

MARGHERITA PIERI

*Goldoni librettista di Mozart*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARGHERITA PIERI

*Goldoni librettista di Mozart*

*L'indiscussa efficacia retorica e il fascino dei libretti di Da Ponte, può in qualche modo ritrovare le sue radici nelle opere in musica dell'avvocato veneziano, sebbene queste ultime oggi non vengano quasi più rappresentate. Tipologie d'aria, personaggi e tematiche che Goldoni aveva proposto con toni vivi e cangianti, costituiscono un'eredità che Da Ponte assorbe completamente e reinventa per il meraviglioso trittico mozartiano. Nell'intervento si propone un confronto tra i libretti dei due autori, concentrando l'attenzione su alcune tra le più frequenti arie dell'opera in musica, come ad esempio quella di catalogo o quella di sortita.*

L'interesse sempre maggiore suscitato dai drammi giocosi per musica di Goldoni si riflette nella loro rinnovata diffusione, grazie alle edizioni Marsilio,<sup>1</sup> al sito web creato da Anna Laura Bellina in collaborazione con l'Università degli studi di Padova, e ai contributi di convegni importanti come quello di Venezia per il bicentenario goldoniano,<sup>2</sup> quelli di Roma<sup>3</sup> e di Venezia<sup>4</sup> del 2003, quello di Bologna del 2007<sup>5</sup> o ancora quello di Venezia del 2008.<sup>6</sup> Alcuni dei più grandi studiosi dell'avvocato veneziano, come Gianfranco Folena<sup>7</sup> e Franco Fido<sup>8</sup> si sono dedicati con sempre maggior interesse al repertorio librettistico dell'autore, che conta quasi ottanta libretti.

Prima di addentrarsi nel merito dell'oggetto di questo intervento occorre premettere una sorta di giustificazione riguardante il suo titolo. L'espressione «Goldoni librettista di Mozart» mostra immediatamente un intento provocatorio, dato che l'unico libretto goldoniano musicato da Mozart è stato utilizzato solo come fonte letteraria, in quanto il testo vero e proprio dell'opera appartiene in realtà a Marco Coltellini, autore settecentesco che successe a Metastasio alla corte viennese. La fonte goldoniana in questione è il dramma giocoso *La finta semplice*, che venne in prima istanza musicato nel 1764<sup>9</sup> da Salvatore Perillo. Ma allora perché scomodare Mozart? La risposta a questa

<sup>1</sup> C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I, Venezia, Marsilio, 2007, e ID., *Drammi comici per musica*, II, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>2</sup> Convegno che vanta contributi importanti sul melodramma, come quelli di Daniela GOLDIN (*Teatro e melodramma nei libretti goldoniani*) e di Kristine HECKER (*Le donne in Goldoni ovvero trappole da evitare*), entrambi in G. Pizzamiglio (a cura di), *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del Convegno del Bicentenario, Venezia, Regione del Veneto, 1995.

<sup>3</sup> Specialmente i contributi di D. GOLDIN (*Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*) e di F. DECROISSETTE (*Tra parola parlata e parola cantata: le auto-riscritture librettistiche di Carlo Goldoni*) tra gli atti del convegno del giugno 2003 in M. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.

<sup>4</sup> Tra cui vanno sottolineati, tra gli altri, gli interventi di Piermario VESCOVO e di Anna SCANNAPIECO in S. Winter (a cura di), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006.

<sup>5</sup> In P. Giovanelli (a cura di), *Goldoni a Bologna*, Atti del Convegno di studi di Zola Predosa, 28 ottobre 2007, Roma, Bulzoni, 2008; sempre sul melodramma troviamo qui l'intervento di Bruno CAPACI, *Il mondo alla roversa. Parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni*.

<sup>6</sup> In G. Bazoli e M. Ghelfi (a cura di), *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Venezia, Marsilio, 2009. Qui in particolare mi riferisco ai saggi di B. ANGLANI (*Ciarlatani e teatro riformato*), B. CAPACI (*Da innamorata a donna di governo*), R. NICASTRO (*Teatro e teatranti nelle commedie e nei melodrammi goldoniani*) e M.G. ACCORSI (*Il duetto e la morfologia del dramma giocoso*).

<sup>7</sup> Il quale nel suo *L'Italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, si sofferma sulla lingua del teatro in musica di Goldoni.

<sup>8</sup> Che dedica l'intero secondo capitolo della sua *Nuova guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 2000, proprio alla librettistica d'opera.

<sup>9</sup> Siamo di fronte a due spettacoli che vanno in scena a distanza di alcuni anni l'uno dall'altro, poiché la versione di Perillo viene rappresentata al Teatro Giustiniani di San Moisè per il carnevale del 1764,

domanda coinvolge immediatamente il maggiore librettista che collaborò con il compositore austriaco, Lorenzo Da Ponte, autore di quel meraviglioso trittico operistico composto da *Le nozze di Figaro*,<sup>10</sup> dal *Don Giovanni*<sup>11</sup> e dal *Così fan tutte*.<sup>12</sup> I libretti dapontiani, infatti, mostrano un'immediata ripresa di certi personaggi e di alcune arie del repertorio goldoniano. Questa eredità ricca e gustosa che l'avvocato veneziano lascia agli altri librettisti del suo secolo condiziona profondamente anche la drammaturgia di autori affermati come Da Ponte.

Date queste premesse, una prima parte del mio intervento propone alcuni parallelismi tra i personaggi femminili messi in scena dai due autori, mentre un secondo momento è dedicato ad un tipo di composizione particolarmente in voga nel melodramma settecentesco, l'aria di catalogo.

Sarebbe oltremodo complesso cercare di descrivere compiutamente tutte le varie tipologie di caratteri femminili sperimentati dalla penna dell'avvocato veneziano. Goldoni sembra divertirsi a dipingere nobili donne tristi ed abbandonate accanto a servette subdole e venefiche, mescolando il tutto in uno scenario variegato e cangiante. Forse in maniera più libera che nella commedia, il dramma giocoso mette in scena tutto, senza alleggerire i toni, senza censurare gli insulti, senza quelle reticenze allusive che in qualche modo addolciscono lo spettacolo e lo fanno risultare più 'politicamente corretto'. Questa schiettezza espressiva è particolarmente evidente nei brani di insieme come duetti e concertati di fine atto. Tuttavia è nelle arie che avviene la vera e propria codificazione di un personaggio, che si inserisce nell'opera non solo con determinate tematiche, gusti ed inclinazioni, ma anche con una serie di strategie retoriche che ne garantiscono l'unicità drammaturgica. Vale la pena in questo senso soffermarsi su due arie tratte dal secondo atto del dramma giocoso *Il Mercato di Malmantile*,<sup>13</sup> cantate rispettivamente da una nobildonna, la Marchesa Giacinta, e da una popolana, la giovane Lena. Nella seconda scena dell'atto vediamo la Marchesa lanciarsi in un atto di accusa contro il Conte della Rocca, amante infedele, e contro Brigida, figlia del governatore, ritenuta la probabile nuova conquista del traditore in questione.

Saprò l'altero orgoglio  
punir di quell'audace:  
se turba la mia pace,  
mi voglio vendicar.  
All'onor mio s'aspetta  
ricuperar quel core,  
e son per troppo amore  
costretta a dubitar.<sup>14</sup>

Si tratta di un'aria fatta interamente di settenari, del tutto simmetrica, poiché composta da due quartine di tre versi piani e uno tronco ciascuna, con rima tra il

---

mentre quella musicata da Mozart andò in scena a Salisburgo solo cinque anni dopo.

<sup>10</sup> La prima opera della trilogia dapontiana calca le scene del Burgtheater di Vienna il primo maggio del 1786.

<sup>11</sup> Il dramma giocoso mozartiano va in scena il 29 ottobre del 1787 al Teatro degli Stati Generali di Praga.

<sup>12</sup> L'opera va in scena il 26 gennaio del 1790 al Burgtheater di Vienna.

<sup>13</sup> Composto per il Teatro Grimani di San Samuele, per il carnevale 1758, su musiche di Fischietti.

<sup>14</sup> *Il Mercato di Malmantile*, atto II, scena II, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, I Meridiani Mondadori, 1964, XI, 736-737.

secondo e il terzo. L'ordine della frase è continuamente preda di iperbati<sup>15</sup> che, uniti a termini ricercati ed aulici, contribuiscono ad elevare il tono dell'intero componimento, adattandolo perfettamente alla nobiltà del personaggio che lo canta. Va inoltre notato come siano state utilizzate varie possibilità di composizione del settenario, che oltre all'accento fisso sulla sesta sillaba ne può avere sulla seconda, terza o quarta. Qui Goldoni sperimenta tutte queste opzioni, mostrando come anche in una sola tipologia di verso possa mutare l'andamento ritmico. Nella scena successiva Lena diventa protagonista di un'aria assai breve di ottonari, la cui semplicità si evidenzia proprio in rapporto con la precedente, quella della marchesa.

Ho venduto la gallina,  
vorrei vendere il mio cor.  
Ma son tanto poverina,  
non ritrovo il comprator.<sup>16</sup>

Si tratta di una quartina di versi semplici, due piani e due tronchi, a rima alternata, che delineano la condizione della contadina indigente che spera di trovar marito nell'unico momento di partecipazione agli eventi sociali: il mercato. Lontano dalle vendette, dal dolore e dai torti subiti, la vita di Lena si presenta in tutta la sua leggerezza e serenità, dove l'unico ragionamento fatto è in realtà un chiaro sillogismo che paragona il procacciarsi di un marito al semplice e intuitivo commercio, in questo caso di animali. Lo stesso bucolico scenario è dipinto da Da Ponte nel primo atto del *Don Giovanni* ed è impersonato dalla giovane Zerlina, nella scena corale che rappresenta il suo matrimonio con Masetto.

Giovinette che fate all'amore,  
non lasciate che passi l'età:  
se nel seno vi bulica il core,  
il rimedio vedetelo qua.  
Ah, ah, ah; ah, ah, ah!  
Che piacer che piacer che sarà.<sup>17</sup>

Questa volta gli ottonari della precedente aria di Lena sono sostituiti da decasillabi piani e tronchi ma sempre a rima alternata. Si tratta di un inno alla giovinezza e alla spensieratezza, caratteristiche entrambe di una condizione sociale improntata ad un ideale di vita semplice e concreto. La realizzazione musicale di questa scena è poi resa ancor più leggiadra ed ammiccante dal tempo ternario<sup>18</sup> scandito dal basso albertino<sup>19</sup> e dal raddoppio di violini primi e voce. Sempre restando all'interno del *Don Giovanni*, rimane da verificare quale sia l'*alter ego* della Marchesa Giacinta, che senz'altro può essere riconosciuto in Donna Elvira, protagonista anch'essa di una splendida aria all'interno del primo atto:

Ah! Chi mi dice mai  
quel barbaro dov'è,

<sup>15</sup> *Ibidem*. «Saprò l'altero orgoglio punir di quell'audace» è l'iperbato che apre l'aria.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Don Giovanni*, atto I, scena VII, in L. DA PONTE, *Memorie e libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 2003, 524.

<sup>18</sup> Si tratta infatti di un *allegro* in 6/8.

<sup>19</sup> Il basso albertino, una sorta di arpeggio continuato di tonica, modale e dominante, era particolarmente sfruttato nelle composizioni dell'epoca, da tutti i maggiori autori, primi fra tutti ovviamente Clementi e Mozart.

che per mio scorno amai,  
 che mi mancò di fè?  
 Ah! Se ritrovo l'empio,  
 e a me non torna ancor,  
 vo' farne orrendo scempio,  
 gli vo' cavar il cor.<sup>20</sup>

Ecco di nuovo due quartine di settenari composte da tre versi piani e uno tronco, ma questa volta rimati in modo alternato. Entrambe le quartine iniziano *ex abrupto* con «Ah», esclamazione che sottolinea ancora di più la rabbia e l'indignazione di Donna Elvira per l'abbandono di Don Giovanni. L'intera aria si costruisce sul luogo argomentativo dell'irreparabile, dove sembra una conseguenza logica che all'abbandono segua per forza la vendetta. Da un punto di vista prettamente musicale si nota come alla voce sia perentoriamente affidata una melodia marziale in battere, mentre l'orchestra incarna tutta la furia del personaggio, resa dai nervosi salti d'ottava e dalle frenetiche scale. Il tutto si ripete due volte, inframezzato sapientemente da brevi interventi di Don Giovanni e di Leporello, per poi giungere al culmine con la coloratura sull'ultimo verso, dove l'orchestra, com'è consuetudine, tace. La vera chiusura dell'aria tuttavia è in pieno stile settecentesco e rifugge quindi la cadenza finale prediligendo una coda musicale caratterizzata dal ritmo puntato della voce, seguita dall'ostinato dell'orchestra.<sup>21</sup>

Già da questi primi parallelismi si evince che Da Ponte riprende il modo tipicamente goldoniano di caratterizzare i personaggi del dramma giocoso, una sorta di continuo tributo all'avvocato veneziano, riscontrabile in tutte le opere del trittico mozartiano. Ma con le citate due tipologie di ruolo femminile non si è certo svelato tutto l'arsenale scenico dei due autori. Ad occupare uno stato intermedio tra nobildonne e contadine infatti, vi sono, per entrambi i librettisti, le audaci governanti della casa e le ferventi lavoratrici, protagoniste a pieno titolo delle opere in musica, come Dorina nelle *Nozze*<sup>22</sup> di Goldoni e Despina nel *Così fan tutte* di Da Ponte. Una frase più di ogni altra risulta rivelatrice della natura di queste due astute cameriere. All'espressione «non occorre sperar più fedeltà»<sup>23</sup> cantata da Dorina nel terzo atto delle *Nozze* di Goldoni, segue il celebre *incipit* dell'aria<sup>24</sup> di Despina nella nona scena del primo atto del *Così fan tutte*:

In uomini, in soldati  
 sperare fedeltà?  
 Non vi fate sentir, per carità!<sup>25</sup>

Nel primo caso citato, sentiamo queste parole da Dorina, la cameriera dei Conti di Belfiore, durante un colloquio con il fattore Masotto, nel quale la giovane donna deve assicurarsi la fedeltà del suo promesso sposo. Non si tratta certo di un dialogo particolarmente brillante, poiché alle affermazioni del fattore la giovane risponde con

<sup>20</sup> *Don Giovanni*, atto I, scena V, in DA PONTE, *Memorie...*, 519.

<sup>21</sup> Le terminazioni delle arie settecentesche sono infatti di solito brevi e lasciate all'orchestra. L'uso della cadenza entrerà in voga soltanto nell'Ottocento.

<sup>22</sup> *Dramma giocoso* in tre atti destinato al Teatro Formagliari per l'autunno del 1755, musicato da Galuppi.

<sup>23</sup> *Le nozze*, atto III, scena IX, in GOLDONI, *Tutte le opere...*, XI, 354.

<sup>24</sup> Utilizzo l'espressione «*incipit* dell'aria» poiché, sebbene il libretto indichi questi primi tre versi come facenti capo al recitativo precedente, di fatto nella versione musicata da Mozart diventano parte integrante dell'allegretto iniziale dell'aria.

<sup>25</sup> Da Ponte, *Memorie...*, 618.

continue antanaclasi, senza apportare qualsivoglia affermazione a riprova delle proprie convinzioni. L'espressione in esame sfoga la propria efficacia nello spazio di un endecasillabo tronco, durante un recitativo abbastanza tipico che sfrutta l'alternanza di tale verso con il settenario. Questa nona scena del terzo atto propone uno dei luoghi comuni più tipici della società settecentesca: il fatto che l'uomo si debba difendere dalle accuse di infedeltà portate da donne che in realtà sono già dominatrici indiscusse dell'altro sesso. Dorina stessa non è certo convinta dell'infedeltà di Masotto, ma di sicuro il suo scopo è quello di strappare, in misura preventiva, una promessa di rettitudine ferrea a fini matrimoniali. Ed effettivamente questo è ciò che essa ottiene nei versi seguenti. Le mancate speranze riguardo la fedeltà maschile sono denunciate dalla giovane proprio per affermare l'assai scaltra disillusione femminile, che è poi motivo di dominio sulla mente degli uomini. Questa sorta di acuto cinismo è riscontrabile allo stesso modo anche in Despina. L'*incipit* sopra citato non è che il pretesto 'didattico' per cantare il seguito dell'aria, che si dimostra una disincantata descrizione dell'amore, il quale, abbandonata ogni pretesa di nobiltà e purezza, risulta una spinta verso l'emancipazione femminile. Due settenari e un endecasillabo aprono una splendida canzonetta di quinari sdrucchioli, piani e tronchi che si alternano quasi ad evidenziare piccoli nuclei tematici.

Assai scaltrite e cocchiate persecutrici dei propri interessi, queste donne sono forse le creature più assennate e maggiormente conoscitrici dell'universo maschile. Tutte riescono infatti a procacciarsi matrimoni vantaggiosi o comunque agognati, o semplicemente a frodare padroni stolti e raggirabili. Nel caso di Goldoni poi, queste donne ammaliatrici vengono dalla commedia ed alla commedia ritornano, come i fortunati casi della *Donna di governo*<sup>26</sup> e della *Calamita de' cuori*.<sup>27</sup> La prima infatti nasce come commedia in versi martelliani andata in scena nel 1758 e si rinnova come dramma giocoso nel 1763. Viceversa da un'opera in musica come la *Calamita de' cuori*, arriva poche settimane dopo una delle più celebri commedie dell'avvocato veneziano, la *Locandiera*,<sup>28</sup> nella quale un'intrigante Bellarosa diventa la Mirandolina che oggi tutti conosciamo.

Venendo all'ultima parte di questo intervento, occorre soffermarsi sull'aria di catalogo, un tipo di composizione particolarmente in voga nel Settecento, che per il suo sempre più frequente utilizzo si può iscrivere a pieno diritto all'albo delle arie d'opera, accanto alle più conosciute 'aria di sortita', e 'di bravura'.<sup>29</sup> Durante questo particolare intervento solistico, il personaggio che canta svela non solo le proprie inclinazioni e propensioni, ma anche quelle stesse armi retoriche che continuerà ad utilizzare nel corso di tutta l'opera. Quando si pensa alla forma del catalogo nel panorama del melodramma, riaffiora immediatamente il ricordo di Leporello, uno dei protagonisti del *Don Giovanni* mozartiano, personaggio principe del dramma giocoso settecentesco prima di tutto da un punto di vista musicale, poiché anche grazie a lui il timbro vocale del basso comico prenderà sempre più piede tramandandosi fino al secolo successivo.

---

<sup>26</sup> Prima, commedia in versi martelliani in cinque atti andata in scena a Venezia nell'autunno del 1758, poi, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al Teatro di Torre Argentina nel carnevale del 1761, su musiche di Fischietti.

<sup>27</sup> Dramma giocoso per musica rappresentato per la prima volta a Venezia al Teatro nuovo di San Samuele, il 26 dicembre 1752, su musiche di Galuppi.

<sup>28</sup> La prima rappresentazione della commedia fu al Teatro Sant'Angelo di Venezia, nel 1753.

<sup>29</sup> L'aria di sortita era senza dubbio la tipologia più ricorrente e veniva intonata quando il cantante entrava in scena, uscendo quindi dalle quinte. L'aria di bravura era invece volta a valorizzare le doti di agilità del cantante.

Anche drammaturgicamente la sua rilevanza è indiscussa, basti pensare che è proprio lui ad aprire l'opera e non il suo illustre padrone. Nel caso di Leporello è interessante scendere nei particolari delle scelte metriche adottate, sottolineando la corrispondenza che spesso si viene a creare tra versificazione e tematiche descritte, come ci suggerisce Daniela Goldin, la quale dedica un intero capitolo<sup>30</sup> a quest'aria di catalogo.

Madamina, il catalogo è questo  
delle belle che amò il padron mio;  
un catalogo egli è che ho fatt'io:  
osservate, leggete con me.  
In Italia seicento e quaranta,  
in Lamagna duecento e trentuna,  
cento in Francia, in Turchia novantuna,  
ma in Ispagna son già mille e tre.  
V'ha fra queste contadine,  
cameriere, cittadine,  
v'han contesse, baronesse,  
marchesane, principesse,  
e v'han donne d'ogni grado,  
d'ogni forma, d'ogni età.

Nella bionda egli ha l'usanza  
di lodar la gentilezza;  
nella bruna, la costanza;  
nella bianca, la dolcezza.  
Vuol d'inverno la grassotta,  
vuol d'estate la magrotta;  
è la grande maestosa,  
la piccina è ognor vezzosa.  
Delle vecchie fa conquista  
pel piacer di porle in lista:  
ma passion predominante  
è la giovin principiante.  
Non si picca se sia ricca,  
se sia brutta, se sia bella:  
purché porti la gonnella,  
voi sapete quel che fa.<sup>31</sup>

Leporello è il servo irriverente e malizioso che accompagna e sostiene gli inganni di Don Giovanni, con fedeltà sempre venata di polemica e lamenti. Nel caso del catalogo in particolare egli sta pienamente svolgendo i propri compiti, cercando di distrarre Donna Elvira dalla fuga di Don Giovanni, attraverso un recitativo goffo e quasi impaurito, per poi lanciarsi in un'aria in cui sembra vantarsi egli stesso delle conquiste del proprio padrone. Ed ecco il catalogo, prima numerico e geografico, che ripercorre i vari stati europei come teatro di conquiste, e in un secondo momento più generico sulle varie qualità riscontrabili nelle donne. Il tono quasi scientifico della prima parte trova spazio nei decasillabi descrittivi, mentre quello più malizioso e più popolare della seconda si esplicita attraverso gli ottonari. È splendida l'irriverenza di Leporello che sembra andarsene di scatto terminando la sua aria con un ottonario tronco dal doppio senso assai poco velato. Guardando più da vicino l'andante con moto della seconda

<sup>30</sup> All'interno del suo saggio *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>31</sup> *Don Giovanni*, atto I scena V, in DA PONTE, *Memorie...*, 522-523.

parte,<sup>32</sup> possiamo vedere quanto l'ottonario si presti a realizzazioni musicali assai differenti fra loro. L'apparentemente rigida accentazione dell'ottonario può però dar luogo a diverse frasi musicali: inizialmente abbiamo infatti una linea coerente e simmetrica di brevi incisi con inizio in battere, che presto si alternano però ad altri in levare, con o senza cesura e talvolta con un effetto di sincope.<sup>33</sup> Proprio quest'ultimo effetto può tranquillamente spopolare tra gli ottonari, cosa che non si può invece affermare riguardo ai decasillabi dell'allegro iniziale. Qui infatti la sincope è quanto mai rara<sup>34</sup> e lascia spazio ad un rigore maggiore che vede l'articolarsi dei versi in frasi musicali generalmente di quattro battute l'una. Senza dubbio il decasillabo rimane, nel Settecento,<sup>35</sup> un metro più vincolante dal punto di vista della composizione musicale e pertanto assai meno utilizzato rispetto per esempio al settenario e all'ottonario. In entrambi i movimenti dell'aria di Leporello troviamo però sempre un'accumulazione asindetica e iperbolica, che risulta poi essere l'espedito per descrivere in una sola scena un personaggio tipico e controverso del panorama settecentesco. Don Giovanni non opera nessuna selezione nelle sue esperienze erotiche ed è caratterizzato proprio da questa abbondanza indistinta, che Leporello spiega con mirabile chiarezza ed ironia. Un simile effetto è senza dubbio dato dall'incessante gioco melodico tra voce e orchestra: al martellante elencare unisonico di Leporello corrispondono gli arpeggi ostinati degli archi, mentre quand'egli si lancia in frenetiche scale ascendenti e discendenti, gli strumenti lo seguono pedissequamente. Sembra quasi che Leporello sia anch'egli uno strumento che guida l'orchestra in una *climax* musicale e concettuale che poi si blocca sul finale chiudendo la scena con un malizioso doppio senso sussurrato, reso da un'allusione seguita immediatamente da un'aposiopesi.

La domanda che nasce spontanea trovandoci di fronte ad un personaggio così ben costruito come Leporello e ad un'aria tanto metricamente efficace e calibrata come il catalogo, è quali siano i suoi precedenti nell'opera. Ed ecco riapparire Goldoni, che di cataloghi farcisce abbondantemente i suoi libretti. Ma prima di tutto è necessario specificare che all'interno dei suoi drammi giocosi per musica vi sono differenti tipologie di cataloghi, relativi per lo più alla tematica amorosa e a quella che potremmo definire 'truffaldina'.<sup>36</sup> Tra gli antesignani del catalogo dapontiano vi è per primo, anche se non per ordine cronologico, quello cantato dal Cavaliere degli Anselmi nella quarta scena del secondo atto del *Viaggiatore ridicolo*,<sup>37</sup>

A Lion la Contessa la Cra.  
A Paris la Marchesa la Gru.  
A Madrid la Duchessa del Bos.

<sup>32</sup> L'allegro iniziale in 4/4 lascia spazio, dalle parole «Nella bionda egli ha l'usanza...», ad un tempo in 3/4.

<sup>33</sup> Un esempio di frasi in battere ci è dato dal primo ottonario «Nella bionda egli ha l'usanza», mentre per quel che riguarda le frasi in levare abbiamo quelle senza cesura come «la piccina è ognor vezzosa» e «sua passion predominante», entrambe con una sincope che sposta il movimento accentuativo verso il levare.

<sup>34</sup> Unici due casi nei versi «ma in Ispagna son già mille e tre» e «d'ogni forma, d'ogni età».

<sup>35</sup> Nell'Ottocento avrà invece ampio utilizzo, grazie soprattutto ad un tipo di composizione più drammatica; basti pensare ai ritmi ostinati puntati di Verdi, assai di frequente modellati su versi decasillabi (per esempio «Dunque l'onta di tutti sol una», dalla voce di Renato e dei cospiratori, nel terzo atto di *Un ballo in maschera*, su libretto di Antonio Somma, rappresentato per la prima volta nel 1859).

<sup>36</sup> E sulla tradizione truffaldina ci viene in soccorso il saggio di Anglani sui ciarlatani e il teatro riformato di Goldoni, all'interno degli atti del convegno di Venezia del 2008.

<sup>37</sup> Dramma giocoso destinato al teatro Giustinian di S. Moisè per il carnevale 1757, musicato da Mazzoni. *Il viaggiatore ridicolo* è contenuto nel vol. XI di GOLDONI, *Tutte le Opere...*, 640.

In Inghilterra Miledi la Stos.  
 In Germania ho le mie Baronesse.  
 In Italia le mie Principesse.  
 E conosco le femmine ancor  
 Nel serraglio del Turco signor.  
 Vuò scrivere nel diario  
 Madama la Marchesa,  
 Livietta modestina;  
 E voi siete regine (*a donna Emilia*)  
 Di questo ardente cor.<sup>38</sup>

Anche in questo caso vediamo una prima parte più geografica presentata dai versi decasillabi, eccezion fatta per l'unico endecasillabo dell'aria, il quarto verso. Una prima quartina presenta unicamente versi tronchi, che terminano tutti con i buffi nomi delle donne amate dal Cavaliere. Nella seconda quartina si passa dai nomi ai titoli, che trovano il loro spazio questa volta nei versi piani, per poi concludere di nuovo con decasillabi tronchi. Una seconda parte conclude l'aria con dei settenari, che ci fanno pensare ovviamente ad un movimento musicale più allegro rispetto ad un probabile andante delle due prime quartine. Questo finale diventa più brillante poiché il Cavaliere si riferisce alle donne presenti con lui e crea così un effetto retorico di persuasione attraverso un andamento più concitato atto a raccogliere il consenso di tutte. Certo il Cavaliere parla in prima persona senza l'utilizzo di un mediatore, come invece fa Don Giovanni servendosi di Leporello; ma ciò si verifica per la differenza di scopi, poiché mentre l'eroe dapontiano deve fuggire da Donna Elvira, il Cavaliere degli Anselmi deve conquistare Donna Emilia, la Marchesa e Livietta. Altro aspetto che accomuna le due arie è la presenza viva e materiale del catalogo, che da Goldoni viene inserito tra le note di scena al termine del recitativo del Cavaliere:

(*Caccia di tasca un libro di memorie*)

mentre Da Ponte lo fa presentare a Leporello stesso nel recitativo, optando per una definizione ancora più enfatica grazie alla litote:

[...] guardate  
 questo non picciol libro: è tutto pieno  
 dei nomi di sue belle [...]

Il libro di memorie goldoniano sottolinea quanto l'amore per la conquista sia per il Cavaliere degli Anselmi una sorta di *modus vivendi*. L'intero diario della sua esistenza potrebbe essere presentato come un elenco di vittorie sulle donne, vittime della sua continua smania di seduzione. Proprio la straordinaria abbondanza di conquiste sembra aver necessitato una sorta di autobiografia tematica sull'argomento. Ed ecco spiegarsi la presenza di un *libro* di memorie, che come un diario conferisce ad un semplice elenco di conquiste una forma più ragionata e chiara. La frequente presenza di testi che riportano tali imprese fornisce una sorta di scientificità del sedurre, di rigore ferreo che merita un'attestazione comprovata. Nel caso del catalogo goldoniano è lo stesso Cavaliere a redigere le proprie memorie, mentre Da Ponte nomina Leporello fedele scriba e

<sup>38</sup> Riguardo il parallelismo tra il catalogo goldoniano e quello dapontiano risulta imprescindibile l'analisi che ritroviamo nell'intervento di B. CAPACI, *Il mondo alla roversa, parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni*, in P. Giovanelli (a cura di), *Goldoni...*, 101-120.

testimone delle imprese di Don Giovanni.

Al fine di trovare altri possibili antenati del catalogo mozartiano occorre spostarsi al Teatro Regio di Parma, dove nel dicembre del 1756 andava in scena un altro dramma giocoso dell'avvocato veneziano, *La buona figliuola*.<sup>39</sup> Nella sesta scena del terzo atto dell'opera, uno dei protagonisti, Mengotto, canta un'aria particolarmente interessante:

Vedo la bianca,  
vedo la bruna,  
so che ciascuna  
sa innamorar.  
Quelle più docili  
fan giubilar,  
quelle più perfide  
fan sospirar;  
ma la consorte  
cavasi al lotto,  
ed è una sorte  
l'indovinar.<sup>40</sup>

Mengotto incarna l'indole volitiva e talvolta frivola di Don Giovanni ma lo fa applicandola ad un personaggio che in realtà ha molto più in comune con Leporello. Si tratta infatti di un contadino che vuole sposare Cecchina e che, dopo averla perduta, decide di prendere in moglie Sandrina, lavoratrice rustica in casa dei marchesi. Egli, come Don Giovanni, vede le donne tutte uguali e tutte possibili prede della sua conquista, ma Mengotto assai diversamente dal personaggio dapontiano ha in realtà come scopo quello del matrimonio. Indubbie similitudini si vanno a creare con il catalogo di Leporello, ad esempio il prendere una caratteristica fisica come il colore dei capelli a simbolo di una specifica categoria femminile, aspetto che ha un chiaro effetto metonimico. L'estrema incuranza con cui Mengotto sembra scegliere la propria promessa sposa, affidandosi al caso, denota un'indole particolarmente frivola e incurante. Non si tratta di misoginia, come ad una prima occhiata si potrebbe pensare, poiché in realtà una simile inclinazione al matrimonio è condivisa anche dalle donne, come dimostra per esempio il personaggio di Lena nel dramma giocoso *Il mercato di Malmantile*, della quale si è trattato nella prima parte. Al termine di questa breve analisi si potrà quindi notare quale concetto si ponga alla base dell'aria di catalogo, quello cioè di *ingordigia*, un elemento che diventa pretesto per cantare questo tipo di composizione. Avidità, cupidigia e bramosia sono tutti sinonimi di questo desiderio inestinguibile che porta ognuno dei personaggi analizzati ad ostentare i desideri propri o, come nel caso di Leporello, di altri, nella struttura ormai diventata convenzionale dell'aria di catalogo.

La varietà metrica e la comicità retorica sperimentata da Goldoni e da Da Ponte denotano una tale abilità nella creazione del testo per musica, che a pieno diritto essi possono essere definiti tra i più eminenti custodi di un genere che, sebbene come definiva Folena «non protetto dal sigillo letterario», risultava comunque uno dei più amati dalla società settecentesca.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Su musiche di Duni, anche se oggi la versione più rinomata e peraltro ancora rappresentata, seppur assai raramente, è quella musicata da Piccini.

<sup>40</sup> *La buona figliuola*, atto III, scena VI, in GOLDONI, *Tutte le opere...*, XI, 552.

<sup>41</sup> Come scrive Gianfranco FOLENA nel suo saggio *Goldoni librettista comico*, in M.T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Leo. S.Olschki editore, 1981, II.