, ma «giovani civili»: lei è «rifugiata in casa di Roberto in figura di cameriera», come tante giovani Pamele del Settecento, lui è scappato di casa per stare vicino a Zelinda. Il loro amore resiste agli attacchi del giovane Flaminio, innamorato fulgido onomasticamente. Quando, dopo ulteriori peripezie, i due giovani dimostrano la loro determinazione a restare insieme, Roberto, il nobile protettore, dirà:

Che amore è questo! che costanza inaudita, che tenerezza, che fedeltà! Ed io sarò sì barbaro per oppormi ad un tal legame? Diffiderò che la provvidenza non sia per favorire un affetto sì puro, sì costante, sì virtuoso?

I valori di costanza e fedeltà sono espressi dai personaggi borghesi e toccano i nobili, aspetto che getta ulteriore luce sul pensiero di Goldoni in merito

<sup>15</sup> Lo stesso Ungaretti lo pensava scrivendo *Lindoro di deserto*, anche se – in realtà – il riferimento era proprio al personaggio goldoniano.

<sup>16</sup> L'attribuzione a Orsini è stata riproposta in tempi recenti da Estevan Velardi, che ne ha curato la prima rappresentazione, essendo l'opera inedita, nel 2004. La datazione del libretto è incerta perché il testo è rimasto avvolto dal mistero, ma la morte di Stradella nel 1682 ne costituirebbe il *terminus ante quem*.

alle classi sociali. Più tardi Beaumarchais riconosce questi valori nel nome di Lindoro, tanto da utilizzarlo come nome/schermo (forse anche ricordando la *Doriclea* di Stradella e Orsini), nel *Barbier de Séville*, per il Conte di Almaviva, quando questi ha bisogno di un travestimento onomastico per convincere Rosina della sincerità del suo amore. Il nome *Lindoro* garantisce la conquista dell'amata Rosina:

COMTE: Puisque j'ai commencé à l'intéresser sans être connu d'elle! Ne quittons point le nom de Lindor que j'ai pris, mon triomphe en aura plus de charmes [...]

ROSINE: Tout me dit que Lindor est charmant, Que je dois l'aimer constamment.<sup>17</sup>

Figaro convince Rosina dell'amore di Lindoro attraverso il nominare. Rosina chiede come si chiami la donna di cui il giovane è innamorato e Figaro usa, senza svelarle che è proprio lei la prescelta, giri di parole e allusioni:

FIGARO: Je ne l'ai pas nommée?

ROSINE: C'est la seule chose que vous ayez oubliée, monsieur Figaro.<sup>18</sup>

I nomi sono importanti e Beaumarchais lo sa, facendo scegliere ad Almaviva come nome-schermo quello del Lindoro goldoniano che, innamorato fedele, diventa la 'maschera' persuasiva del Conte ma, appunto, solo una maschera di innamorato, non *omen* di vero innamorato. Infatti, nel seguito della Trilogia (*Le mariage de Figaro*), il Conte si rivela un 'incostante', fedifrago e aspro con Rosina che ormai è diventata «la Contessa».

Prima di acquisire il titolo nobiliare che le conferisce fissità sociale senza darle felicità, Rosina, in quanto innamorata, è un dono onomastico di Goldoni: presente come serva in *Il trionfo dell'onore* di Scarlatti (1718), su libretto di Francesco Antonio Tullio, è nella librettistica goldoniana che percorre la sua ascesa sociale fino a diventare la giovane «civile» che ha il diritto e il piacere di innamorarsi. Se, infatti, nei libretti *La vendemmia*, *I bagni d'Abano*, *L'amore artigiano* Rosina è una donna di basso stato e in *La bella verità* una 'seconda buffa', in *La finta semplice* è diventata 'baronessa unghera' sorella di un capitano. Sulla linea delle caratteristiche demarcate da Goldoni, Beaumarchais crea la pupilla di Bartolo contraendo un altro debito con il veneziano.

Da Beaumarchais prendono origine, come si sa, i due *Barbieri* italiani: quello di Paisiello su libretto di Giuseppe Petrosellini, e quello di Rossini su libretto di Sterbini. Ma ancor prima c'erano stati *Lo sposo burlato* di Casti

<sup>17</sup> PIERRE AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, Paris, Gallimard Editions 1996, Atto I, scena 6.

<sup>18</sup> ID., *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, cit., Atto II, scena 2.

(1778) e *Il fanatico burlato* (1787) di Cimarosa su libretto di Zini, il secondo probabilmente generato dal primo. Lo stesso Goldoni aveva riutilizzato il nome Lindoro più volte, anche in chiave ironica, proprio per la riconoscibilità – cui egli stesso aveva contribuito – del nome, ad esempio nel dramma giocoso *La scuola moderna*, in cui è definito dalla furba innamorata «marzocco e minchion come la luna» ma con l'intento di renderlo innocuo agli occhi del padrone e tenerlo accanto.

Il nome Lindoro, dunque, è ormai diventato l'innamorato fedele per eccellenza del dramma buffo. In ambito francese, dunque quello in cui Goldoni realizza la trilogia di Zelinda e Lindoro, questo è ben chiaro: il nome si trova in importanti esempi d'oltralpe, come l'antecedente del paisielliano *Nina o sia la pazza per amore* (1789), la *comédie mêlée d'ariettes* di Benoît-Joseph Marsollier *Nina ou la Folle par amour* (che debuttò proprio alla *Comédie Italienne* nel 1786 con musiche di Nicolas Dalayrac). Lindoro è colui per la cui perdita Nina ha perso il senno ed è definito – nella traduzione italiana per il libretto di Paisiello – 'tenero, fedele', dunque un 'costante' eccellente, e il nome manterrà questa attitudine fino all'*Italiana in Algeri*, in cui è l'innamorato di Isabella, l'Italiana col nome, lei sì, da comica dell'arte.

Tornando ai nomi che dalla Commedia dell'Arte passano alla musica, hanno un posto di rilievo i derivati da Dora: Dorina (*Le nozze e La Diavolessa* di Goldoni), Doralba, Dorabella, Dorilla e, in particolare, Doralice. Quest'ultimo si spiega per la straordinaria fecondità del poema di Ariosto nell'opera, come è stato riccamente dimostrato. Hanno suscitato, in particolare, una certa attenzione critica – mi riferisco alla disputa tra Bruno Porcelli e Paolo d'Achille sul nome Despina<sup>19</sup> – le scelte onomastiche di Da Ponte in *Così fan tutte*, in cui compare appunto, in veste di 'innamorata', Dorabella con la sorella Fiordiligi, Guglielmo e Ferrando. Fiordiligi è nome di indubbia ascendenza ariostesca. È la figura più 'tragica' tra le due sorelle, per questo assume il nome della sposa fedele che nell'*Orlando Furioso* muore dal dolore per la morte di Brandimarte. La scelta è evidentemente ironica da parte di Da Ponte, che esprime nel libretto lo scetticismo settecentesco rispetto a un valore come la fedeltà. Dorabella è invece un nome nuovo in cui si ravvisa la crasi tra Doralice e Isabella, nomi della tradizione dell'Arte.<sup>20</sup> Da Ponte mette in campo forze innovative rendendo questo nome meno riconoscibile rispetto ad Ariosto, più dolce a livello sonoro e semanticamente più allusivo.

<sup>19</sup> Cfr. PAOLO D'ACHILLE, *Sul nome della Despina mozartiana*, «Rivista Italiana di Onomastica» VIII (2002), 2, pp. 393-402; BRUNO PORCELLI, *Despina e l'onomastica di «Così fan tutte» di Da Ponte-Mozart*, «Rivista Italiana di Onomastica» XIII (2007), 1, pp. 168-172.

<sup>20</sup> Per una sintesi sulla genesi del libretto e sulle sue fonti letterarie si può consultare PIERO GELLI, *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini Castoldi Dalai 2005, pp. 260-265.



Il passaggio dal nome di Doralice a quello di Dorabella può essere dovuto a un'analoga volontà di ironizzare sullo statuto onomastico dell'innamorata fedele, che così fedele – in *Così fan tutte* come nella vita – non è e non può essere. La ragione va cercata nel *Furioso*, in cui i due personaggi di Doralice e di Isabella si intrecciano davvero. Nell'*Orlando Innamorato* Doralice era innamorata di Rodomonte; Ariosto la fa rapire da Mandricardo, che la convince di essere l'uomo giusto per lei; Rodomonte ne impazzisce finché incontra Isabella e se ne innamora, ma Isabella, pur di restare fedele a Zerbino, si fa uccidere con un inganno. Per Da Ponte mescolare i due nomi significa far convivere la 'leggerezza' di Doralice con la fedeltà adamantina di Isabella. I due nomi erano entrambi frequentati dagli ideatori di scenari, non solo in storie derivate direttamente da Ariosto ma anche in scenari comici come l'*Orazio burlato* di Basilio Locatelli, in cui compare Doralice. Da Ponte, del resto, lo aveva già utilizzato in *Il ricco di un giorno*, dunque aveva anche l'esigenza di creare un nome nuovo non tanto per variare onomasticamente tra le tre donne, quanto per associare beffardamente un nome 'fedele' a un personaggio che pecca di infedeltà.

*Così fan tutte* è un libretto che si ispira ad Ariosto: anche i nomi di Guglielmo e Ferrando si trovano nel canto XXVI dell'*Orlando Furioso*, canto in cui peraltro Marfisa ha per insegna la fenice, che don Alfonso indica come simbolo di una impossibile fedeltà femminile. I versi di Da Ponte sono una trasposizione da Metastasio con la sostituzione, ai limiti del misogino, del termine «femmine» al generico «amanti», ma la rete intertestuale, nel caso di Da Ponte, si allarga a dismisura.<sup>21</sup>

Da Ponte si confronta sempre con dei modelli, siano essi icone del passato (Ariosto, Boccaccio) o antagonisti contemporanei (Casti, Bertati), e l'atteggiamento di sfida che mostra nei loro confronti gli sollecita spesso soluzioni originali. Se nel *Don Giovanni* la sfida è con l'omonimo libretto di Bertati musicato da Gazzaniga nel 1787 (stesso anno in cui quello mozartiano va in scena a Praga), il modello è ancora Goldoni, molto apprezzato anche da Mozart, con il suo (certamente mediocre) *Don Giovanni Tenorio* in versi di cui Da Ponte riesce a cogliere aspetti stimolanti. Goldoni condanna gli ec-

<sup>21</sup> Questi ulteriori indizi di una relazione stretta tra *Così fan tutte* e *Orlando Furioso*, che si aggiungono a quelli già individuati, mi sembrano accreditare ulteriormente ed efficacemente la tesi di Bruno Porcelli, che ritiene che le tre figure femminili di *Così fan tutte* riprendano le nominazioni ariostesche, rispetto a quella, pure affascinante, di Paolo d'Achille, per cui Despina sarebbe un nome rumeno derivante dalla mitologia greca con il significato, perciò, di 'padrona di casa'. In tal senso sarebbe stato usato precedentemente nel poemetto eroicomico di Niccolò Forteguerra, *Ricciardetto* e da lì, attraversando una serie di rifacimenti musicali e di libretti, quali, ad esempio, *L'Amore innocente* di Calzabigi, musicato da Salieri a Vienna nel 1770, sarebbe arrivato a Da Ponte che, sostiene D'Achille, potrebbe essere stato stimolato anche dall'incontro con una donna rumena.

cessi di Tirso de Molina e Molière, ripudiando la soluzione esagerata di un convitato morto che cammina, invita a cena e punisce con grande 'spropósito' di portenti, fuochi e creature del demonio, e dichiara di essere piuttosto interessato alla moralità.<sup>22</sup> Punire il dissoluto è necessario per dissuadere gli spettatori dal fare altrettanto, in una visione apparentemente catartico-aristotelica del teatro. La purificazione dalle passioni avviene necessariamente attraverso la pietà e il conseguente timore suscitato negli spettatori, ma l'immedesimazione è resa possibile e naturale dalla 'normalità' con cui la giustizia divina agisce. Infatti, per Goldoni, la questione è l'equilibrio realistico: non un convitato di pietra con fuochi e diavoli, soluzione ritenuta una 'buffoneria', ma un realistico fulmine a ciel sereno che Goldoni spiega come improbabile ma possibile. Don Giovanni non è più un cavaliere dall'empietà parossistica ma un egoista tra gli egoisti, come lo è Donna Anna, ambiziosa, spietata, senza virtù. Goldoni 'normalizza' il teatro sulla realtà, rendendo Don Giovanni un umanissimo peccatore.

Da Ponte è in sintonia con Goldoni, nei linguaggi connotativi dei personaggi (perizia ignota a Bertati), nel modello di servo, più vicino al poliedrico Arlecchino di Goldoni che all'insignificante Pasquariello di Bertati, e lo è certamente anche nell'approccio ai nomi, creativo e critico rispetto alle troppo facili distinzioni socio-onomastiche.

Giovanni, Anna, Elvira e Ottavio restano i nomi della tradizione del mito dongiovannesco, ma i nomi dei personaggi di estrazione sociale più bassa, Leporello, Zerlina e Masetto, sono invece del tutto originali. Da Ponte sembra stabilire così una separazione tra classi sociali e una distinzione convenzionale tra ruoli: nobili i seri tragici, servi i buffi. Ma le cose non stanno proprio così: il servo rappresenta il 'doppio' non nobile di Don Giovanni, proteso com'è a imitarne le gesta, e il nome 'Leporello', piccola lepre, ricalca, forse, il Pasquariello di Bertati con un accenno alla agilità del personaggio, alle sue fughe scattanti. Mi sembra, invece, più complesso il discorso su Zerlina e Masetto, coppia di 'innamorati' molto dinamica. Per lui propongo una derivazione da Boccaccio: Masetto da Lamporecchio è l'audace protagonista della novella prima della terza giornata del *Decameron*, contadino che si finge sordomuto per soddisfare le monache di un convento. Boccaccio è autore di riferimento per il *Don Giovanni*, basterebbe a provarlo la celebre introduzione al Catalogo: «Voi non sarete né la prima né l'ultima», citazione quasi esatta dalla sesta novella, pure della terza giornata, («Voi non siete la prima

<sup>22</sup> Per i rapporti tra Tirso, Molière e Goldoni, cfr. VALERIA MEROLA, *Don Giovanni tra comico e tragico: Tirso e Molière*, in *Temi e letture*, a c. di Cristiano Spila, «Studi (e testi) italiani», XVIII (2006), pp. 143-166.

né sarete l'ultima la quale è ingannata»<sup>23</sup> Illuminante anche il tema della giornata in questione, «nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse», tema centrale nel *Don Giovanni* declinato sul paradigma della seduzione attraverso l'inganno.

Una riflessione di Boccaccio, però, è decisiva per comprendere la filiazione, seppure antitetica, del nostro Masetto dal seduttore di monache:

[...] e similmente sono ancora di quegli assai che credono troppo bene che la zappa e la vanga e le grosse vivande e i disagi distolgano del tutto a' lavoratori della terra i concupiscibili appetiti e rendon loro di intelletto e d'avvedimento grossissimi.<sup>24</sup>

A Masetto contadino non mancano le energie, le voglie erotiche e neppure l'ingegno. Il Masetto mozartiano viene invece castrato, frustrato nella sua voglia, che si esaurirebbe esclusivamente nella moralità coniugale. Rispetto alla libertà erotica di Masetto da Lamporecchio e – soprattutto – a quella di Don Giovanni, egli rappresenta un antagonista, è il marito che incarna in Kierkegaard la fase etica. L'idea di solidità sembra confermata anche dalla familiarità del nome con un termine antico dell'area trentina ma attestato in larga misura in Veneto, regione di Da Ponte, in cui ancora oggi rappresenta un cognome molto diffuso: 'maso'. Questa costruzione rurale è espressione della solidità della tradizione contadina, di cui Masetto è rappresentante, che si oppone al peregrinare irrequieto e mai placato dell'antagonista nobile.

Il diminutivo *-etto* indica la condizione subalterna del personaggio (il personaggio corrispondente in Molière si chiamava Pierotto) ed è usato anche per Zerlina (in questo caso doppia subordinazione: *-ina* in quanto contadina, *-ina* in quanto femmina), nome del tutto inventato da Da Ponte. La base dell'alterato è il termine 'zerla', variante veneta di 'gerla', attestato nei vocabolari veneziani e in autori veneti, da Vincenzo Tanara a Paolo Sarpi.<sup>25</sup> «Stromento che serve a portare il pane dietro alle spalle»,<sup>26</sup> la zerla è oggetto destinato ai lavoratori, recipiente per un cibo vitale e legato a una condizione sociale, metonimia di chi mangia il pane acquistato col sudore della propria fronte. Zerlina è villanella, ma anche cibo vitale in quanto ultima

<sup>23</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori 1985, p. 273.

<sup>24</sup> Ivi, p. 227.

<sup>25</sup> *Opere di Paolo Sarpi Servita, Teologo e consultore della Serenissima Repubblica di Venezia, tomo secondo che contiene gli ultimi quattro libri dell'Istoria del Concilio Tridentino*, Helmstat, Per Jacopo Mulleri 1763, p. 25.

<sup>26</sup> *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani* composto dall'abate Gasparo Patriarchi, Padova, nella Tipografia del Seminario, 1821, ma anche successivamente *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, Venezia, coi tipi di Andrea Santini e figlio, 1829.

donna oggetto della seduzione di Don Giovanni: dopo Zerlina non sarà più possibile porre in lista nessuna conquista.

Nel linguaggio di Zerlina vi è una spia dei rapporti tra Da Ponte e Goldoni e l'incontro con Zerlina nasce dall'incontro con la prassi drammatica goldoniana:<sup>27</sup> le scene di persuasione di Zerlina nei confronti di Masetto ricalcano quelle di Elisa (sua corrispondente nel *Don Giovanni* di Goldoni), e forniscono materiale anche per il duetto «Là ci darem la mano».

Alla luce di questo, non potrà non colpire l'assonanza dell'invenzione onomastica di Zerlina con la Zelinda goldoniana, nome ispirato a Goldoni da un personaggio del *Teuzzone* di Apostolo Zeno, musicato da Vivaldi nel 1719 per il carnevale di Mantova. Zelinda era una principessa tartara esule in Cina, promessa al principe Teuzzone, un amore contrastato dalla perfida Zidiana. Lo schema di Zeno è il consueto ed è lo stesso di Goldoni: la ragazza sola e innamorata, gli ostacoli, il lieto fine.

Tra la Zelinda goldoniana, giovane «civile» fedele, e l'infedele Zerlina, escludendo la detta consonanza, sembrano non esservi altri punti di contatto, ma le soluzioni linguistiche di Da Ponte e le dinamiche tra i personaggi suggeriscono un'accoglienza generale delle istanze riformistiche di Goldoni: personaggi 'discreti', 'medi', improntati su un senso realistico trascendente la soluzione morale facile, personaggi con funzioni distinte e linguaggi distinti; Leporello si esprime diversamente da Don Giovanni, Zerlina si esprime diversamente da Donna Anna e, soprattutto, da Donna Elvira, e il «monsù cavaliere» ne è l'esempio più lampante. La distinzione di funzioni e linguaggi, perciò, si estende ai nomi dei personaggi abbandonando il conservatorismo destinato ai personaggi nobili. Le classi sociali più basse sono vessate e oltraggiate, forse un po' credulone, ma sono poi capaci di furbizia e riscatto. In questo Zelinda e Zerlina sono vicine e rendono ancor più vicini Goldoni e Da Ponte.

La rappresentatività sociale dei due nomi contadini, anticipatrice di istanze che di lì a poco sbocceranno in chiave rivoluzionaria, è sottolineata dal fatto che il termine 'nome' compaia solo una volta, proprio nella richiesta perentoria di Don Giovanni ai due contadini neoposi:

DON GIOVANNI: Voglio che siamo amici. Il vostro nome?

ZERLINA: Zerlina.

DON GIOVANNI: E il tuo?

MASETTO: Masetto.

DON GIOVANNI: Cara la mia Zerlina, caro il mio Masetto, vi esibisco la mia protezione.

<sup>27</sup> Sull'argomento cfr. D. GOLDIN, *La vera fenice...*, cit., p. 41.

*Nomen numen.* Conoscere il nome dei due personaggi posti diversi gradini sotto di lui permette a Don Giovanni di esercitare un potere, celato dietro una 'protezione' che, se lo è per Zerlina, non è voluta da Masetto ma, anzi, subita senza possibilità di replica. La battuta viene replicata successivamente da Leporello che dimostra di conoscerne dunque l'efficace valenza impositiva ai limiti della violenza.

Il Don Giovanni mozartiano si allontana così, grazie al potere dei nomi, da quello che in Tirso si presentava come «un hombre sin nombre».

*Biodata:* Si è laureata in Filologia Italiana presso l'Università La Sapienza di Roma con una tesi sull'uso della retorica in filologia attributiva. È dottore di ricerca in Italianistica. È stata cultore della materia (Letteratura Italiana), ha svolto attività di ricerca e pubblicato articoli sul teatro del Settecento, sulla librettistica e sull'Accademia d'Arcadia. Ha curato *Auctor/Actor. Lo scrittore-personaggio nella letteratura italiana* per Bulzoni e, dal 2007, si interessa di onomastica. Ha studiato, tra l'altro, i nomi in Goldoni e in Tomasi di Lampedusa. Si è occupata di teatro come giornalista e drammaturga ed è autrice di programmi televisivi per la Rai. Attualmente insegna Italiano e Latino in un Liceo.

b.gizzi@alice.it

