

Los tópicos literarios clásicos del campo amatorio
y su recepción en la canción clásica napolitana

I topoi letterari classici del campo amatorio e la
loro ricezione nella canzone classica napoletana

Classical literary *topoi* in the amatory field and
their reception in Classical Neapolitan song

Tesis Doctoral realizada en cotutela y presentada por

LORENZO TACCINI

Directores:

DR. GABRIEL LAGUNA MARISCAL (UCO)

DRA. EMILIA DI ROCCO (LA SAPIENZA DI ROMA)

Codirectora:

DRA. MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO (ULPGC)

Programa de Doctorado:

LENGUAS Y CULTURAS (UCO)



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA

Fecha de presentación en sede electrónica: 23-febrero-2024

TITULO: *I topoi letterari classici del campo amatorio e la loro ricezione nella canzone classica napoletana*

AUTOR: *Lorenzo Taccini*

© Edita: UCOPress. 2024
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es

**DOCTORANDA/O**

LORENZO TACCINI

TÍTULO DE LA TESIS:

Los tópicos literarios clásicos del campo amatorio y su recepción en la canción napolitana clásica

INFORME RAZONADO DE LAS/LOS DIRECTORAS/ES DE LA TESIS**(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma)**

Los directores de la presente tesis doctoral, obra de Lorenzo Taccini y realizada en cotutela entre la universidad de Córdoba (España) y de la Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia), desean hacer constar que el doctorando ha realizado, desde el curso académico 2020-2021, su formación doctoral adecuadamente, así como la investigación conducente a la elaboración de su Tesis Doctoral, siempre con tesón, constancia y entusiasmo, y de acuerdo con los Planes de Formación y de Investigación inicialmente previstos y aprobados.

Durante todos estos años, ha asistido a seminarios informativos sobre el Doctorado, a talleres formativos sobre metodología, a jornadas de investigadores en formación y a congresos. En un primer momento, ha asistido a estos eventos formativos como asistente (oyente), pero posteriormente presentando, en forma de pósters y comunicaciones a Congresos, los resultados de su investigación, preliminares y definitivos. Todas estas actividades, que constan debidamente en la Memoria de actividades, han pasado por las preceptivas evaluaciones anuales, por parte de la CAPD del Programa de Lenguas y Culturas de la UCO, y siempre ha recibido una evaluación muy positiva.

Para la elaboración de la tesis, el doctorando ha examinado gran número de fuentes primarias y secundarias, para investigar las siguientes cuestiones: ideología de los antiguos griegos y romanos sobre amor y sexo, principales tópicos literarios clásicos del campo amatorio, transmisión de estos tópicos desde la Antigüedad clásica a la cultura moderna, historia del género musical de la canción napolitana clásica, análisis (por canciones) de un conjunto de canciones napolitanas desde el punto de vista de los tópicos literarios que cultivan, síntesis (por tópicos) de los tópicos literarios clásicos de temática amorosa que se documentan en las canciones napolitanas y obtención de conclusiones sobre la vigencia de la tónica clásica de tema amatorio en la canción napolitana, en concreto, y en la cultura moderna occidental, en general.

De acuerdo a los requisitos establecidos en la UCO para la presentación de una tesis doctoral en régimen de cotutela, el doctorando ha realizado sendas estancias de investigación, de al menos 6 meses de duración cada una, tanto en la Universidad de Córdoba como en la Università degli Studi di Roma La Sapienza.

Como resultado científico de su investigación, el doctorando ha elaborado un artículo, en coautoría con los directores de la tesis (Gabriel Laguna Mariscal y Mónica M. Martínez Sariego), que ha sido aceptado para publicación en una revista de gran prestigio y calidad. La referencia bibliográfica de la publicación es la siguiente:

Taccini, Lorenzo; Gabriel Laguna Mariscal; y Mónica M. Martínez Sariego, “«Comme t’ha fatto mammeta»: Il topos classico della descriptio puellae in una canzone classica napoletana”, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos 44.1 (2024), aceptado para publicación y en prensa.

A continuación, se indican los datos bibliométricos de la revista Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos. Se trata de una revista publicada desde 1991 por el Departamento de Filología Latina de la Universidad Complutense. Según Dialnet Métricas, ocupa la posición 6/26 en la categoría de FILOLOGÍA CLÁSICA 2022 (por tanto, CUARTIL 1): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=360>
Según MIAR, tiene un índice ICDS 10 (sobre máximo de 11), está en Emerging Sources y cuenta con el Sello de calidad FECYT:
<https://miar.ub.edu/issn/1131-9062>
Por tanto, la revista cumple sobradamente los requisitos de calidad y de prestigio

En conformidad con la normativa de las tesis realizadas en cotutela, aunque el grueso de la tesis está escrito en italiano, la tesis tiene igualmente títulos y resúmenes extendidos en tres idiomas (español, italiano e inglés), así como, en español, una sección amplia (la 4.1.3, relativa a los tópicos literarios clásicos del campo semántico del amor), más las Conclusiones.

Todas las consideraciones expuestas confirman que la Tesis Doctoral presentada por el doctorando, Lorenzo Taccini, es producto de un gran esfuerzo de investigación, supone un avance significativo del conocimiento y que cumple con todos los requisitos establecidos en la normativa vigente.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, a 21 de febrero de 2024

Las/los directoras/es

**LAGUNA
MARISCAL
GABRIEL -
30483273Q**

Firmado digitalmente
por LAGUNA
MARISCAL GABRIEL -
30483273Q
Fecha: 2024.02.23
02:49:53 +01'00'



Fdo.:Dr. Gabriel Laguna Mariscal
Dra. Emilia Di Rocco
Dra. Mónica M. Martínez Sariego

Firmado por
MARTINEZ SARIEGO
MONICA MARIA -
***0356** el día
22/02/2024 con un

INDICE

Sommario

INDICE	2
Resumen en español	7
Palabras clave	9
Riassunto in italiano	10
Parole chiave	12
English summary	13
Keywords	15
PRESENTAZIONE	16
INTRODUZIONE	18
1. OBIETTIVI	23
2.1 Presentare la letteratura amatoria classica e la sua traiettoria	25
2.2 Caratterizzare l'ideologia dei greci e dei latini sopra l'amore	28
2.3 Presentare un elenco dei principali <i>topoi</i> amorosi classici con i relativi riferimenti bibliografici	39
2.4. Presentare la storia della canzone napoletana	41

2.5 Delimitare un corpus di studio della canzone napoletana	43
2.6 Studiare le caratteristiche generali del tema e della forma della canzone napoletana, così come la sua storia	44
3. METODOLOGIA	46
3.1. Uso della bibliografia sopra l'ideologia in materia amorosa dei greci e dei romani	52
3.2. Consultazione della bibliografia sopra i topoi d'amore	55
3.3. Studio di monografie e introduzioni alle edizioni della storia e dei lineamenti generali sulla canzone napoletana	58
3.4. Scelta del corpus della canzone napoletana	61
3.5. Lettura del corpus e lavoro di ricerca, individuazione e analisi dei topoi classici (per canzone)	64
3.6. Sintesi dei topoi (per topos)	68
4. CONTENUTO	71
4.1. I topoi letterari classici in campo amatorio	72
4.1.1. Ideologia dei greci e dei romani sopra l'amore	79
4.1.2. Principali ricorrenze nei più rilevanti generi letterari di tematica amorosa	95

4.1.3. Elenco dei principali topoi d'amore classici, concettualizzazione, principali passaggi e bibliografia	113
4.1.3.bis. Elenco de los principales tópicos clásicos del amor, conceptualización, pasajes principales y bibliografía	136
4.2. Studio della canzone napoletana	163
4.2.1. Storia della canzone napoletana	166
4.2.2 Lineamenti della forma letteraria e del contenuto della canzone napoletana	204
4.2.3 Analisi dei topoi nella canzone napoletana (canzone per canzone)	208
1) "La nova gelosia"	208
2) "Lo cardillo"	212
3) "Palummella"	220
4) "Te voglio bene assaje"	225
5) "Funiculì funiculà"	233
6) "Era de Maggio"	240

7) "Marechiaro"	247
8) "O' sole mio"	253
9) "I te vurria vasia"	259
10) "Torna a Surriento"	266
11) "Voce 'e notte"	273
12) "Come facette mammeta"	279
13) "'O surdato innamorato"	287
14) "'O paese d'o' sole"	296
15) "Anema e core"	303
16) "Luna rossa"	310
17) "Agata"	317
18) "Miss, mia cara miss"	327
4.2.3 Sintesi dei topoi (per topos)	349
5. CONCLUSIONI	354
5bis. CONCLUSIONES	362
6. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	371

FONTI PRIMARIE	371
STUDI SECONDARI	377

Resumen en español

El tema y objetivo básico de la presente investigación ha sido rastrear la presencia de los tópicos literarios clásicos, pertenecientes al campo semántico del amor, del sexo y del erotismo, en la canción napolitana clásica (que se desarrolló entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX). La hipótesis general de partida fue que la canción napolitana clásica ha desarrollado un universo temático sobre el amor, compuesto de numerosos elementos y tópicos literarios, que coincide sustancialmente con la concepción que tenían sobre el amor los antiguos griegos y romanos y con su plasmación literaria en forma de tópicos literarios.

En la cultura clásica grecolatina se fue desarrollando todo un universo temático sobre el amor, que se configuró literariamente. Este universo nace en la lírica arcaica, conoció gran desarrollo en la poesía epigramática griega y en la poesía latina (especialmente, en el género de la elegía latina amorosa), se transmitió durante la Edad Media y, finalmente, con la mediación muy relevante de Petrarca, alcanza las letras europeas modernas e incluso la cultura popular. Este universo y su configuración artística encuentra acomodo en formas no canónicas de cultura (cine, publicidad y la canción popular). Esa visión sobre el amor parte de una concepción ambivalente o agri dulce del amor: por un lado, es un sentimiento que puede aportar felicidad a la vida; por otro, tiene repercusiones negativas sobre el individuo. A partir de esa visión ambivalente, se fue desarrollando todo un sistema de tópicos literarios para caracterizar

al amor, que incluye, entre otros, los tópicos de la exaltación del amor sobre todas las cosas (*recusatio*), el enamoramiento súbito y el flechazo inicial, la invitación al disfrute del amor (*carpe diem*), el amor correspondido que dura toda la vida, el amor que confiere felicidad, la descripción encomiástica de la persona amada, el amor agrí dulce, el amor concebido como una enfermedad, los síntomas de amor, los remedios contra el amor, la presentación de la persona amada como un ser indigno de confianza (*varium et mutabile semper femina*), las consecuencias negativas del amor (esclavitud, amor no correspondido, celos, ruptura final, gasto de dinero y pérdida de la reputación social, indolencia); el amor puede ser comparado con dos actividades que en la Antigüedad se consideraban peligrosas y negativas: la navegación (es el tópico de la travesía de amor) y la guerra (tópico de la *militia amoris*).

Por su parte, la canción napolitana clásica constituye un repertorio cultural muy rico, que aúna orígenes populares, clásicos, tradicionales y étnicos, recogiendo la cultura clásica grecolatina, la española y de varios pueblos del Mediterráneo. Temáticamente, recoge el universo de tópicos literarios procedente de la poesía clásica grecolatina.

En una primera fase de la investigación, de carácter heurístico, se ha analizado un conjunto de 18 canciones napolitanas clásicas, con el propósito de analizar los tópicos literarios que incorporan, y procediendo canción por canción: “La nova gelosia”, “Lo cardillo”, “Palummella”, “Te voglio bene assaje”, “Funiculì funiculà”, “Era de Maggio”, “Marechiaro”, “O’ sole mio”, “I te vurria vasia”, “Torna a Surriento”, “Voce ‘e notte”, “Come facette mammeta”, “O surdato innamorato”, “O paese d’o’sole”, “Anema e

core”, “Luna rossa”, “Agata” y “Miss, mia cara miss”. Para cada canción, se ha documentado su contextualización histórica y cultural, y se ha presentado su tema principal y estructura.

En una segunda etapa de la investigación, procediendo por tópicos, se ha procedido a sintetizar y agrupar los datos obtenidos, para establecer qué tópicos literarios clásicos están más representados en la canción napolitana. Se ha concluido que los siguientes tópicos gozan de especial favor entre los compositores y letristas de la canción napolitana: el amor concebido como una afección patológica (*morbus amoris*), el amor entendido como una herida (*vulnus amoris*), los síntomas psicossomáticos de amor (*signa amoris*), la presentación negativa del ser amado (*varium et mutabile semper femina*) y las consecuencias negativas del amor (esclavitud del amor, celos, ruptura final, gasto de dinero, pérdida de la reputación y celos).

Por tanto, la presente investigación ha contribuido a documentar la recepción de la tónica clásica del campo semántico amoroso en la cultura occidental moderna, concretamente en un género literario-musical perteneciente a la cultura popular, como es la canción napolitana clásica.

Palabras clave

Tópicos literarios, amor, recepción clásica, canción napolitana

Riassunto in italiano

Il tema e l'obiettivo principale della presente ricerca è stato tracciare la presenza dei temi letterari classici, appartenenti al campo semantico dell'amore, del sesso e dell'erotismo, nella canzone napoletana classica (sviluppatasi tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo). L'ipotesi generale di partenza era che la canzone napoletana classica avesse sviluppato un universo tematico sull'amore, composto da numerosi elementi e temi letterari, che coincide sostanzialmente con la concezione dell'amore che avevano gli antichi greci e romani e con la loro rappresentazione letteraria sotto forma di temi letterari.

Nella cultura classica greco-latina si è sviluppato un intero universo tematico sull'amore, che si è configurato letterariamente. Questo universo ha avuto origine nella lirica arcaica, ha conosciuto un grande sviluppo nella poesia epigrammatica greca e nella poesia latina (specialmente nel genere dell'elegia latina amorosa), è stato trasmesso durante il Medioevo e, infine, con la mediazione molto rilevante di Petrarca, ha raggiunto le moderne letterature europee e persino la cultura popolare. Questo universo e la sua configurazione artistica trovano accoglienza in forme non canoniche di cultura (cinema, pubblicità e canzone popolare). Questa visione dell'amore parte da una concezione ambivalente o agridolce dell'amore: da un lato, è un sentimento che può portare felicità nella vita; dall'altro, ha ripercussioni negative sull'individuo. Da questa visione ambivalente si è sviluppato un intero sistema di temi letterari per caratterizzare

l'amore, che include, tra gli altri, i temi dell'esaltazione dell'amore sopra ogni cosa (*recusatio*), l'innamoramento repentino e il colpo di fulmine iniziale, l'invito a godere dell'amore (*carpe diem*), l'amore corrisposto che dura per tutta la vita, l'amore che conferisce felicità, la descrizione encomiastica della persona amata, l'amore agridolce, l'amore concepito come una malattia, i sintomi dell'amore, i rimedi contro l'amore, la presentazione della persona amata come un essere indegno di fiducia (*varium et mutabile semper femina*), le conseguenze negative dell'amore (schiavitù, amore non corrisposto, gelosia, rottura finale, spesa di denaro e perdita di reputazione sociale, indolenza); l'amore può essere paragonato a due attività considerate pericolose e negative nell'Antichità: la navigazione (è il tema del viaggio d'amore) e la guerra (tema della *militia amoris*).

D'altra parte, la canzone napoletana classica costituisce un repertorio culturale molto ricco, che unisce origini popolari, classiche, tradizionali ed etniche, raccogliendo la cultura classica greco-latina, spagnola e di vari popoli del Mediterraneo. Tematicamente, raccoglie l'universo di temi letterari provenienti dalla poesia classica greco-latina.

Nella prima fase della ricerca, di carattere euristico, è stato analizzato un insieme di 18 canzoni napoletane classiche, con lo scopo di esaminare i temi letterari che incorporano, procedendo canzone per canzone: "La nova gelosia", "Lo cardillo", "Palummella", "Te voglio bene assaje", "Funiculì funiculà", "Era de Maggio", "Marechiaro", "O' sole mio", "I te vurria vasia", "Torna a Surriento", "Voce 'e notte",

“Come facette mammeta”, “O surdato innamorato”, “O paese d’o’sole”, “Anema e core”, “Luna rossa”, “Agata” e “Miss, mia cara miss”. Per ogni canzone, è stata documentata la sua contestualizzazione storica e culturale, e ne è stato presentato il tema principale e la struttura.

Nella seconda fase della ricerca, procedendo per temi, si è proceduto a sintetizzare e raggruppare i dati ottenuti, al fine di stabilire quali temi letterari classici sono più rappresentati nella canzone napoletana. Si è concluso che i seguenti temi godono di particolare favore tra compositori e parolieri della canzone napoletana: l’amore concepito come una affezione patologica (*morbus amoris*), l’amore inteso come una ferita (*vulnus amoris*), i sintomi psicosomatici dell’amore (*signa amoris*), la presentazione negativa della persona amata (*varium et mutabile semper femina*) e le conseguenze negative dell’amore (schiavitù dell’amore, gelosia, rottura finale, spesa di denaro, perdita di reputazione e gelosia).

Pertanto, la presente ricerca ha contribuito a documentare la ricezione del tema classico del campo semantico amoroso nella cultura occidentale moderna, specificamente in un genere letterario-musicale appartenente alla cultura popolare, come la canzone napoletana classica.

Parole chiave

Temi letterari, amore, ricezione classica, canzone napoletana

English summary

The theme and basic objective of this research have been to trace the presence of classic literary *topoi*, belonging to the semantic field of love, sex, and eroticism, in classical Neapolitan songs (composed between the late 19th and early 20th centuries). The general hypothesis was that classical Neapolitan songs have developed a thematic universe about love, composed of numerous literary elements and *topoi*, which substantially coincide with the conception of love held by the ancient Greeks and Romans and their literary representation in the form of literary *topoi*.

In Greco-Roman classical culture, a thematic universe about love was developed and represented literarily. This universe originated in archaic lyric poetry, experienced great development in Greek epigrammatic poetry and Latin poetry (especially in the genre of Latin love elegy), was transmitted during the Middle Ages, and finally, with the very relevant mediation of Petrarch, reached modern European letters and even popular culture. This universe and its artistic configuration find accommodation in non-canonical forms of culture (cinema, advertising, and popular song). This vision of love stems from an ambivalent or bittersweet conception of love: on the one hand, it is a feeling that can bring happiness to life; on the other hand, it has negative repercussions on the individual. From this ambivalent vision, a whole system of literary topics was developed to characterize love. This system includes, among others, the *topoi* of the exaltation of love above all things (*recusatio*), sudden infatuation, the invitation to enjoy

love and sex (*carpe diem*), lifelong reciprocated love, love that brings happiness, laudatory description of the beloved person, bittersweet love, love understood as a disease, symptoms of love, remedies against love, presentation of the loved one as an untrustworthy person (*varium et mutabile semper femina*), negative consequences of love (love slavery, unrequited love, jealousy, final rupture, expense of money, loss of social reputation, indolence); love can be compared to two activities that were considered dangerous and negative in Antiquity: navigation (topos of the love seafare) and war (topos of *militia amoris*).

On the other hand, classical Neapolitan song constitutes a very rich cultural repertoire, combining popular, classical, traditional, and ethnic origins, encompassing classical Greco-Roman culture, Spanish culture, and that of various Mediterranean peoples. Thematically, it collects the universe of literary *topoi* from classical Greco-Roman poetry. In the first phase of the research, of a heuristic nature, a set of 18 classical Neapolitan songs has been analyzed, with the purpose of examining the literary *topoi* they incorporate, proceeding song by song: “La nova gelosia”, “Lo cardillo”, “Palummella”, “Te voglio bene assaje”, “Funiculì funiculà”, “Era de Maggio”, “Marechiaro”, “O’ sole mio”, “I te vurria vasia”, “Torna a Surriento”, “Voce ‘e notte”, “Come facette mammeta”, “O surdato innamorato”, “O paese d’o’sole”, “Anema e core”, “Luna rossa”, “Agata” and “Miss, mia cara miss”. For each song, its historical and cultural contextualization has been documented, and its main theme and structure have been presented.

In a second stage of the research, proceeding by individual *topoi*, the data obtained has been synthesized and grouped to establish which classic literary *topoi* are most represented in Neapolitan songs. It has been concluded that the following topics are particularly favored among composers and lyricists of Neapolitan songs: love conceived as a pathological affection (*morbus amoris*), love understood as a wound (*vulnus amoris*), psychosomatic symptoms of love (*signa amoris*), negative presentation of the beloved (*varium et mutabile semper femina*), and the negative consequences of love (love slavery, jealousy, final rupture, spending money, loss of reputation, and jealousy).

Therefore, this research has contributed to documenting the reception of the classical *topica* in the field of love in modern Western culture, specifically in a literary-musical genre belonging to popular culture, such as classical Neapolitan song.

Keywords

Literary topoi, love, classical reception, Neapolitan song

PRESENTAZIONE

Questa tesi di Dottorato si sviluppa intorno a un argomento pressoché nuovo all'interno del contesto della ricerca scientifica accademica. Se il *topos* letterario dell'amore all'interno della letteratura classica greca e latina è argomento eviscerato in numerose declinazioni di studi pregressi e seppur è vero che in diverse occasioni si è sviluppato uno studio comparatistico di codesti *topoi* all'interno di nuclei letterari in contesti differenti per ragioni geografiche o cronologiche, non ci risultano studi pregressi, sistematici e dal respiro accademico nell'ambito della ricerca degli stessi all'interno dello specifico contesto della canzone classica napoletana. Questo è l'obiettivo principale di questa ricerca.

Lo sviluppo degli studi in cotutela tra l'Università di Cordoba in Spagna e l'Università di Roma La Sapienza ha permesso un approfondimento e un arricchimento notevoli nel percorso di ricerca, sviluppando numerosi temi di utile e funzionale approfondimento all'interno di uno studio comparatistico e sistematico.

La luminosa guida del Professor Gabriel Laguna Mariscal, coadiuvato dalla Professoressa Monica Martinez Sariego per parte spagnola, congiunta a quella romana dalla Professoressa Emilia Di Rocco, grazie anche al generoso supporto del Professor

Nunzio Ruggiero dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, hanno permesso di tessere con maggior lucidità le fila di uno studio sicuramente complesso, ma che si pone come "opera prima" di un nuovo filone di studio per il quale confidiamo di essere degni pionieri.

INTRODUZIONE

Per prima cosa desidero precisare che devo questa ricerca alla generosa lungimiranza del Professor Gabriel Laguna Mariscal dell'Università di Cordoba, il quale mi ha investito dell'opportunità di partecipare alla composizione di questo capitolo di una ricerca che abbraccia l'ampia sfera dei *topoi* amorosi nella letteratura classica e punta, più specificatamente, a studiarne la ricezione all'interno della canzone napoletana classica. E' evidente che un argomento tanto vasto necessita di una precisa e condivisa metodologia di ricerca, di una relazione che deve essere allo stesso tempo concisa e sintetica, ma anche soddisfacentemente approfondita e scientificamente coerente; e, infine, ha bisogno di una sorta di "confinamento" degli argomenti selezionati.

E' sufficiente pensare alla vastissima portata della lirica, ma anche del teatro, della prosa e della produzione epistolare - nonché quella logografica e giuridica, molto spesso - in quanto prodotti letterari del mondo classico greco e latino, per comprendere già di per sé la difficoltà di individuare quali canali sia opportuno intercettare affinché si definiscano i *topoi* amorosi restituiti da tutto questo *corpus*.

L'esercizio si complica ulteriormente se quanto sopra deve essere convogliato, come passando attraverso una clessidra dal collo stretto e contorno e le basi enormemente espanse, nel caleidoscopico universo della canzone napoletana. Il tutto senza perdere di vista il tortuoso percorso mediano, il quale d'altronde rappresenta - letteralmente - la *tradizione* e traccia l'itinerario attraverso il quale Ovidio, Lucrezio, Catullo, ma anche Pindaro, Alceo e Callimaco, tanto per citarne dozzinalmente alcuni, hanno fatto pervenire le loro tematiche già nelle gole delle lavandaie del Vomero¹ (Limodio 2020: 18), che attraverso le loro voci riecheggiano vagamente tematiche amorose di antiche origini.

L'interessante processo di ricerca ha dalla sua l'originalità di uno studio che in chiave sistematica, diatopica e diacronica non riscontra precedenti, soprattutto se profiliamo il lavoro in qualità di cooperazione e collaborazione tra l'Ateneo spagnolo di Cordoba e quello di Roma La Sapienza, grazie al contributo e alla volontà di stringere

¹ In merito alle suggestioni offerte dal "*Ritornello delle lavandaie del Vomero*", più noto con il titolo "*Canto delle lavandaie del Vomero*" si trova un utile approfondimento in Limodio (2020), la quale spiega: "Siamo nel 1200, e le mitiche lavandaie della collina del Vomero si recano a lavare i panni delle famiglie nobiliari nei ruscelli delle campagne. Ad accompagnare i loro gesti [...] soprattutto i loro canti ...: Tu m'aje prummise quattro muccatore / Oje muccatore... / l' so' venuto se mme le vuo' dare. La stessa autrice spiega, però, come il canto delle lavandaie fosse piuttosto un canto di protesta e l'apparente motivo nostalgico d'amore, il "muccatore" (un fazzoletto), non ritrovi soltanto nell'emblematico oggetto il riferimento a un'ipotetica "promessa d'amore". In merito cfr. anche Pittari (2004).

una co-tutela con l'Università romana nella mediazione permessa grazie alla Professoressa Emilia Di Rocco.

All'interno della ricerca che segue si presenterà, dapprima, il contesto entro il quale ci si muove inteso come punto di partenza e dello studio, ovvero un'analisi del tema dell'amore nella letteratura greca e latina classica, cercando di circoscrivere con chiarezza i *topoi* principali che siano poi coerenti con l'obiettivo di individuarne la ricezione nella sfera della canzone napoletana classica. In ciò non può mancare un riferimento in chiave filologica al periodo di sviluppo umanistico portato avanti nel lasso temporale a cavallo tra il basso medioevo e il cosiddetto "umanesimo", in particolare proprio in Italia con poeti quali Dante e Petrarca, che sicuramente fungono da *trait d'union* nel processo di tradizione letteraria. Quest'ultimo poeta, peraltro, ebbe modo di visitare proprio la città partenopea in più occasioni, lasciando anche una notevole influenza nel clima culturale dell'epoca (Vagnoni 2015; Li Volti 2018).²

² Riguardo ai soggiorni napoletani di Petrarca, si veda Vagnoni (2015), "Gioie e dolori del soggiorno napoletano di Petrarca", <https://grandenapoli.it/napoli-petrarca/> [consultato il 25/06/2022] : "Petrarca si reca a Napoli due volte e riceve impressioni completamente differenti da questi due viaggi: durante il primo, avvenuto nel 1341, giunge in città per essere incoronato poeta al cospetto del re Roberto d'Angiò, e resta profondamente affascinato dallo splendore della corte angioina. Durante il secondo, invece, avvenuto nel 1343 su volontà di Papa Clemente VII, torna a Napoli per chiedere alla neo regina Giovanna di liberare alcuni prigionieri, ma non ottiene il favore sperato. Il fallimento di quest'incarico, unito al declino del regno angioino, segnano l'inizio della sua disaffezione nei confronti della città. Diretta testimonianza di questo malcontento sono le cosiddette epistole Familiares e Seniles, nelle quali il poeta ci parla di una Napoli in decadenza, che differisce totalmente da quella al culmine dello splendore decantata da Boccaccio (quest'ultimo, infatti, come abbiamo già detto in un precedente articolo,

Individuati dunque i *topoi* letterari, resa esplicita la metodologia euristica di reperimento e analisi delle fonti, si procede con una sintesi dei principali luoghi selezionati, verificando in quali canzoni napoletane questi si trovino e come vengano trattati.

Il tema e l'obiettivo fondamentale di questa ricerca è quello di rintracciare la presenza di *topoi* e motivi classici letterari, appartenenti al campo semantico dell'amore, del sesso e dell'erotismo, nella canzone classica napoletana. L'ipotesi di partenza è che la canzone classica napoletana abbia sviluppato un universo tematico sull'amore, composto da numerosi elementi e argomenti letterari, che sostanzialmente coincide con la concezione che gli antichi Greci e Romani avevano dell'amore, così come è in linea con la loro espressione letteraria sotto forma di *topoi* letterari.

Nella cultura classica si sviluppò un intero universo tematico sull'amore, esso nacque nella lirica arcaica, conobbe grande sviluppo nella poesia latina, si trasmise durante il Medioevo e, infine, attraverso l'attualissima mediazione del Petrarca, giunse

vi soggiornò più o meno nello stesso periodo, restando piacevolmente impressionato dal vivace ambiente culturale di corte. Il clima festoso ed entusiasmante del primo viaggio, fatto di stimoli poetici e incontri con personalità interessate, cede dunque il posto ad una realtà cupa e disarmante che, segnata dalla morte del re Roberto d'Aragona e dall'assenza di degni successori, sancisce l'inizio di una crisi irreversibile del regno."

Ulteriori approfondimenti in merito si possono trovare in Li Volti (2018), "Lo tsunami a Napoli del 1343 raccontato da Petrarca", <https://storienapoli.it/2018/08/24/lo-tsunami-a-napoli-del-1343-petrarca/#:~:text=Francesco%20Petrarca%20si%20trovava%20a,incoronazione%20a%20poeta%20in%20Campidoglio>. [consultato il 19/07/2022]

alle lettere europei moderni. Questa visione dell'amore deriva da una concezione ambivalente o agrodolce dell'amore, da cui si sviluppò un intero sistema di argomenti letterari per caratterizzare l'amore.

Da un lato, la concezione dell'amore dei Greci e dei Romani è stata studiata da alcune monografie che ne trattano sia la concezione generale sia numerosi aspetti in dettaglio³. Abbiamo anche un Dizionario dei motivi amorosi⁴ che copre praticamente tutti gli argomenti letterari nel campo semantico dell'amore e del sesso, e al quale hanno partecipato i due direttori di questa tesi.

Per quanto riguarda la parte della canzone classica napoletana, sono disponibili preziose monografie e persino enciclopedie sulla sua storia⁵ e sulle sue caratteristiche⁶. Abbiamo anche alcune antologie, che serviranno da *corpus* o fonte primaria per la ricerca⁷. Manca invece una ricerca sistematica sulla ricezione, assimilazione e ricreazione nella canzone classica napoletana dei temi letterari classici appartenenti al campo semantico dell'amore e dell'erotismo.

³ Skinner (2005), Calame (2002), Cassio - Rossi(a cura di) (2000), Thornton (1997), Duncan (1993) e Veyne (1985).

⁴ Moreno Moreno Soldevilla (2011).

⁵ Palomba (2001) e Liperi (2016).

⁶ Di Massa (1961), De Mura (1969), Gargano - Cesarini (1984) e Castaldo (1990).

⁷ In questo caso i particolare De Mura (1969) Gargano - Cesarini (1984) e Castaldo (1990).

1. OBIETTIVI

Al fine di focalizzare adeguatamente il tema e l'obiettivo principale di questa ricerca, si propone una serie di di obiettivi specifici, suddivisi per punti:

- 1.** Presentare la letteratura classica d'amore e la sua traiettoria.
- 2.** Caratterizza l'ideologia dei Greci e dei Romani sull'amore, nei suoi aspetti positivi e nei suoi aspetti negativi.
- 3.** Presentare un elenco dei principali argomenti d'amore classici, con concettualizzazione, principali riferimenti e bibliografia.
- 4.** Documentare la storia della canzone classica napoletana, nonché le caratteristiche principali (tema e forma) del genere.
- 5.** Delimitare un *corpus* di studio della canzone napoletana.
- 6.** Rilevare, analizzare e sintetizzare l'assimilazione creativa nella canzone napoletana e la funzione dei temi classici del campo amatoriale.

Per ciascun obiettivo sarà dedicato un paragrafo di approfondimento dedicato nel corpo di sviluppo della tesi.

2.1 Presentare la letteratura amatoriana classica e la sua traiettoria

In questa sezione andiamo a definire come presentare in termini generici quello che possiamo definire come l'insieme della letteratura amatoriana classica e a delineare le traiettorie che hanno portato all'interno della cultura medievale e poi moderna i principali elementi culturali che ancora oggi ritroviamo nelle lingue neolatine, ancorché, più genericamente, nelle culture europee contemporanee (anche se potremmo a spingerci nel sostenere che la questione riguardi, invero, l'intero mondo "occidentale", con buona ragione di non essere smentiti).⁸

Si rende necessaria una premessa: è evidente che la trattazione della tematica amorosa nella poesia antica meriterebbe uno o più volumi enciclopedici, già di per sé stessa. Stiamo parlando di un argomento che attraversa quantomeno mille anni di storia (forse più, se definiamo come confini estremi l'VIII secolo a.C con i poemi omerici, fino al crollo dell'impero romano d'occidente nel V secolo d.C.) e soprattutto di una

⁸ Utilissimo riferimento e linea guida per questa sezione della tesi è lo studio presentato in abstract di cui al riferimento in bibliografia Laguna Mariscal (2022).

questione che riguarda un'area geografica immensa e che coinvolge numerose culture, persino religioni, per non parlare di istituzioni governative, correnti filosofico-culturali e sistemi linguistici promiscui. Non è scopo di questa ricerca costituire un volume di studio per licei, o per Università che possa fungere da enciclopedica base di studio.

Tutto ciò è ancor più vero, se pensiamo che ciò che costituisce l'oggetto di studio della presente è, come già esplicito nella parte di presentazione degli obiettivi, l'analisi di come determinate tematiche appartenenti a un vero e proprio sistema culturale siano filtrate nella cultura moderna. Anche questo, di per sé, è argomento degno di un volume di ricerca, come effettivamente ne esistono.⁹

Ancora, preme aggiungere in conclusione di questa premessa, questa ricerca vuole andare nel dettaglio di quanto filtrato in merito alle tematiche topiche della poesia amorosa classica all'interno della canzone napoletana. E pure quest'ultima tematica, di per sé, sarebbe sufficiente offrire spunti degni - come in effetti è - per raccolte musicali, video, scritti monografici, tesi, persino approfondimenti giornalistici, o rubriche per appassionati.

Insomma, se tutto quanto premesse potesse ritenersi ovvio e logico, ci è parso necessario porre in maniera chiara alcune caratteristiche della ricerca presente, la quale

⁹ Sicuramente un eccellente testo di riferimento in merito agli studi del passaggio transculturale e diacronico può essere individuato in Curtius (1995).

non può avere la pretesa di risultare esaustiva nei singoli blocchi tematici, i quali sono, lo ripetiamo, almeno tre ed estremamente complessi: la tematica dell'amore nella poesia classica, la ricezione e la trasmissione nel Medioevo del sistema culturale antico, la canzone classica napoletana.

Con tutto ciò, è obiettivo precipuo di questa tesi di ricerca, quello di "cucire" tutti e tre questi argomenti, tracciandone il filo rosso che sottende ai tre momenti storici e ai diversi sistemi culturali, per andare a studiare quindi, nel dettaglio, *topos per topos* e canzone per canzone, il patrimonio della canzone classica napoletana.

Prima di tutto questo, presentiamo comunque le basi tematiche e culturali sulle quali si incardina l'impalcatura di tutto questo studio. Si deve partire necessariamente dalle radici e dunque dalla VISIONE, quantomeno globale, della letteratura classica e di quanto ha prodotto nel campo amoroso.

2.2 Caratterizzare l'ideologia dei greci e dei latini sopra l'amore

Nel presentare come si intende trattare la tematica dell'ideologia degli antichi nei confronti dell'amore, partiamo da un'osservazione per la quale traiamo spunto da Martinazzoli (1962)¹⁰: in questa tesi trattiamo di topica dell'amore generata dagli antichi greci e latini e di come questi elementi siano filtrati poi nell'umanesimo e quindi, attraverso il medioevo, siano passati nelle culture moderne europee. C'è, però, da domandarsi quanto di ciò che i poeti (e le poetesse) antichi andavano scrivendo fosse racconto della verità del proprio vissuto personale, quantomeno del conosciuto e quanto, invece, fosse manierismo di luoghi letterari. E il punto non è stabilire quanto un poeta del periodo primo imperiale romano come Ovidio sfruttasse già un'ampia e consolidata tradizione di *topoi*, bensì se anche quelli che tradizionalmente consideriamo i modelli "originali" esprimano con veridica vena cronachistica il loro libero ideale in merito all'amore. Se, in pratica, raccontino la verità esprimendo l'ideale loro personale e raccontandoci qualcosa del loro tempo e quanto, invece, già avessero tipizzato

¹⁰ Sull'ideologia amorosa dei greci e dei latini, l'autore prende l'esempio del paradigma di Saffo, approfondimento in merito alla veridicità del rapporto della poetessa, su quanto già nel racconto della poetessa di Lesbo ci sia di reale e sincero e quanto topico.

l'argomento. Fattori strettamente cronologici e di documentazione scritta della letteratura greca antica, ci portano in qualche modo forzatamente a stabilire che un'autrice come Saffo debba necessariamente essere un paradigma originale, una fonte primaria che ci svela realmente quale fosse l'ideale amoroso nel suo tempo e nel luogo geografico di sua provenienza. D'altronde già Kennedy (1993: 5-11)¹¹ ci mette all'erta in merito a quella che lo studioso chiama la "rappresentazione della retorica della realtà", ovvero di quali elementi extratestuali vengano taciuti e di quale tipologia di sessualità e di rapporto amoroso venga riportata in chiave poetica. Sull'argomento si sono espressi moltissimi studiosi e, dovendo fare un'estrema sintesi di quanto emerge, ciò che si deve tenere assolutamente di conto è che si debbe porre, quantomeno, un filtro critico rispetto a quanto emerge dalla letteratura nei riguardi dell'amore per gli antichi greci e latini.

A tutto questo dobbiamo aggiungere il filtro del tempo e quindi comprendere che cosa sia stato tramandato, in quale chiave, che cosa sia andato perduto, o cosa volutamente modificato ed "epurato". Concrete modifiche all'ideale amoroso classico vengono apportate nella fase medievale a causa dell'avvento del cristianesimo e delle mistiche, eppure alcuni canali più o meno diretti continuano a fluire, rispettivamente

¹¹ Kennedy (1993: 5-11), ma il concetto è sviluppato ampiamente anche altrove nell'opera.

nella letteratura francese (secondo Curtius 1995¹² la più “latina” delle nasciture europee), in quella spagnola (Juan Ruiz scrive un’opera che riprende l’*Ars Amatoria* di Ovidio), mentre in Italia ci si dedica ad altre scienze e soltanto con Dante (ma siamo al termine del XIII secolo d.C.) si cambia rotta sul piano della letteratura. Nell’opinione di Curtius è la riforma degli studi voluta da Carlo Magno che fa prevalere in Francia l’attenzione verso la letteratura latina.

A quel punto, con l’umanesimo e la riscoperta dei classici, anche per fonti dirette nei palinsesti, saranno periodi successivi ad imporre censure e veicolare scientemente determinati messaggi e valori. Questo vale, ad esempio in Italia, soprattutto nel periodo della Controriforma, poiché, dobbiamo ancora ribadirlo, l’influenza del cristianesimo in merito ai testi classici e a determinati messaggi loro intrinseci, più che mai se di natura sessuale e religiosa, è un elemento chiave per comprendere la traiettoria della tradizione amorosa classica (Di Rocco e Boitani 2015).¹³

¹² Da Curtius (1995) si traggono gli spunti di quanto riportato nel corpo di testo in estrema sintesi; il riferimento in particolare è a quanto si può leggere in *ibidem*: 425-429.

¹³ Importanti approfondimenti in merito alla questione li possiamo trovare in Di Rocco e Boitani (2015), laddove la curatela esamina la presenza del classico nelle letterature europee con un particolare occhio di riguardo nei confronti del discrimine tra la visione originale degli antichi e l’acquisizione delle rispettive tematiche all’interno delle letterature europee a seguito del filtro medievale. Si evince come un momento di snodo cruciale sia segnata dall’avvento del cristianesimo e una vera e propria rottura vi sia tra il IV e il V secolo d.C.: è quindi fondamentale comprendere come gli scrittori cristiani trattino i topoi classici. Sul tema amoroso, ad esempio, è soprattutto Ovidio il pilastro della lirica medievale, ma il Medioevo moralizza fortemente Ovidio. Nondimeno c’è da tenere conto di come gli autori greci siano perlopiù dimenticati. Altresì sui topoi della

Se è concesso un paragone un po' azzardato, ma di facile comprensione, così come oggi noi vediamo le statue romane prive dell'organo genitale maschile, poiché vittima di una censura estetica e plastica, allo stesso modo l'invisibile bisturi ci tramanda una letteratura che ha necessariamente subito qualche intervento chirurgico. Vero altresì che con l'umanesimo e il Rinascimento la letteratura europea riprende gli originali classici e produce opere come il David di Michelangelo, ben fornito di tutto il suo apparato riproduttore. Vi sono ancora oggi questioni religiose, politiche e culturali che generano dibattito in merito.

lirica d'amore classica interviene fortemente la mistica (ad esempio con Caterina da Siena), che rivisita in chiave cristiana le tematiche antiche. Per approfondimenti ulteriori sulla tematica, si segnalano i testi di seguito: Dronke (1968) e Polycarpus (1721).



14

Il paragone occorre per com prendere anche come in relazione alla letteratura amorosa classica possano valorizzarsi determinate tematiche riprese in chiave originale e topica, come accade nella canzone napoletana con le tematiche amorose greche e latine. Discorso analogo, sotto un taglio differente, lo potremmo sviluppare con il colore

¹⁴ La tematica non è affatto nuova e priva di contingenti riferimenti, essendo costante oggetto di attenzione e critica. Basti pensare a un recente fatto accaduto proprio in stanze romane della politica, come si racconta in Falcioni (2013), laddove la statua di Marte e Venere [immagine in nota], oggi visibile alle Terme di Diocleziano, è stata "evirata" e liberata delle mani. Le protesi posticce erano state volute dall'ex premier Silvio Berlusconi tre anni fa, perché l'opera doveva rimanere esposta a Palazzo Chigi: "L'aggiunta dell'attributo a Marte era stata una vicenda grottesca, direi ridicola e ilare. Chissà, forse un gesto apotropaico da parte di chi l'ha voluta - commenta Philippe Daverio – Il Marte penalmente arricchito restituisce ora le protesi, che forse possono tornare utili, anzi ci auguriamo che se ne faccia buon uso. Tutto torna a posto. È una notizia rassicurante per l'Italia. E' il maggior sollievo che potessimo avere in questo momento di tremore politico".

delle statue: in questo caso il tempo e non la cultura hanno modificato, o cancellato i cromatismi. Sarebbe miope voler ricavare l'ideale della scultura nel mondo classico, osservando un'opera nel suo *status quo* odierno. Eppure ad oggi anche i calchi in gesso proposti in musei didattici, vengono riprodotti e presentati nel loro candore. Forse più la nostra "*imago*" della scultura antica, anziché la reale e fedele riproduzione della concezione originale.



15

Compito della ricerca scientifica è anche quello di non arrendersi di fronte a questa possibilità di abbaglio e pertanto, tutto ciò doverosamente premesso, vi sono

¹⁵ Statua di Augusto ritrovata nella Villa di Livia a Prima Porta la quale al momento del ritrovamento nel 1886 presentava evidenti tracce di colore che indussero Ludwig Fenger a tentarne una ricostruzione grafica.

elementi che ci consentono di spiegare quale fosse l'ideologia dei greci e dei latini sopra l'amore.

L'innamoramento per gli antichi è innanzitutto una sorta di incantamento, magia benefica, o sortilegio malefico. E' sicuramente un valore profondo, che lega due persone, o persino una comunità. Rappresenta una catena, talvolta fisica, talvolta soltanto mentale, psicologica, un legame dell'animo, un istinto di nostalgia che porta colui, o colei, che è lontano, a fare di tutto per raggiungere nuovamente la sua altra metà. L'amore è un sentimento che nell'epica si lega fortemente anche alla fedeltà, alla fiducia e al rispetto reciproco (Thornton 1997).¹⁶ Tuttavia nell'ideale dell'amore dei greci e dei latini, ci sono anche ben altre tematiche che colorano e vivacizzano il variopinto e piccante argomento. C'è, per esempio, la narrazione di un amore che va al di là del genere sessuale dei due innamorati, essendo l'amore spesso raccontato come omosessuale, eterosessuale e, in alcuni casi, persino indifferentemente legato all'uno, o all'altro genere. Ciò è tanto più vero per la poesia e la letteratura greca arcaica e classica, quanto, progressivamente, la cosa si va a perdere con la fine del primo millennio a.C. all'interno della civiltà romana, laddove vengono messi alla berlina i valori filoellenici che stavano portando, secondo i più conservatori, ad un'effeminazione della civiltà romana; fioriscono pertanto gli insulti all'amore omosessuale come una colpa e un peccato e altrettanto anche le più nobili e classiche citazioni, come quella celebre del

¹⁶ A riguardo si veda, ad esempio, Thornton (1997).

Carme 51 di Catullo¹⁷ il quale riprende una poesia di amore omosessuale cantato da Saffo, vengono “tradotte” e reinterpretate mutando il sesso dei protagonisti, affinché l’amora risulti corrisposto tra uomo e donna.

Altro aspetto da non trascurare per l’ideologia degli antichi riguardo all’amore è quello della libertà rispetto a determinati vincoli “moralì”, o, se si preferisce, etici, che sono stati canonizzati con il filtro soprattutto del cristianesimo. Ciò concerne, ad esempio, l’età degli amanti, laddove nell’amore antico vi era un’attenzione decisamente meno “clinica” nei confronti della giovane età dell’amato, o dell’amasio di turno, esplicandosi spesso in amore efebico, il quale concetto, tipico della Grecia classica, mischia una certa grazia estetica e la delicatezza magari ancora acerba di un giovanotto effeminato (Létoublon 1999: 24 *et alia*).¹⁸

Altre censure che non appartenevano al concetto di amore nell’antichità sono quelle dell’esplicitazione del rapporto sessuale e di una certa meccanica dell’amplesso. Sebbene raramente s’indugi in digressioni prettamente fisiche, privilegiando magari il coinvolgimento sentimentale, non mancano descrizioni che fanno della prorompente descrizione della fisicità il loro punto di forza. Come già detto sopra in riferimento alle testimonianze iconografiche e plastiche che non temevano di mostrare gli organi

¹⁷ Cfr. Catullo (1997) e Saffo (1954).

¹⁸ A riguardo si vedano, ad esempio Caciagli (a cura di) (2017), Létoublon (1999), Martinazzoli (1962) e La Penna (1951).

genitali maschili in bella vista, è altrettanto vero che i greci (e, in buona parte, anche i latini) non si peritavano a - come dicevano loro - chiamare (o rappresentare) τὰ οὔρα οὔρα, τὴν σκάφην δὲ σκάφην.¹⁹



20

L'amore raccontato nelle opere liriche, in quelle teatrali e progressivamente anche in quelle prosaiche è un amore che si tipicizza e ripercorre, appunto, delle

¹⁹ La celebre citazione proverbiale è presa da Luciano di Samosata, *Come si deve scrivere la storia*, 41. A proposito di trasfigurazione allegorica cristiana si pensi che il detto analogo, in italiano, è mutato in chiamare *pane il pane e vino il vino* (oppure nella variante *dire pane al pane e vino al vino*), laddove il detto greco, tradotto letteralmente, sarebbe qualcosa come *chiamare i fichi "fichi" e la barca "barca"*.

²⁰ Scena comastica con pose e atteggiamenti espliciti, da un'anfora a figure nere, ca. 560 a.C., Staatliche Antikensammlungen (Inv. 1431).

caratteristiche ricorrenti, le quali danno vita ai *topoi* che sono oggetto di interesse della ricerca presente. Più avanti li andremo a elencare in forma sintetica, ma è bene anticipare che le caratteristiche della passione d'amore si divideranno in maniera sempre più evidente tra malanni fisici e psicologici veri e propri, con tanto di rovina di coloro che vengono colpiti dai dardi di Cupido, e un senso di vitalità e felicità che denota le caratteristiche più positive dell'amore, esplicandosi in valori quali la fedeltà, la bellezza estetica, l'invito al godimento amoroso anche fisico.

2.3 Presentare un elenco dei principali *topoi* amorosi classici con i relativi riferimenti bibliografici

Uno dei principali obiettivi di base per poter poi sviluppare lo studio comparatistico e sistematico è quello di definire un elenco dei principali *topoi* amorosi classici e di supportare la loro individuazione tramite gli opportuni riferimenti bibliografici. Un eccellente e recente studio a questo proposito, il quale prendiamo come paradigma basilare per il nostro elenco è quello sviluppato nella tesi di Dottorato da parte del Dottor Gómez Luque, J. A. in un eccellente studio presentato all'Università di Cordoba nel 2018.²¹

Naturalmente si tratta di selezionare anche un elenco di quelli che effettivamente possiamo definire come “principali” *topoi*, ovvero che abbiano maggiori ricorrenze e che in una prospettiva diacronica siano attestati con più frequenza attraverso gli studi della letteratura italiana che nel Medioevo porta i luoghi topici classici d'amore all'interno della cultura umanistica e rinascimentale, senza perdere il significato pregnante o non stravolgerne la valenza, fino alla canzone classica

²¹ Gómez Luque(2018).

napoletana, tenendo conto anche dei numerosi fattori trasversali che intervengono e influenzano i flussi della tradizione (Curtius 1995 è il principale riferimento per gli studi a riguardo).²²

²² Approfondimenti a riguardo, come più avanti saranno più dettagliatamente presentati, possono essere individuati nei testi fondamentali sull'argomento: Curtius (1995), Bischoff (1963) e Polycarpus (1721).

2.4. Presentare la storia della canzone napoletana

Documentare la storia della canzone napoletana è un proposito difficile e complesso. Come prima cosa dobbiamo mettere in luce come manchi un'ordinata e completa bibliografia scientifica a riguardo, pur esistendo numerosi documenti pubblicati con pretese perlopiù divulgative, i quali trattano trasversalmente il bagaglio di cultura popolare, folkloristica e anche colta che la città di Napoli accoglie dai tempi antichi e che si riversa in maniera generosa nel campo delle arti, nella musica, come nel teatro e nella letteratura (espressioni che, d'altronde, s'intrecciano e si contaminano a vicenda).

Non desta certo stupore il fatto che una città grande e dalla storia antica come Napoli, già colonia greca, importante riferimento in epoca romana e quindi crocevia di culture mediterranee ed europee, patria di cantori, poeti e artisti di ogni genere, conservi nel proprio repertorio canoro e musicale la memoria di antiche usanze e di temi eterni come sono quelli amorosi. Si aggiunga che la canzone classica napoletana oggi è nota in tutto il mondo e si fa quindi viva e contemporanea foriera di questo

inestimabile patrimonio umanistico che lega la cultura classica a quella, ben più “globalizzata” e “liquida”, dei nostri giorni.²³

²³ Diversi i riferimenti all’ampia questione del passaggio dei topoi letterari classici e il loro filtraggio nella cultura moderna e contemporanea. Utili approfondimenti, per i quali si riprendono nel corpo di sviluppo dello studio, più precisi riferimenti, si possono trovare in Giangrande (1984) e in Lier (1914).

2.5 Delimitare un corpus di studio della canzone napoletana

Sicuramente una delle sfide più importanti e interessanti di questa ricerca è quella di delimitare un *corpus* di studio della canzone napoletana. Sulla questione ci sono almeno un paio di punti critici che rendono ancor più interessante l'obiettivo: la mancanza di un'enciclopedia ufficiale completa, unitaria e di una bibliografia scientifica al riguardo e la difficile definizione in termini cronologici di quella che è strettamente individuabile come "canzone classica". Per questa seconda questione, nella ricerca ci concentreremo maggiormente sulle composizioni di specifico interesse che intercorrono tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo. Tuttavia è necessario delineare anche quel che precede e quel che succede a codesto arco temporale.

2.6 Studiare le caratteristiche generali del tema e della forma della canzone napoletana, così come la sua storia

Un obiettivo al contempo trasversale e intrinseco rispetto alla presente ricerca è sicuramente quello di approfondire tutti gli aspetti legati alla canzone napoletana, per quanto riguarda l'origine e lo sviluppo della stessa e, nondimeno, per comprendere caratteristiche quali le tematiche affrontate, la tipologie di musica, i luoghi e le modalità di diffusione della canzone. In questo senso è necessario considerare in maniera globale e complessiva il contesto della canzone napoletana, che si intreccia inevitabilmente con dinamiche che comprendono il teatro, il cinema, ma anche le dinamiche medievali della corte di Federico II, gli elementi popolari e folkloristici che fanno parte della cultura partenopea e che inseriscono la città di Napoli in un contesto dapprima europeo, quindi italiano e, infine, squisitamente locale e particolare, facendo della città un *unicuum* di fama e celebrità mondiale, così come proprio la sua canzone, come e più di altri repertori e patrimoni analoghi, porta con sé un florilegio di motivi e argomenti che affondano le radici nella culla della civiltà greca antica, passando per il dominio romano e poi per la dominazione "estera" di popoli germanici, quindi per il governo spagnolo e giungendo

all'annessione, sempre velatamente ibridata, al Regno d'Italia, laddove nel contesto risorgimentale Napoli ebbe - peraltro - un ruolo di primissimo piano.

Per le ricerche legate a questo tipo di approfondimenti, si spiegherà meglio nella parte dedicata alla metodologia e alla bibliografia la modalità di ricerca e la traccia del processo euristico. In questa sezione si anticipa soltanto, per eventuali approfondimenti di carattere generico finalizzati al raggiungimento dell'obiettivo specifico, uno studio inerente alla storia e geografia della musica, in particolare per la sezione dedicata al Vicino oriente antico, Grecia e Roma.

3. METODOLOGIA

In questa sezione si vuole offrire una presentazione generale della metodologia sul tema di ricerca, rendendo chiare le motivazioni che spingono ad avventurarsi in un argomento tanto più arduo, quanto più è vero che non vi sia ampia bibliografia in merito. In effetti sta proprio in questo aspetto uno dei principali pregi che si legano al motivo della ricerca. Sicuramente non mancano studi che riguardino la poesia antica greca e latina, men che meno sulla specifica tematica dell'amore, affrontato ampiamente nella letteratura primaria pervenutaci e nondimeno studiato e approfondito dalla letteratura secondaria. Altresì vi sono studi che analizzano con attenzione e minuzia scientifica la trasmissione delle tematiche classiche attraverso le culture del Medioevo e le diramazioni letterarie europee e non soltanto.²⁴

²⁴ Una delle opere più importanti in tal senso, suggerita dalla Professoressa Emilia Di Rocco dell'Università di Roma La Sapienza e la quale ha funto sicuramente da perno e riferimento della presente ricerca, sicuramente deve essere considerata Curtius (1995), della quale si riportano in bibliografia gli opportuni dettagli in merito. Seppure egli non tratti specificatamente dei temi amorosi, lo studio è un riferimento assoluto per comprendere come gli elementi letterari classici siano filtrati nelle letterature europee nel corso del Medioevo.

Verrà applicata una metodologia per lo studio tematico di argomenti amorosi che è stata sperimentata in diversi lavori di ricerca svolti dal direttore della tesi (2014c: 25-56). Allo stesso modo, in una tesi di dottorato presentata nel 2018 da Juan Antonio Gómez Luque, sotto la supervisione di Gabriel Laguna Mariscal e Mónica Maria Martínez Sariego (che sono anche direttori di questa ricerca), è stata applicata la stessa metodologia (Gómez Luque 2018: 18-25).

La metodologia tematica consiste nel distinguere e analizzare tre requisiti in un argomento letterario: contenuto semantico, forma letteraria e tradizione. A sua volta, nel contenuto semantico distinguiamo tema principale, sotto motivi e substrato ideologico. Nella forma letteraria bisogna distinguere e analizzare la struttura, l'immaginario letterario e gli espedienti stilistici e retorici. Per quanto riguarda il percorso nella letteratura, l'assimilazione creativa degli argomenti dovrebbe essere studiata come veicolo di espressione dell'autore, nel proprio contesto e secondo le rispettive motivazioni.

La canzone classica napoletana sarà studiata secondo una metodologia filologico-stilistica, oltre che sul piano tematico e secondo i filoni di ricezione e trasmissione. In primo luogo si svolgerà un'analisi di ogni brano, articolata nelle seguenti fasi:

a) lettura complessiva, analitica e sintetica del testo;

b) determinazione del tema (principale) e dei motivi (secondari) di ogni brano;

c) studio dei mezzi artistici (stilistici, lessicali, strutturali, retorici) con cui si esprime il contenuto;

d) se del caso, indicazione delle principali fonti o riferimenti in poesia classica dei temi amorosi trattati nelle canzoni napoletane.

Una volta analizzate tutte le canzoni, si procederà alla fase di sintesi: verrà stilato un elenco degli argomenti letterari (di ambito amoroso) trattati nelle canzoni napoletane, organizzati semanticamente. Si giungerà alle relative conclusioni, sulla base degli argomenti più colti e alla funzione che questi temi classici assolvono nel genere moderno.

Dunque giungiamo a quanto realmente di interesse in oggetto alla ricerca: qualche problematica in più sorge nella ricerca di una bibliografia di natura scientifica che riguardi la canzone napoletana. Moltissime opere divulgative - e di ogni tipologia - trattano di uno dei patrimoni musicali e canori, possiamo affermarlo senza tema di smentita, più conosciuti al mondo. E' vero, però, che tra i numerosi video che si possono reperire online, le vhs, i cd musicali, i dvd, libri, giornali, articoli e dossier di approfondimento, troviamo moltissimo materiale di natura divulgativa che, per quanto possa essere interessante e certamente utile in una qualche misura ad approfondire conoscenza e affinare la confidenza in relazione a questa espressione popolare e

artistica della cultura partenopea moderna, non può decretarsi nucleo fondante di una tesi di ricerca dottorale che pretenda la velleità di una natura scientifica adeguata al contesto accademico per il quale la sua natura stessa ne significa l'esistenza.

Ultimo, e non meno importante, punto critico che ci occorre evidenziare per definire la profonda ragione della ricerca, è proprio, e qui siamo davvero *in medias res*, la mancanza di uno studio scientifico (invero, anche divulgativo, quantomeno inteso come unitario e sistematico, per quanto ci sia stato possibile studiare) che abbia tentato di ricostruire come le tematiche topiche amorose della poesia antica greca e latina siano filtrate all'interno della canzone classica napoletana. Vi è proprio in questo la ragione prevalente dello studio di ricerca, in quanto si tratta di uno studio originale mette insieme tutto quanto sia possibile ricostruire sino ad oggi, naturalmente definendolo entro criteri che devono necessariamente tracciare una linea di confine la quale occorre per rendere ordinata e definita la ricerca stessa.²⁵

Se è consentito, quanto è vero che l'apprendimento è dapprima volontario e che quindi lo studio e la ricerca devono essere mossi sempre da un intento volitivo

²⁵ Rimandiamo ai capitoli seguenti il dettaglio nella definizione del corpus di studio della canzone napoletana e le metodologie annesse e connesse. Va da sé che è stato necessario definire un corpus di studio, onde evitare un'eccessiva dispersione e confusione nella stesura della tesi. Per quanto fosse ben evidente il limite "diatopico", non si può dire lo stesso dei confini "diacronici", dal momento che la "canzone classica napoletana" ha sfumature che con difficoltà consentono di delimitare un preciso terminus ante quem e un altrettanto critico terminus post quem le ragioni della nostra ricerca avrebbero rischiato di sconfinare oltre il reale oggetto di interesse dello studio.

sincero e profondo, piace condividere tra le motivazioni anche l'enorme passione che ha sotteso alla ricerca, trattandosi di argomenti estremamente cari allo scrivente, e per ragioni di studio scolastico e accademico, come nel caso delle letterature classiche, e per ragioni pratico-artistiche, come nel caso del ramo più prettamente musicale e canoro che possa riguardare, in questo caso, lo specifico regno della canzone napoletana.

All'uopo, come sarà più avanti meglio dettagliato, si è dovuta fare una ricerca attenta e completa della bibliografia esistente in merito agli argomenti specifici e trasversali che sono oggetto dello studio, scartando quanto non sembrasse opportuno, o, comunque sufficientemente coerente, o utile, all'inserimento tra i riferimenti bibliografici, i quali definiscono un "distillato" di ciò che realmente è risultato massimamente funzionale alla stesura della tesi e alle procedure euristiche. La collaborazione - fondamentale - del Professor Gabriel Laguna Mariscal della Università di Cordoba e della Professoressa Emilia Di Rocco dell'Università di Roma La Sapienza, la quale mi ha presentato il Professor Nunzio Ruggiero dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, hanno permesso di svolgere la ricerca sempre sotto la luce di una luce sicura che ha consentito un costante monitoraggio della rotta da seguire, qualche volta, invero, prossima a sfociare in una *selva oscura* di perdizione dell'orientamento.

In questa impalcatura iniziale che ho cercato di presentare nella sua forma più strutturata possibile, desidero aggiungere una nota in merito a quanto possa mancare

da fare e come codesto studio possa trovare maggior respiro e ampliamento nel campo di una ricerca cooperativa, ovvero la possibilità di completare una vera e propria enciclopedia transculturale che possa racchiudere il risultato di ricerche parallele che vadano a indagare come le tematiche tipiche amorose della poesia classica possano ritrovarsi anche in altri sistemi culturali, musicali e artistici delle culture mediterranee nelle culture e nelle contemporanee civiltà di derivazione linguistica neolatina.

3.1. Uso della bibliografia sopra l'ideologia in materia amorosa dei greci e dei romani

L'eredità della letteratura greca e romana giunta fino a noi apporta una miriade di tematiche e ci presenta una sfilza di autori dei quali, in alcuni casi, conosciamo quasi tutto in merito al profilo e la biografia, mentre, in altri casi, leggiamo di personaggi parzialmente avvolti nel mistero e nella leggenda. Quanto alla necessità di stabilire un uso ragionato, e utile sul piano pratico, della vasta bibliografia legata alla materia amorosa vado a spiegare in questo capitolo l'utilizzo che è sembrato necessario per porre le basi solide di questa ricerca.

Come opportuno, si devono distinguere in bibliografia le fonti primarie e le fonti secondarie. Quanto alla prima tipologia, si è resa necessaria un'ampia lettura sopra i testi primari con un intento euristico in merito ai luoghi topici della letteratura amorosa classica. In merito alla bibliografia secondaria il lavoro è, invece, quello di una revisione per valutare lo "stato dell'arte" e dunque valutare il punto di partenza e delle conoscenze condivise e diffuse in materia. In questo senso si ha un'ottima e vasta produzione di studi secondari e pubblicazioni legati all'approfondimento delle tematiche amoroze classiche, cosa che non si può dire certamente in merito alla canzone napoletana, come vedremo più avanti.

In questa sezione si vanno a descrivere congiuntamente la metodologia che applicheremo e lo stato della questione da cui partiamo. Seguiremo questa procedura, in quanto nel campo della filologia e della letteratura si deve seguire la metodologia della lettura critica iniziale delle fonti documentarie, primarie e secondarie.

Le fonti primarie delle quali siamo in possesso, sono il patrimonio fondamentale dal quale partire per leggere, studiare e individuare i luoghi letterari di interesse, mentre quelle secondarie costituiscono lo “stato dell’arte”. Quindi la metodologia è conseguenza diretta dell’uso della bibliografia disponibile, la quale è florida sugli argomenti trasversali, ma, lo ribadiamo, pressoché inesistente quanto allo specifico argomenti e agli obiettivi del nostro studio.

Come primo approccio, la metodologia che seguiremo è semplice: inizialmente si indaga l’eredità e la storicità della tematica amorosa nel campo letterario classico rintracciando e analizzando i testi in cui è documentato. I testi sono stati individuati, in molti casi, dopo aver svolto un lavoro euristico sistematico; quindi, a seguito di questa azione, la ricerca è stata completata con i riferimenti ottenuti nella letteratura secondaria. L’obiettivo e la procedura sono finalizzati a compiere una ricerca filologica in senso stretto, seguendo anche le linee proposte dal Professor Gabriel Laguna Mariscal, il quale ha fornito un anche un utilissimo nucleo di riferimenti bibliografici, nonché il modello dell’eccellente tesi di ricerca del PhD Juan Antonio Gómez Luque (Gómez Luque

2018), dal quale si trae ispirazione anche per spiegazione dell'apparato metodologico, oltre ai seminari e corsi di formazione seguiti in merito.

3.2. Consultazione della bibliografia sopra i topoi d'amore

Per la sezione dedicata alla consultazione della bibliografia sopra i topoi d'amore la metodologia del mio studio ha seguito, come prima fase, un fondamentale elenco di testi di riferimento che il Professor Gabriel Laguna Mariscal mi ha fornito. Questo elenco ha rappresentato la base di riferimento per iniziare e quindi ampliare progressivamente la ricerca, consultando dizionari tematici, leggendo monografie dedicate all'argomento e non tralasciando articoli e pubblicazioni legate all'argomento dei "topoi" solidi degni di rientrare nello studio in questione. Dopotutto esistono numerosi luoghi letterari di tematica amorosa, più o meno ricorrenti. Esclusa ovviamente la mancata ricorrenza di quelle espressioni che si possono incontrare una sola volta nello scorrere l'ampia letteratura classica di genere amoroso (ἄπαξ λεγόμενον), si deve porre attenzione al numero di ricorrenze e alle rispettive situazioni, al fine di definire un "topos" letterario e poterlo inserire nell'elenco di quelli utili alla ricerca.

In questo viene in forte aiuto la ricerca del PhD Gómez Luque (Gómez Luque 2018), il quale analizza sistematicamente la nozione di "topos" letterario, partendo dalla

percezione antica di autori come Aristotele (Gómez Luque 2018: 35-49)²⁶ e Quintiliano (*ibidem*)²⁷, giungendo fino all'ideale di topos nell'epoca moderna (Curtius 1955: 108-109 e sgg.; Aguiar e Silva 1972: 390-391, Greene 1982: 50; Leeman 1982: 189; Laguna Mariscal 1999b: 201 e Most - Conte 1996: 1534).

I requisiti di un "topos" sono dunque molteplici, ma possono ben essere riassunti nella definizione che ne dà Alonso: "Para que exista un tópic no basta que un concepto se parezca a otros de épocas distintas: será necesario algo más: que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otras cadenas de juicios; o si no, que un juicio se parezca a otros, no sólo en el concepto sino en la troquelación literaria" (Alonso 1963: 5).

Riportiamo anche un'osservazione fondamentale sul significato stesso del *topos* letterario e sulla valenza stessa che interpreta, secondo lo studio sviluppato dal Professor Laguna Mariscal (Laguna Mariscal 2014: 25-26): il *topos* letterario amoroso è un riflesso di quello che si potrebbe intendere come patrimonio antropologico, psicologico, di costume, rispetto alla società, alla civiltà e alla cultura che lo esprime. Caratteristica peculiare all'interno della letteratura è, invece, la valenza di *fiction* che

²⁶ Sull'argomento esiste una bibliografia abbondante: prendendo spunto dallo studio di cui sopra, si riportano per l'approfondimento a riguardo i seguenti testi: Lausberg (1966: 373-399; 312-339), Barthes (1970: 206-210) e Pernot (1986: 253-284).

²⁷ Per le specifiche legate all'ideale di topos secondo Quintiliano il riferimento principale è Lausberg (1966: 312-314).

questo assume, riportando un elemento noto e comune che di per sé incarna, qualche volta persino in maniera stilizzata, un insieme di valori e significati che vengono così espressi sì in modo semplificato, ma anche immediatamente comprensibile.

Quanto alla consultazione dei dizionari, punto di partenza e base fondamentale per la ricerca è sicuramente da annoverare il *Diccionario de motivos amatorio en la literatura latina (siglos III a.C - II d.C.)*²⁸ e allo stesso modo, sul fronte maggiormente greco, l'opera di Esteban Calderón Dorda²⁹. Grazie alla lettura da fonti primarie dei luoghi indicati in questi testi, è stato possibile individuare ulteriori monografie dedicate all'argomento e quindi approfondire la tematica.

²⁸ Alla composizione del Dizionario hanno lavorato anche il Professor Gabriel Laguna Mariscal e la Professoressa Monica Maria Martinez Sariago e da qui si possono estrarre numerosi topoi con spiegazione del lemma e approfondimento dei luoghi di rinvenimento.

²⁹ Cfr. Calderón Dorda (1997).

3.3. Studio di monografie e introduzioni alle edizioni della storia e dei lineamenti generali sulla canzone napoletana

Questa sezione è dedicata alla definizione di quali documenti siano stati utilizzati per costituire la bibliografia legata allo studio delle monografie e delle introduzioni alle edizioni della storia e dei lineamenti generali sulla canzone napoletana e di come sia avvenuta la loro consultazione, sia in forma cartacea, “fisica”, sia in forma digitale. Sicuramente è importante ricordare che la natura di questa tesi prevede anche una parte di fruizione dei materiali piuttosto originale, poiché si sono rese necessarie procedure quali l’ascolto di *files* audio, la VISIONE di documenti video, l’approfondimento - talvolta anche tramite canali informali che hanno potuto garantire fonti primarie di informazione e di approfondimento ai fini della ricerca³⁰ - di tutto

³⁰ In tal senso desidero porre un ringraziamento al Sig. Salvatore Argenziano, testimone e depositario di numerose conoscenze nell’ambito della cultura napoletana in generale e degli sviluppi della lingua partenopea, utili per la scoperta e l’approfondimento di tutto quanto riguarda anche la storia della canzone napoletana (<https://independent.academia.edu/SalvatoreArgenziano>).

quanto possa rientrare nell'ampia sfera culturale della canzone napoletana, con l'intento di una procedura euristica la più produttiva possibile.

Un punto fondamentale nel processo di consultazione dell'intera bibliografia, utilissimo anche per stabilire parte del *corpus* di canzoni napoletane oggetto di questo studio, è stata l'enciclopedia scritta dal poeta napoletano Salvatore Di Giacomo nel 1891 *Canzoni napoletane*.³¹ E' chiaro che l'arco temporale interessato alla ricerca prevede anche un periodo seguente rispetto alla fine del XIX secolo, quale è quello incluso nello studio di Di Giacomo, per ovvie ragioni cronologiche. Ciò comporta la necessità di un lavoro di ricerca che prevede la collazione di numerosi documenti, più o meno "ufficiali", per i quali parte del lavoro è anche discernere l'affidabilità degli stessi, sempre

³¹ Di Giacomo (1891); il suggerimento prezioso giunge da un carteggio diretto con il Professor Nunzio Ruggiero dell'Università Suor Orsola Benincasa. Il Professor Ruggiero, in risposta a un mio messaggio di posta istituzionale al fine di individuare un'enciclopedia completa e "ufficiale" della canzone napoletana, spiegava che "[...] non esiste un'enciclopedia che possa considerarsi canonica; anzi esiste una selva di edizioni pirata scorrette amatoriali e inaffidabili che costituiscono il sottobosco di una napoletanità - non dirò deteriore - di certo equivoca e rischiosa; ma esistono edizioni di autentici classici della canzone napoletana cosiddetta "classica"; prima fra tutte, l'edizione Bideri delle Canzoni napolitane di S.Di Giacomo (1891): testo imprescindibile perché fonda una tradizione anche sul piano testuale (oltre che editoriale) [...]" (risposta ricevuta presso la casella di posta istituzionale personale dell'Università di Roma La Sapienza in data 21/11/2022). Ciò rende chiara la mancanza di testi completamente affidabili, istituzionali e men che mai di carattere scientifico ai quali affidarsi come punto di riferimento della ricerca. Questa stessa tesi va a proporsi come nuovo e primo "riferimento" per le ricerche e gli studi futuri.

ricordando che non esiste una produzione scientifica unitaria e aggiornata dedicata all'argomento.

C'è infine da notare che le origini popolari e la tradizione orale e folkloristica all'interno della canzone napoletana sono dunque acclamate. Ricercando topoi letterari amorosi derivanti dalla letteratura antica latina e greca, è però necessario riflettere sul grado di istruzione e sulla preparazione di coloro che le canzoni le hanno poi scritte e codificate. Sicuramente la figura di Salvatore Di Giacomo è tra le più autorevoli da prendere in esempio, anche come grado di coscienza letteraria di un certo peso. Egli, conseguita la licenza liceale, frequentò per volere del padre la facoltà di Medicina, sebbene non avesse alcun interesse per questo genere di studi. Infatti nel 1880 abbandonò l'università, seguendo la sua attrazione verso la letteratura e la critica letteraria, da cui derivò la sua collaborazione con il *Corriere del mattino*. Effettivamente possiamo ritenere a buona ragione che il Di Giacomo avesse un certo grado di conoscenza della letteratura greca e latina e, dunque, si può presumibilmente ricondurre l'eco di alcuni topoi nei suoi testi alla cultura classica dell'antichità.

3.4. Scelta del corpus della canzone napoletana

Snodo fondamentale di questa ricerca è sicuramente quello di stabilire il corpus di canzoni napoletane classiche da studiare. Per prima cosa si è dovuto individuare che cosa possa intendersi per canzone “classica”, definendo quindi un arco cronologico di riferimento. Possiamo qui riassumere, come meglio e più particolarmente si svilupperà nel capitolo dedicato alla relazione delle ricerche effettuate, che la canzone che possiamo intendere come *classica* nell’ambito della produzione napoletana è quella che parte dalla prima metà del 1800 e, percorrendo tutto il XIX si affaccia fino al 1900, giungendo con le sue pendici fino al secondo dopoguerra (1950 circa, se volessimo stabilire una data simbolica di riferimento). È chiaro che per un movimento artistico e culturale, ancor meno che per un’epoca storia - segnata quantomeno da confini che spesso vengono individuati come precisi nei risvolti di una guerra, di un’elezione, di una rivolta, o eventi simili - il confini e le date sfumano in una serie di variabili che devono necessariamente essere prese in considerazione al fine di fornire una rassegna e un quadro completi e soddisfacenti.

Per definire il corpus di studio, dunque, non si tiene di conto delle villanelle, o dei canti popolari precedenti all’800. Tuttavia, così come un approfondimento a

riguardo sarebbe un “fuori tema”, è altrettanto vero che nell’ottica di presentare i lineamenti della storia della canzone napoletana, di definirne meglio il contesto e di fornire una relazione più completa e convincente, si cercherà di delineare un tratto che comprenda in qualche misura i tratti più salienti e rappresentanti anche del “prima” e del “dopo”, proprio perché non si può recitare con maglie strette un argomento del genere.

Altra criticità emersa nello studio e nella ricerca della definizione del corpus di studio è quello della mancanza di testi aggiornati, sicuri e completi in merito alla canzone napoletana classica. Manca, infine, un’enciclopedia ufficiale di riferimento, fosse anche di natura divulgativa. Nondimeno vi sono studi parziali e frammentari di natura, spesso, pseudo-scientifica sui testi e sulle musiche napoletane: dipanarsi nel fitto sottobosco di edizioni che mancano di un’affidabilità degna di uno studio di natura accademica non è esercizio semplice. Dunque si è proceduto lavorando su indicazioni di esperti del campo, quali il Professor Nunzio Ruggiero dell’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, oppure il Dottor Salvatore Argenziano, esperto di linguaggio, folklore e cultura di Napoli. Inoltre ci siamo affidati come riferimento a un testo di una giovane studiosa e appassionata partenopea, la quale opera principalmente come responsabile delle riprese per fictions cinematografiche della Rai in Italia, Maria Sole Limodio. Sua è l’opera che potremmo definire più aggiornata e completa in merito alla

storia della canzone napoletana (Limodio 2020)³². Il testo non è propriamente di natura scientifica, ma si presenta ben costruito e offre un apparato critico con riferimenti bibliografici di interesse.

Bisogna tenere conto anche di un altro aspetto molto importante: il nostro obiettivo è quello di individuare un corpus di canzoni napoletane classiche nel quale, dopotutto, figurino i *topoi* amorosi della letteratura classica greca e latina. Dobbiamo quindi analizzare un ulteriore passaggio che è stato fatto: la selezione deriva dalla ricerca incrociata del corpus di brani e del rilevamento di archetipi letterari di nostro interesse. Pertanto si è dapprima definito un corpus ipotetico, dopodiché sono stati chiariti e fissati i luoghi letterari di tematica amorosa utili per questa ricerca e quindi si sono individuati i brani potenzialmente interessanti che rispondessero effettivamente alle esigenze della ricerca. Si è giunti così a un “distillato” di canzoni classiche napoletane che rappresenta il corpus di lavoro e ricerca nerbo principale dello studio e della stesura della tesi, dovendo precisare che l’operazione è stata *in fieri* fino al termine definitivo ultimo di elaborazione, come capita in un lavoro di ricerca, più che mai se originale e innovativo come si propone di essere codesto.

³² Altri testi consultati di riferimento a riguardo sono Tarli e De Iulis, (2009); Scialò (2009); Lanza (1996); Westrup - Wellesz (1978, 3° ed.); Westrup - Wellesz (1969, 2° ed.); De Mura (1969); Westrup - Wellesz (1963); Di Massa (1961); Di Giacomo (1891).

3.5. Lettura del corpus e lavoro di ricerca, individuazione e analisi dei topoi classici (per canzone)

Vi è dunque una fase di ricerca, in linea con una procedura filologica di studio, nella quale l'obiettivo è chiaro e ben preciso. Conosciuto l'argomento nel contesto storico e culturale generale, si devono individuare in maniera chiara e precisa i "topoi classici" presenti nelle varie canzoni napoletane che sono state lette e ascoltate e dunque selezionate per il gruppo di quelle utili alla costituzione del corpus di studio oggetto della ricerca.

In questo caso la procedura metodologica e l'obiettivo scientifico sono quelli di analizzare canzone per canzone e riportare, per ciascuna di esse, quale topos (o quali topoi) siano stati individuati al suo interno, non limitandosi alla sola elencazione schematica, la quale pur sarà utile a una rapida consultazione e a un'immediata evidenza dei dati, ma accompagnando i risultati degli studi con un'analisi del topos classico, arricchendo di riferimenti e quindi di significati l'oggetto della ricerca.

Per una rigorosa e maggiormente precisa metodologia operativa, si sceglie di analizzare ciascuna canzone, riportando le parti maggiormente rilevanti del testo,

individuando il topos letterario amoroso classico e approfondendo contenuti e studi a riguardo tramite un adeguato apparato critico, attingendo dalla bibliografia scientifica disponibile e, in totale assenza di essa, verificando le fonti attendibili, anche di natura maggiormente divulgativa, che possano trovarsi a riguardo.

C'è da precisare soltanto un utile riferimento bibliografico nel volume *Napoli antica* (CNRR Napoli 1985)³³ che è stato utilizzato come base per alcuni suggerimenti in relazione con quali luoghi scandagliare e quali tematiche amorose, legate anche a tradizioni culturali, tracce antropologiche ed elementi popolari, folkloristici financo religiosi da prendere per orientamento. Riporto quindi un testo che, per quanto possa apparire marginale rispetto all'oggetto precipuo della ricerca, ha fornito un riferimento fondamentale per le tracce archeologiche e storiche della città partenopea, a partire dall'epoca preistorica, fino agli sviluppi e la nuova urbanizzazione dell'800. Ciò ha permesso di comprendere al meglio attraverso quali tematiche la città desse respiro alle

³³ Il volume illustra in maniera illuminante gli aspetti di continuità e altresì di trasformazione avvenuti all'interno della città di Napoli a partire dal centro antico di origine greca e proseguendo attraverso le varie fasi delle pressioni normanne di epoca medievale, il passaggio a ducato autonomo, segnando tappe di fondamentale sviluppo sotto Federico II e mettendosi dunque al passo con le più avanguardiste città europee, fino a divenire vera e propria capitale rinascimentale e ancora filtrando la propria cultura attraverso il periodo spagnolo e quello della dominazione angioina, giungendo poi alla cultura napoletana dell'800 sotto Ferdinando II di Borbone, laddove s'incardina la nascita della vera e propria canzone "classica" napoletana. I riferimenti principali alla cultura e alla storia che permettono di focalizzare al meglio la coerenza dei topoi amorosi all'interno della cultura e della produzione musicale napoletana, si trovano alle pagine 398-412 del citato volume, negli articoli a cura di Rigillo (*Il centro antico: un bene culturale*) e di Alisio (*La cultura napoletana dell'800*).

arti in epoca classica greca e romana e dunque facilitando i riferimenti utili alla comprensione degli sviluppi seguenti per quanto riguarda anche la tematica amorosa in un *continuum* quantomeno urbanistico segnato da innumerevoli frammenti storici delle più svariate influenze che hanno caratterizzato la città di Napoli dal Medioevo fino alla metà del 1800.

Le fonti utilizzate per effettuare questo studio di ricerca sono state molteplici: si tratta di antologie, studi, monografie e articoli che includono commenti, interpretazioni e note riguardo alle differenti canzoni studiate (in particolare si veda Limodio 2020)³⁴. Vi sono anche importanti studi - peraltro recenti - che hanno permesso di comprendere e tradurre al meglio i testi, grazie al valore scientifico di opere per le quali devo essere grato nuovamente al Professor Nunzio Ruggiero, il quale ha avuto la pazienza di indicarmi e inviarmi i riferimenti utili e necessari. Non secondari in tal senso sono stati i testi di riferimento per una miglior comprensione e l'approfondimento del dialetto utilizzato nelle canzoni oggetto di studio. Per quanto questi studi siano squisitamente filologici e frutto di ricerche accademiche - quali quelle portate avanti dall'Accademia della Crusca -, disambiguare e approfondire i termini individuati è stato

³⁴ Si riporta qui la principale bibliografia di riferimento: Visciardi (2005); Tarli e De Iulis (2009); Scialò (2009); Lanza (1996); Castaldo, (1990); Bianconi, Bossa (a cura di) (1983); Westrup - Wellesz (1978, 3° ed.); Westrup - Wellesz (1969, 2° ed.); De Mura (1969); Westrup - Wellesz (1963); Di Massa (1961); Di Giacomo (1891).

un elemento fondante della ricerca, nondimeno rispetto alle interpretazioni e le note sopra le singole specifiche canzoni.³⁵

³⁵ Il riferimento è, in particolare al volume di De Blasi (2020), al dizionario dell'Accademia della Crusca Rocco (2108) e all'articolo di Cundari (2019).

3.6. Sintesi dei topoi (per topos)

Circa la produzione di una pubblicazione ordinata e strutturata che offra un resoconto completo e facilmente consultabile di quanto studiato, è necessario formulare anche una sintesi dei topoi analizzati, evidenziando quale sia il luogo letterario e le occasioni di rinvenimento all'interno delle canzoni classiche napoletane analizzate. La questione fondamentale del tema rimane la base epistemologica di riferimento con la quale viene individuato il topos letterario. Abbiamo già citato uno degli autori principali di riferimento per gli studi in merito, individuandolo in Curtius 1995 e, sia nel capitolo del contenuto relativo alla realizzazione di questo obiettivo, sia in molte altre pagine di questa tesi, dove se ne dia occasione, il riferimento esemplare e paradigmatico rimane l'ampio studio effettuato dal Professor Gabriel Laguna Mariscal, oltre alle numerose pubblicazioni in merito alla topica e alla topica amorosa classica in particolare.

Uno studio molto aggiornato che utilizziamo per i riferimenti teorico-epistemologici sulla topica, ma anche per numerosi altri approfondimenti interessanti e utili alla ricerca, è quello portato avanti nel testo *"Percorsi di teoria e comparatistica letteraria"* (Sini e Sinopoli 2021: 189). Qui si ribadisce un concetto fondamentale che

permette di comprendere come il luogo letterario tipico, il topos, appunto, sia elemento chiave e fondamentale della continuità storica e letteraria di un intero sistema culturale.

Il concetto è così espresso:

La diffusione millenaria dei luoghi ha convinto il filologo Ernst Robert Curtius a ritenerli i testimoni per eccellenza della continuità della cultura occidentale e il collante della letteratura europea dalla classicità alla fine del Settecento. [...] “La letteratura europea”, scrive Curtius, “abbraccia il medesimo periodo di tempo della cultura europea: comprende circa ventisei secoli (calcolati da Omero a Goethe)”. La compattezza del sistema alla base di questa continuità implica per il filologo tedesco anche una dimensione storico geografica i cui connotati decisivi rinviano alla matrice latina e mediolatina, coincide con l’unità dell’Europa: “se l’Europa è un organismo che partecipa di due sistemi culturali, quello antico-mediterraneo e quello moderno-occidentale, lo stesso deve valere anche per la sua letteratura, che può essere intesa come un tutto unico soltanto se entrambe le sue componenti vengono comprese in uno sguardo solo” (Curtius 1995: 70). L’unità messa a fuoco da Curtius di questo “tempo grande” è intesa cronotopicamente e si basa sull’individuazione di fattori costanti: temi, istituti formali, organizzazioni (Sini e Sinopoli 2021: 185).

Da quanto espresso sopra non possiamo prescindere per l’attuale ricerca, anche perché ciò restituisce, in estrema sintesi, il significato della ricerca, del rinvenimento e dell’elencazione dei topoi letterari amorosi classici all’interno della

canzone napoletana classica, la qual cosa si prefigura, in questi termini, come tutt'altro rispetto a un ardito volo pindarico, o un azzardato collegamento, ma è lo studio di un fenomeno di letteratura e cultura europea che lega tempi e territori, riportandoli al proprio contesto nativo originario, che pone le sue origini proprio nella classicità greca e romana.

4. CONTENUTO

In questa sezione della tesi si vanno a sviluppare concretamente i nuclei tematici proposti nei capitoli dedicati agli obiettivi, seguendo la metodologia procedurale e operativa descritta nelle parti dedicate. Il contenuto sarà suddiviso in due macro-parti: la prima rivolta ai topoi letterari classici nel campo amatorio, individuandone le principali ricorrenze e ricostruendo i lineamenti principali delle tematiche affrontate, accompagnandole con l'opportuna bibliografia di riferimento; nella seconda parte l'attenzione sarà incentrata sulla canzone napoletana, quindi la sua storia, i principali contenuti e - infine - sull'analisi dei "topoi" presenti canzone per canzone, restituendone poi una sintesi in elenco.

4.1. I topoi letterari classici in campo amatorio

Definito il concetto di topos letterario e circoscritta l'epoca di riferimento per la letteratura da considerarsi "classica" per l'epoca greca e latina, tenendo conto anche il passaggio tra le due stesse realtà antiche e i loro contesti (Calderón 1997)³⁶, dalle basi epistemologiche offerte già dalle teorizzazioni proposte da Aristotele, dobbiamo individuare e riferirci a un vero e proprio linguaggio simbolico e quindi a un sistema retorico formato specificatamente da luoghi letterari tipici che spaziano dall'amore sentimentale agli aspetti più erotici, fisici e carnali. Vi sono naturalmente generi letterari nei quali tale linguaggio e determinate tematiche si presentano in maniera più decisa e ricorrente, come nel caso dell'antica lirica monodica greca, numerosi rappresentazioni teatrali della commedia e della tragedia, certamente l'elegia greca, così come quella

³⁶ In questo lavoro si approfondisce riguardo al passaggio delle tematiche amorose tra la poesia latina e quella greca.

latina, fino ad arrivare a opere letterarie precisamente dedicate all'arte amatoria, così come scriverà il poeta latino Ovidio nell'*Ars amatoria*.³⁷

Non si tratta dunque soltanto di un'attenzione da porre nei confronti della "situazione", del "personaggio", o del "contesto" nel quale la narrazione di natura erotica o amorosa ha luogo, ma anche delle vere e proprie parole, che assurgono a simbolo, emblema, immagine allegorica che si tramanda, arricchendosi progressivamente di significati. "When we set out to describe something or experience, we inevitably find ourselves using terms that are also applicable to other things or experiences" (Duncan 1993: 46), spiega Duncan: proprio in questo passaggio sta la creazione di un simbolo che nel determinato contesto acquisisce uno specifico significato, portando con sé non tanto la semantica, quanto la semiotica della sua allegoria. Anche nel passaggio culturale e interlinguistico, il topos mantiene tuttavia il suo *status quo*, modificandone magari il lessico nella *trans-ductione* interlinguistica, ma riportandone in tutto e per tutto il suo universo di significati; ciò è fondamentale da comprendere per identificare nella canzone napoletana il "correlativo oggettivo" in riferimento al topos letterario greco, o latino.

³⁷ Ottimo approfondimento a riguardo è certamente Giangrande (1971), dove si analizzano sistematicamente i topoi ellenistici nell' *Ars Amatoria*, e si approfondiscono cultura, poesia e ideologia nell' opera di Ovidio.

In questo senso già l'elegia latina presentava un certo manierismo nell'utilizzo della topica letteraria di matrice amorosa ed erotica, talvolta persino con sfumature umoristiche, come si può rilevare soprattutto nell'opera di Tibullo³⁸. Vi sono poi determinati topoi che attecchiscono, per così dire, in specifici contesti e fanno presa in ambienti culturali favorevoli o particolarmente favorevoli per affinità, o vicinanza cronologica³⁹. Tale "sensibilità" nella percezione della tematica non deve necessariamente essere intesa come frutto e risultato della comunicazione e lo scambio sincronico di due culture a diretto e stretto contatto (ciò è assunto implicito al tema stesso e al motivo della ricerca presente), ma la storia della letteratura ci racconta di numerose "riprese", più o meno manieristiche e retoriche (vd. Duncan 1993)⁴⁰, di luoghi letterari generati da culture e civiltà, segnandone comunque il *continuum* in una prospettiva diatopica e diacronica. E' chiaro che questo è ciò che è successo per la letteratura europea secondo le matrici classiche latina e greca, soprattutto in quei

³⁸ Per un approfondimento a riguardo, si rimanda a Veyne (1985).

³⁹ E' questo il caso del passaggio dei topoi ellenistici di matrice greca all'interno del contesto dell'elegia latina, come viene approfonditamente spiegato e sviluppato in Giangrande (2012).

⁴⁰ Si veda in merito anche Veyne (1985).

periodi culturali nei quali la ripresa del classico e della “maniera” tipica l’hanno fatta da padrona⁴¹.

E’ questo il tema che sta alla base della tesi del PhD Juan Antonio Gómez Luque, intitolata *El tópico literario de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro* e incentrata proprio sulla ripresa di un topos amoroso classico, quello del *navigium amoris*, all’interno della letteratura spagnola del XVI e XVII secolo. Obiettivi di questa tesi sono lo studio e il tracciamento storico del tema letterario del Viaggio dell'Amore dalle sue origini nella letteratura greco-latina classica alla sua ricezione e sviluppo nella poesia spagnola del Secolo d'Oro (XVI e XVII). Con questo obiettivo fondamentale, si effettua un tracciamento euristico della presenza del tema nei testi, studiando analiticamente l’argomento nelle sue manifestazioni antiche e moderne (con l'analisi componenziale dei suoi sotto-motivi) e indagando anche le antiche fonti di trattamenti moderni e le modalità di trasmissione e diffusione di tali testi. La *Travesía de Amor* (in spagnolo) è stato un tema letterario molto produttivo, poiché ha conosciuto un grande sviluppo nella letteratura europea.

⁴¹ In Italia, ad esempio, abbiamo sicuramente il periodo dell’umanesimo e del Rinascimento tra il XIII e il XV secolo, con pionieri d’importanza internazionale quali Dante e Petrarca, ma vi sono anche altri periodi che segnano l’insistita ripresa degli stilemi e delle tematiche classiche e tipiche, come il manierismo letterario del primo XVI secolo, o il Neoclassicismo a cavallo tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo (ivi pone le radici anche l’origine della canzone napoletana, la quale, come vedremo, subisce tuttavia influenze di respiro maggiormente internazionale).

Nella tesi si cerca di offrire un'indagine sistematica e completa che dia una visione della trasmissione della tematica della *Travesía de Amor*, dei suoi passaggi filologici e quindi della validità nella letteratura moderna.⁴² Sempre in merito a tale topos amoroso classico e al linguaggio tipico a questo riferito, Antonio La Penna ha diffusamente affrontato la questione del linguaggio erotico nell'elegia latina (La Penna 1951): dalla pubblicazione emerge come nella letteratura classica il tema della traversia amorosa sia fortemente presente e si componga di un insieme di sei sotto-motivi: la doppia sfaccettatura di Afrodite-Venere, il rapporto sessuale utilizzato attraverso la metafora all'atto di navigare o di remare, il confronto delle donne o l'amore con il mare, la tempesta dell'amore, l'arrivo in porto e l'offerta votiva. Da questa origine classica, il tema si diffonde nella tarda antichità e nel medioevo, sia direttamente che indirettamente, e conosce uno sviluppo creativo, sia per poligenesi che per tradizione. In questo lavoro del PhD Gómez Luque si traccia la presenza del motivo "*Travesía del amor*" nella poesia latina del genere goliardico, si studiano i sotto-motivi che sono documentati in questo *corpus* medievale e si indicano, ove opportuno, le fonti classiche. Le tre grandi tematiche di questa poesia furono il satirico-morale, l'amoroso e il conviviale/goliardico. Il tema classico del *Viaggio dell'amore* contribuisce sostanzialmente al contesto amoroso di questo genere medievale. E, di conseguenza, la

⁴² Cfr. Gómez Luque (2018), <https://helvia.uco.es/handle/10396/16791>.

poesia goliardica costituisce un anello significativo nella trasmissione e diffusione del tema.

In conclusione di questa parte introduttiva si può sintetizzare che un qualsiasi topos letterario, individuato da fonti primarie, tramite dizionari ed enciclopedie dedicate, oltre agli studi paradigmatici che per questa ricerca prendiamo come esemplari basi di approfondimento e analisi, segue un percorso a sé stante, ma sempre legato da elementi che sottendono a una condivisione di significati e di espressioni culturali che permettono a civiltà anche tra loro lontane - nel tempo, o nello spazio - e differenti, di segnare, o di cercare un'unitarietà identitaria nella storia.

Si riporta sotto un estratto di uno dei testi più importanti della canzone napoletana, scritto dall'autore forse più nobile della città partenopea (Di Giacomo) dove il *topos* dell'amore è legato palesemente al tema del viaggio e del ritorno (*navigiulim amoris*): è proprio l'amore con il canto a cucire il ricordo del tempo passato e riportarlo in un presente più vivo che mai. Quale elemento, più dell'amore, decantato, scritto e cantato e da sempre in qualsiasi epoca e genere letterario storico che si possa ricordare, è veicolo propizio per segnare i sentieri stretti e le strade più ampie di questo viaggio attraverso popoli e culture che legano strettissimamente, in fin dei conti, il canto d'amore secolare della lirica greca che risuona per i vicoli di Νεάπολις:

*E so' turnato, e mo, comm'a na vota,
cantammo nzieme lu mutivo antico;*

*passa lu tiempo e lu munno s'avota,
ma ammore vero, no, nun vota vico.⁴³*

*E sono tornato ed ora, come una volta,
cantiamo insieme il motivo antico;
passa il tempo e il mondo svolta,
ma l'amore vero, no, non cambia vico.*

⁴³ Da "Era de Maggio", canzone di Costa - Di Giacomo (1885).

4.1.1. Ideologia dei greci e dei romani

sopra l'amore

La base e l'assunto di partenza nel tracciare l'ideologia dei greci e dei romani sopra l'amore sta nel fatto che nella cultura classica si sviluppò un intero universo tematico sull'amore, nato già con la lirica arcaica; questo patrimonio culturale conosce un grande sviluppo nella poesia latina, si trasmette durante il medioevo e giunge, infine, attraverso soprattutto la mediazione dell'italiano Francesco Petrarca, alle letterature europee moderne. Questo universo concettuale e la sua espressione artistica trovano attuazione in forme che non sono qualificabili come canoniche di cultura (ovvero, forme di espressione "pop" come il cinema, le pubblicità e le canzoni popolari). Una tale visione dell'amore viene da una concezione ambivalente o dolcemente amara dell'amore: da un lato, è un sentimento che può dare vita alla felicità, dall'altro ha ripercussioni negative sull'individuo. Inizialmente questa duplice VISIONE si è sviluppato un intero sistema di temi letterari che si caratterizzano per essere incentrati sul tema dell'amore.

Per parte sua la canzone classica napoletana costituisce un repertorio culturale molto ricco, che unisce patrimonio *folk* con argomenti e motivi classici, tradizionali ed

etnici. E, tematicamente, raccoglie - appunto - l'universo di argomenti letterari della poesia classica greco-romana.

Il nostro principale riferimento è lo studio portato avanti dal Professor Gabriel Laguna Mariscal⁴⁴, nel quale si studiano in chiave diacronica le influenze dell'epigramma greco all'interno della letteratura romana, specificatamente nell'ambito della tematica amorosa. Così dichiara lo studioso nelle intenzioni iniziali della ricerca:

Mi propósito es presentar un panorama diacrónico de la influencia del epigrama griego sobre la literatura romana. Las ideas que se ofrecerán son fruto del trabajo realizado en el marco de un Proyecto de Investigación sobre motivos amorosos en la literatura latina; restringiré mi exposición, en consecuencia, al tema amoroso, dejando a un lado otros ámbitos de contenido que el epigrama griego abordó en su larga historia, como el funerario, el votivo o el satírico" (Laguna Mariscal 1998: 94).

Si spiega quindi come Lucrezio, Catullo, Ovidio, Virgilio e Orazio siano alcuni dei principali interpreti della recezione latina della poesia epigrammatica greca. E proprio l'epigramma greco è, a sua volta, fonte fondamentale di tematiche e maniere recepite dall'elegia latina:

Sin negar la posible relación de la elegía latina con otros géneros helenísticos (epilio, poesía bucólica, elegía amorosa "objetiva" y Comedia Nueva), hoy

⁴⁴ Laguna Mariscal (1998).

parece existir cierto consenso en que el epigrama griego helenístico es, si no el origen, sí al menos el componente fundamental de la elegía amorosa latina desde un punto de vista temático (Laguna Mariscal 1998: 116).

All'interno delle conclusioni del capitolo di studio si spiega anche come questo universo tematico amoroso dell'epigramma greco venga naturalmente rielaborato e personalizzato da ciascun poeta latino, utilizzando comunque i medesimi stilemi topici dell'amore:

Por supuesto que cada poeta latino adapta a sus necesidades personales el acervo que proporcionaba el epigrama en materia amorosa. Así, tras unos primeros intentos de adaptación por parte de unos poetas diletantes (los preneotéricos), el epigrama griego es asimilado por Catulo, y está en la base misma de los orígenes de la elegía amorosa latina. Además, incluso poetas que no escriben poesía amorosa en estricto sentido, como Lucrecio o el Virgilio de las Eglogas, recaban tópicos amorosos en el epigrama para adaptarlos a su intención poética" (Laguna Mariscal 1998: 121).⁴⁵

In parte abbiamo già fatto cenno, presentandone l'obiettivo da raggiungere, alle criticità diacroniche e diatopiche legate alla ricostruzione dell'ideale generale dei greci e dei romani in merito all'amore. Qui si va a definire questa identità, dovendo tenere in gran considerazione quanto Kennedy presenta in apertura del suo primo capitolo dedicato all'arte dell'amore secondo i classici:

⁴⁵ Sull'argomento si veda anche Thornton (1997).

The notion of representation plays a prominent role in aesthetic criticism. The relational sense of terms, that of “representing”, “standing for” characteristic disjunction, expressed as between “art” and “the world”, or “literature” and “life”. Another characteristic distinction generated by the term is that between the “means” and the “object” of representation (Kennedy 1993: 4)⁴⁶.

D'altronde il nostro è uno studio attraverso i topoi, cioè luoghi tipici e tipizzati della letteratura, che non necessariamente hanno a che fare con la cronaca della realtà vissuta dai loro autori, cosa che accadeva ieri, come oggi ancora. Proprio nel topos è intrinseca la simbologia di un significato e di un elemento letterario che cede necessariamente, almeno in parte, alla retorica della finzione artistica, a discapito della realtà contingente.

Studiando la percezione dell'ideale d'amore da parte dei greci e dei latini attraverso la letteratura classica, è di fondamentale importanza non limitarsi alla lettura dei testi, sempre soggetti a interpretazioni viziate per i punti di vista, ma dobbiamo affidarci anche all'esegesi e all'analisi approfondita svolta da studiosi nelle varie epoche. Dopotutto gli autori stessi delle fonti primarie si interrogano sul significato e sul valore dell'amore in quanto tale. Spesso ricorre la domanda intrinseca al testo in merito all'espressione del dubbio su “che cosa sia” l'amore e perché determini “effetti” strani sul corpo e nella mente di coloro che ne sono coinvolti. La lirica latina prosegue nell'epoca medievale il suo patrimonio di contenuti e temi, mutando progressivamente

⁴⁶ In generale si veda il capitolo “Representation and the rhetoric of reality”.

percezione. E sempre sulla qualità e sui perché dell'amore si interroga Peter Dronke - studioso di lirica latina medievale di tematica amorosa -, il quale si esprime in questi termini, a riguardo:

What of the conception of love itself, and of love's effects? Do the Latin lyrics ever directly attribute to love an ennobling power? There is an outright statement in a song in the great Laurenziana manuscript, whose music was composed chiefly at Notre Dame in the later twelfth century. The poet reflects: I enjoyed a life of love, but now I think of reputation. It is good to know love well, the better to avoid its evils (Dronke 1968: 294).

La canzone citata in questione recita così (Dronke 1968b: 394-396, si riportano i vv. 1-15):

Vitam duxi iocundam sub amore,
plus libitum quam licitum
attendens,
sed a vita resipisco priore,
plus studiis quam neniis 5
contendens.
Ut que causa? Compellor unica:
ne me Fama suo privet favore
dum sub vita vio filargica.
Impendisse libet tempus amori, 10

ne nesciam cum cupiam

fugisse:

malis namque medela certiori

occurreris cum poteris

novisse.

15

I have led a joyous life of love, caring more for pleasure than for measure. But now I am recovering from that life, struggling more with studies than with ditties. Why is this? Only one reason moves me: the Fame should not deprive me of her favour, while I live a life of ease. I am glad I have devoted time to love, lest I should not have known it when I want to shun it you can surely face ills with a better remedy if you can recognize them.⁴⁷

La percezione dell'amore come qualcosa di simile a un *vulnus*, secondo quanto si può evincere dai versi 13-15 del testo (*malis namque medela certiori / occurreris cum poteris / novisse*) che può portare beneficio fintanto che si vive il sentimento, che poi lascia strascichi pesanti nella propria vita e sulla propria reputazione una volta che il sentimento è finito, è un tema decisamente frequente in tutta la percezione lirica

⁴⁷ *Ibidem*: 395 per la traduzione in riferimento.

classica e il *topos* si trascina, intonso, fino alla lirica latina medievale, filtrando dunque nella cultura classica europea.

Una simile percezione la si può reperire anche sul fronte “greco” della letteratura, cercando nell’Italia medievale la produzione poetica di tradizione che, come sostiene Dronke, può essere perfettamente intesa come “poesia di tipo tradizionale” (Dronke 1968b: 42): si tratta di una produzione dell’Italia meridionale d’influenza greca, tra la Campania (regione della “nostra” Napoli) e la Calabria; proprio da quest’ultimo territorio proviene una poesia composta in dialetto greco dal quale sono caturite parole italiane di stampo meridionale (Bischoff e Beck 1963: 49-62).

O ìgliemu, na mi pai, mino na di

Poss’ène òria pu agapò:

O ì gliemu, pu olo tò cosmo pradì,

Oria secundu tui ide tinò?

Ce o ìglio mu ‘pe: Mù canni antropì, 5

Jatì tui e pleon òria to diplò

En’o ìglio, agàpimu, pu sè flumìzi,

Ce ambrò’s tes adde sà ìglio ghializi.

O mio sole non andare, guarda

com'è bella quella che amo!

O mio sole che attraversi l'universo,
ne hai vista una bella come lei?

E il sole rispose "mi fa vergognare 5
perché è due volte più bella di me".

È il sole, amor mio, ti fa raggiante,
e tra le altre donne risplendi come il sole.

L'elemento del sole come richiamo all'amore e alla bellezza, in un misto tra elementi sacro-divini, sentimentali ed estetici è intrinseco nella letteratura greca per un richiamo alla lucentezza e all'illuminazione dell'anima da parte dell'amata/o. Si tratta di un vero e proprio *topos* di matrice maggiormente greca, solo parzialmente recepito nella lirica latina, ma filtrato ampiamente nelle culture letterarie direttamente influenzate dal mondo greco, come nel caso dell'Italia del Sud. D'altronde non ci stupiremo del fatto che questa ideologia di matrice squisitamente ellenistica si possa ritrovare in uno dei brani più celebri del repertorio napoletano, come *O sole mio*⁴⁸,

⁴⁸ "Ma n'atu sole / Cchiù bello, oje né', / O sole mio, / Sta 'nfronte a te... / 'O sole, / 'O sole mio, / Sta 'nfronte a te... / Sta 'nfronte a te! / Ma un altro sole / più bello non c'è / il sole mio / sta in fronte a te / Il sole, / il sole mio, / sta in fronte a te / sta in fronte a te."

Sarà nel capitolo dedicato occasione di approfondimento di questo genere, ma l'esempio sembra perfettamente calzante per illustrare come un *topos* letterario possa filtrare all'interno di un patrimonio culturale come quello lirico, musicale e canoro, proprio tramite le culture che sottendono alla sua trasmissione. Che il concetto della luce (φώς) e quello della voce (φήμί) che dà il cant o siano atavicamente legati nella

replicando in maniera genuina questo aspetto della percezione dell'amore nel mondo greco classico, ovvero come qualcosa che dà luce, gioia e nel quale ci si perde come per luce riflessa (tema dell'amata che dal sole prende lucentezza e, viceversa, che dà ragione al sole stesso di splendere affinché ne illumini la bellezza).

L'ideale classico, attraverso il topos letterario, rimane quindi all'interno della cultura e della letteratura europea, creando fenomeni di manierismo letterario quali il Gongorismo (in Spagna), o il Marinismo (in Italia) che permettono di comprendere la metafora classica attraverso forme d'arte rinnovate e più recenti, che pure riproducono fedelmente il fenomeno che Gustav René Hocke definisce il "manierismo nella letteratura" in un importante contributo alla storia comparata della letteratura europea (Hocke 1959: 13, *etiam* 13-30, 96-108 *et* 225-227). Ciò deve dare una prospettiva maggiormente caleidoscopica di quanto pertiene agli ideali d'amore classici, ma una chiara e più completa comprensione non prescinde assolutamente dalla lettura dei testi classici stessi e dall'approfondimento di determinate tematiche legate proprio all'amore.

Al di là degli "stereotipi" che possano essere manieristicamente riprodotti, la letteratura classica greca e latina vibra fortemente di tematiche erotiche, sentimentali, passionali. In merito all'amore vi sono vividi quadri pieni di *pathos* e colmi di gioia, di

percezione greca classica, è questione evidente per ragioni, se non altro, puramente glottologiche, semantiche ed etimologiche. A riguardo cfr. Lanna (2013: 275).

tragedia, di felicità, o di disperazione. L'amore e la bellezza sono argomenti che toccano la sfera del divino e mischiano il sacro e il profano. Si raccontano storie dal sapore fortemente narrativo e fantasioso, ma anche miti dal forte valore educativo e simbolico, fino alle storie personali e alla cronaca di felicissimi, turbolenti, o disperati rapporti amorosi.

Al fine di inquadrare al meglio le sfumature, per così dire, dell'amore secondo la concezione dei greci e dei latini, dobbiamo distinguere quantomeno tre aspetti fondamentali che sono inclusi nella sfera di quel concetto complesso, astratto e a tratti romantico che la nostra cultura moderna e contemporanea ha costruito in relazione a questa parola così complicata. Nel classicismo antico, privo di alcune retoriche definite da un contesto antropologico ben differente nel XIX secolo, i nuclei fondamentali che rientrano nel concetto di amore e dai quali scaturiscono i topoi e gli elementi retorici, contenutistici e letterari derivati, sono almeno tre:

- l'amore, indifferentemente eterosessuale, omosessuale, o in forme declinate verso i familiari, o persone particolarmente care (στοργή), inteso come sentimento intenso di desiderio e bene profondo;
- l'amore visto come volontà di scambio reciproco di stima, affetto, atti educativi, o esperienze di vita condivise (φιλία)⁴⁹, più simile al nostro

⁴⁹ Un interessante approfondimento in merito, particolarmente, alla differenza di concezione e significato tra "eros" e "filia" lo troviamo in Caciagli (2017).

concetto di “amicizia”; codesta forma può essere declinata anche nel rispetto di se stessi (φιλαυτία), nei riguardi di un impiego professionale, o di un mestiere (θέλημα);

- l’amore interpretato come pulsione passionale, carnale (έρως), che può divenire persino irrefrenabile e pericoloso (μανία), a meno che non lo si viva nella fase in cui è ricambiato e pertanto sviluppato in forma idilliaca (χάρις)

Questo elenco disegna un arcobaleno di significati e di interpretazioni già dalle radici elleniche del concetto di amore, che poi vengono sviluppati, riprodotti e, in parte, sintetizzati nell'universo latino nel termine e nel concetto di “amore”. Seguendo sempre la base etimologica del termine, il dubbio principale dei glottologi e dei linguisti nei confronti del latino *amor* riguarda la duplice etimologia che vorrebbe il termine derivato dal sanscrito **kama* (desiderio), ovvero dal composto **a-mors* (privo di morte, senza fine). Si noti come tutta la rosa di sfaccettature di significato, al di là del significante, la ritroviamo in termini latini quali *amicitia*, in parte sovrapponibile alla φιλία e alla στοργή, ma anche *vulnus*, in risposta al dolore e alla follia generati da un amore finito, non ricambiato, o estremamente tormentoso (μανία). Alla terminologia latina di riferimento si possono far afferire anche parole di altro genere, influenzate soprattutto

dall'affermazione del cristianesimo: è questo il caso della *pietas* attribuita all'eroe Enea, concetto di matrice tipicamente virgiliana che ritroviamo nell'*Eneide*⁵⁰.

In questo ampio e vasto universo terminologico e concettuale, è evidente che quanto maggiormente concerne e interessa la nostra ricerca è il concetto di “amore” inteso più che altro come desiderio carnale, sentimentale e mentale dell'altra/o amata/o e le sue conseguenze, vale a dire la duplice concezione di un legame idilliaco e positivo, fonte di gioia e felicità, che vede contrapposto il dolore, la rabbia, la vera e propria follia che si generano con l'esaurirsi di tale sentimento, o nel caso in cui venga meno la tanto ambita e bramata corrispondenza.

Un ampio studio sul concetto di “amore” diffuso nell'antica grecia, basato su quanto è stato trasmesso dai documenti letterari, recentemente curato da Stefano Caciagli, trattato tutto l'universo dell'amore nella Grecia classica. I diversi contributi cercano di coglierne le sfumature etero-omo-pedo-erotiche e di differenziare la tipologia dei sentimenti che più genericamente sono racchiusi nel termine “amore”. In particolare Caciagli (2017: 1-11)⁵¹ spiega come la principale differenza nella sfera delle possibili concezioni (ci esprimiamo scientemente al plurale) d'amore nel mondo greco riguardi i termini ἔρως, πόθος e ἕμερος come evocatori di un “desiderio: un desiderio di quanto è assente per quanto concerne πόθος, più prettamente - ma non

⁵⁰ Virgilio (1996; 2008; 2012).

⁵¹ Sottocapitolo “Amore fra ἔρως e φιλότης”.

necessariamente - erotico per ἔρωσ e più impulsivo per ἕμερος, nel senso che richiede una soddisfazione più immediata rispetto a ἔρωσ”.

Vi sono poi altri termini che, nella civiltà greca classica identificano l’ampio concetto dell’amare e, tra questi, sempre Caciagli⁵² spiega: “Di ἀγάπη è possibile dire che esprima l’affettuosità con cui si ricevono gli ospiti, un campo semantico non così dissimile da quello di στοργή che, in origine, sembra indicare l’affezione familiare”.

Si deve aggiungere a queste sfere di significato il termine, vagamente nominato come “amore”, che nella percezione moderna inseriremmo più volentieri nella lista di quelli da riferire al campo dell’amicizia, altro sentimento che spesso assume forme quantomai astratte e difficilmente definibili, ovvero identificabili. In realtà, nella percezione greca classica la parola è assai più affine alla sfera semantica dell’amore, anche di quello coniugale declinato in forme di contatto e fisicità (Caciagli 2017, in part: 9-11).

In primo luogo, va detto che la φιλότης è patentemente erotica, come emerge già dal frammento 30 di Saffo, in cui si richiama la celebrazione del patto matrimoniale fra gli sposi nel corso della prima notte di nozze, ritualmente connotata in Grecia da

⁵² *Idem*, op. cit.

simbologia sessuale. Del resto, nell'epos iliadico e odissiaco, di 57 occorrenze di φιλότης, ben 22 fanno riferimento all'unione fisica.

Françoise Létoublon sottolinea come le parole utilizzate nella letteratura classica riassumano un insieme di concetti e divengono esse stesse simbolo e "topos" della concezione dell'amore in linea con la tradizione letteraria: il *coup de foudre* (colpo di fulmine), la *blessure* (la ferita d'amore) e la *maladie d'amour* (il mal d'amore)⁵³ divengono elementi sistematicamente presenti nella letteratura amorosa (Létoublon 1999: 145-148), proprio come a evidenziare il fatto che "Cupido" abbia colpito senza dubbio alcuno. Létoublon spiega anche le varie declinazioni di codeste sintomatologie, evidenziando come i rapporti d'amore possano essere i più vari, ivi compresi rapporti tra fratello e sorella. È naturale che, per la necessità di una cernita dei topoi, così come della sfera di reale interesse di codesta ricerca, nei confronti della concezione amorosa topica nella letteratura classica greca e latina, la selezione deve essere effettuata includendo, in maniera piuttosto classica, seppure trasversale in chiave anche omoerotica, quanto riguarda principalmente la classica coppia amata/o-amante (Billault 1991).⁵⁴

⁵³ Cfr. Létoublon (1999: 145-148 in particolare).

⁵⁴ Per ulteriori approfondimenti a riguardo si rimanda anche a Dover (1989) e a Rodriguez (1988).

In conclusione di questa sezione dedicata ai topoi letterari classici nella letteratura classica greca e romana, non possiamo prescindere da un'ultima evidenza: l'opera che, dopotutto, include un'intera tradizione topica amorosa classica e trasmette, fungendo a sua volta da "archetipo", un insieme di "saperi" e di "tradizioni" letterarie amoroze è senz'altro l'*Ars amatoria* di Ovidio⁵⁵, la quale insieme agli *Amores* costituisce una sorta di enciclopedia letteraria dell'amore nell'età classica.

La questione realmente interessante è come Ovidio abbia funto da riferimento per tutta la successiva, più o meno prossima, letteratura amorosa. Come sostiene Sergio Casali (Landolfi e Monella 2005: 13-55) nel saggio "Il popolo dotto, il popolo corrotto. Ricezioni dell'*Ars* (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)"⁵⁶:

Tra le opere di Ovidio, l'*Ars amatoria* solleva questioni particolarmente interessanti dal punto di vista della sua ricezione. E' un testo che, in quanto testo didascalico, ha costitutivamente una preoccupazione specialissima per la propria ricezione. Il testo didascalico non vuole solo farsi leggere; per definizione, vuole insegnare qualcosa, vuole (pretende di volere) in qualche modo "cambiare" il proprio lettore. [...] Se essere amati, per dei libri, significa essere citati, essere odiati significa essere dimenticati. [...] All'inizio dell'*Ars* era chiaramente espressa la consapevolezza che non tutti sanno amare; solo dopo aver letto l'*Ars* tutti sapranno amare, e tutti sapranno amarla.

⁵⁵ Ovidio (1982 4° ed.) è l'edizione presa a riferimento.

⁵⁶ Si tratta di un saggio inserito all'interno di una più ampia opera.

Avveratasi, o meno, che sia, *in toto*, l'autoprofezia ovidiana, è pur certo che Ovidio resta un basilare riferimento per le fonti letterarie che, dopo di lui, tratteranno del tema dell'amore. I topoi amorosi classici all'interno della sua opera sono presenti pressoché nello loro interezza enciclopedica ed egli stesso genererà una fondamentale influenza in tutta la letteratura europea futura; al netto, s'intende, delle censure e dei filtri di cui già abbiamo avuto modo di parlare, tipici dell'epoca medievale e che certamente non vedevano di buon occhio (dopotutto questo è vero già per il coevo Augusto!) alcune licenziosità patenti presenti nell'opera ovidiana.

4.1.2. Principali ricorrenze nei più rilevanti generi letterari di tematica amatoria

L'origine di una simile ricerca e di un tale argomento deve essere, senza riserve, l'origine della letteratura classica stessa. D'altronde già troviamo, eccome, spunti legati alla tematica amorosa, già nell'Iliade e nell'Odissea di Omero.⁵⁷ Basti pensare a quello che è il motivo scatenante della guerra di Ilio, per affermare, senza riserve, che l'amore è argomento incipitario della letteratura classica. In effetti, l'ira (primissima parola che Omero sceglie di inserire nel proemio dell'Iliade) e la gelosia sono ombre che già strutturano sullo sfondo i riflessi dell'amore stesso. E, come vedremo, a proposito di topica, non ci stupisce che sin *ab originis* amore, collera e gelosia vadano di pari passo.⁵⁸

⁵⁷ Per la lettura dei testi riportiamo le edizioni di riferimento alle quali mi sono affidato per l'approfondimento della letteratura amatoria classica. Omero (2007); Omero (2001).

⁵⁸ Confronta a riguardo Caciagli (a cura di) (2017); Calame (a cura di) (2006); Skinner (2005); Létoublon (1999); Thornton (1997); Most. - Conte (1996); Rodríguez Adrados (1995); Duncan (1993); Veyne (1985); Martinazzoli (1962); Lier (1914).

Al fianco di Omero non si può non citare Esiodo, autore di un vero e proprio *Catalogo delle donne*⁵⁹, dove si enumerano in chiave di poema epico-mitologico quelle donne che si sarebbero unite agli dei, già cantati nella *Teogonia*. Esiodo indugia ben poco sugli aspetti sentimentali e sul coinvolgimento emotivo dei personaggi, ma è pur vero anche la mera unione sessuale per la procreazione può essere identificata come elemento tipico della cultura classica, soprattutto nelle primissime fasi della letteratura classica, pervasa da un certo utilitarismo pragmatico per diversi aspetti. Più avanti approfondiremo in merito all'ideologia dei greci e dei latini sopra l'amore, ma in questo capitolo proseguiamo la rassegna telegrafica della letteratura. In tal senso si giunge all'analisi della lirica monodica e corale tipica dei secoli VII e VI a.C. nel mondo greco.

Se parliamo della lirica monodica greca antica, troneggia la figura semi-mitologica della poetessa di Lesbo, Saffo, la quale ha una tale importanza e un tale spessore da essere assurta come personaggio stesso di un *topos* letterario. Per fare un esempio immediatamente comprensibile, basti pensare al poeta ottocentesco italiano, Giacomo Leopardi, nella sua meravigliosa lirica *L'ultimo canto di Saffo*, dove la poetessa del Tiaso lesbico diviene icona della sofferenza dell'amore tormentato, non ricambiato, con tutte le magagne, interpretate in chiave autobiografica leopardiana, dei limiti che la

⁵⁹ Esiodo (2018) è l'edizione critica di riferimento.

fisicità, il corpo e l'aspetto esteriore possono comportare nel rapporto con l'altro, o con l'altra.

Al fianco di Saffo, altri poeti cosiddetti minori trattano tematiche di guerra, di politica e d'amore, argomenti che possono apparire slegati tra loro, ma che nella società greca delle prime *poleis* formavano un tutt'uno decisamente intercorrelato. Tra questi "altri" poeti, spicca di certo l'altro poeta che sarà cardine della poesia del veronese Catullo, ovvero Alceo. Anche un poeta come Archiloco, per il quale il cavallo di battaglia era di certo lo stravolgimento dell'etica eroica omerica, frequenta anche le liriche erotiche, da quelle delicatissime per Neobule a quelle in cui la delusione per l'amore negato o l'urgenza del desiderio dettano accenti di estrema violenza verbale. Per i riferimenti testuali e la lettura dei frammenti si rimanda a quanto in nota e in bibliografia.

Certo è che non dobbiamo leggere questi testi con il filtro della maschera contemporanea e tentare di interpretare le tematiche amorose affrontate secondo un'ottica etica che soffre inesorabilmente di valori permeati tramite ragioni religiose, politiche e culturali aliene al sistema classico di valori. Si pensi, per esempio, alla questione dell'amore e dell'espressione dell'erotismo in chiave omosessuale, piuttosto che eterosessuale. In Saffo questo argomento è più che mai frequentato.

La lirica arcaica greca, in particolare tramite le “voci” poetiche di Saffo, Alceo, Mimnermo, Archiloco, Anacreonte, Íbico⁶⁰ ha costituito un vero e proprio universo tematico riguardante l’amore filtrato poi nel mondo Occidentale; ciò è tanto vero quanto il fatto è verificabile facilmente leggendo alcuni latini, quali Catullo e Orazio, nonché tutti coloro i quali hanno tratto da codesti lirici greci le strutture metriche dei loro componimenti poetici d’amore. Infine i lirici greci monodici sono tra i primi a trattare alcuni versi e propri *topoi* amorosi quali, come vedremo meglio e approfondiremo più avanti, il colpo di fulmine iniziale, l’esaltazione dell’amore, i mali causati dall’amore stesso come l’insonnia, il “fuoco” che arde dentro e, oltre a molti altri aspetti, non ultimo il celeberrimo e letterario *carpe diem*.

Quanto alla lirica corale prendiamo a paradigma uno dei nomi maggiormente noti del mondo greco, vale a dire il celebre cantore dei giochi Olimpici, tra gli altri, il tebano Pindaro.

Costui è maggiormente celebre senz’altro per gli argomenti mitologici dei quali sono infarcite sapientemente le sue articolate liriche dedicate ad atleti, giochi sportivi con lo sfondo divino sempre presente. E proprio nella mitologia e le viziose divinità greche tipicamente caratterizzate da vizi e sentimenti umani, possiamo rinvenire una

⁶⁰ In nota alcune delle edizioni di riferimento dalle quali traiamo spunto per le tematiche affrontate nel capitolo presente e nei seguenti: Albini (1976); Alceo (1996); Archiloco (1993); Bignone (1921²).

tematica che Pindaro innalza a bandiera dell'amore, ovvero la reciprocità.⁶¹ Nella Pitica II, dove il ruolo centrale è svolto dal mito di Ixion, il quale, tra le altre colpe, avrebbe tentato la seduzione di Hera, sposa di Zeus che lo aveva accolto nell'Olimpo pure donandogli l'immortalità. L'assenza di reciprocità da parte di Hera è il motivo cardine per il quale Ixion è colpevole e poco onorevole rappresentante della tematica amorosa. Anzi, si fa interprete di un vero e proprio tradimento di fiducia da parte della dea e, nondimeno, diviene interprete di una sorta di violenza nell'insistenza portata avanti senza la legittimazione della reciprocità del sentimento. La tematica è del tutto moderna e meritevole di particolari attenzioni, ma nel caso nostro e della citazione pindarica, ci limitiamo a individuare nell'amore non corrisposto un *topos* presente e ricorrente in tutta la storia della letteratura classica, origine spesso di grandi mali e dolori, sia per l'amato/a che non corrisponde, sia per l'amante non corrisposto/a.

In epoca classica (V-IV sec. a.C.) in Grecia si diffonde la grande tradizione teatrale e in particolare fiorisce la tragedia che mette spesso in primo piano tematiche amorose anche molto forti da un punto di vista sentimentale e che portano a eventi quali l'omicidio, o il suicidio dei personaggi. Questa caratteristica connota in particolare la produzione di Euripide e possiamo trovare situazioni portate all'estremo dal fuoco d'amore, come nel caso dell'*Ippolito*, o della *Medea*. E' indubbio che il fatto stesso di

⁶¹ Per i riferimenti dell'autore tebano, ci rifacciamo alla lettura del testo di Pindaro (1989).

avere come protagoniste delle donne, le quali sono spesso al centro di tradimenti d'amore, o comunque vengono a trovarsi in situazioni estreme a causa del compagno, o del marito, porta le tragedie greche della grande epoca classica a presentare situazioni tipiche di rabbia e sofferenza d'amore. Certo che la figlia della maga Circe trasferisce forse al di là della situazione "topica" il dramma legato ai sentimenti del cuore: Medea è, dopotutto, una delle figure più terribili della mitologia greca, finendo per essere criminale per amore, per vendetta, ma anche colpevole e vittima allo stesso tempo.

In epoca ellenistica la tematica dell'amore si presenta come effettivamente tipizzata in forma manieristica, come d'altronde molti altri luoghi letterari. Tra il III e il I secolo a.C. abbiamo, ad esempio, lo sviluppo della commedia nuova da parte di Menandro⁶², nella quale il topos amoroso è fortemente stereotipato attraverso la figura del giovane che desidera ottenere l'amore di una ragazza e che, con l'aiuto di una terza persona, generalmente uno schiavo, raggiunge il suo ambizioso obiettivo. D'altra parte troviamo la poesia bucolica, come quella di Teocrito⁶³ negli *Idilli* i quali fortemente influenzeranno, nel tradizionale trasferimento culturale, le *Bucoliche* di Virgilio.

Con gli epigrammatici greci si apre uno scenario di vasta trattazione della tematica amorosa, la quale mischia volentieri amori omosessuali, eterosessuali, con o

⁶² Il testo di riferimento utilizzato è Menandro (1946).

⁶³ Leggiamo, come riferimento testuale per quanto affermato nel corpo della tesi, Teocrito (1997).

senza implicazione sentimentale. Si tipizzano soprattutto gli scenari che fanno da sfondo ai rapporti amorosi, quali, ad esempio, l'incontro notturno, oppure gli scambi a banchetto. Vi sono molti autori che trattano il tema amoroso, tra i quali ricordiamo Callimaco, Asclepiade, Meleagro e Posidippo, ma anche molti altri minori, per i quali si lasciano utili riferimenti bibliografici (in part. Garrison 1978)⁶⁴ alla lettura e approfondimento, anche in traduzione, degli argomenti trattati, riprendendo nei capitoli più avanti le opportune, necessarie e puntuali citazioni.⁶⁵

⁶⁴ Si riportano dunque le osservazioni presenti in Garrison (1978), dove si spiega come muta la poetica e la trattazione della tematica amorosa nel periodo ellenistico. Secondo Daniel H. Garrison, gli epigrammisti si astengono dall'esprimere emozioni profonde alla maniera del lirismo greco antico, perché si conformano, in una certa misura, agli insegnamenti dei filosofi contemporanei (Diogene, Zenone, Epicuro), che rimproverano le grandi passioni e gli "stress" erotici. Due capitoli in particolare, *Il mondo dell'amore e Il gioco dell'amore*, sviluppano l'idea che "l'epigramma dell'amore ellenistico non è un gioco di società ozioso ma un mezzo sistematico e fondamentalmente serio per fornire all'uomo ellenistico una sorta di felicità e sicurezza emotiva". Asclepiade, Callimaco e Meleagro sono i maestri del genere. La tesi qui sostenuta contiene probabilmente una parte di verità: è probabile, infatti, che i maestri di pensiero, che accettano di raccomandare l'atarassia, abbiano esercitato un'influenza sulla poesia. Ma richiede riserve in quanto, nonostante l'intenzione ambiziosa dello studio, limita il suo campo di indagine all'epigramma. Per avere un'idea del "mondo dell'amore" dell'uomo nel periodo ellenistico, non si possono trascurare Menandro, Teocrito (l'autore non dice molto su di loro), o anche Herondas. In questo ambito, forse anche l'immenso successo di Euripide fornisce un elemento di apprezzamento.

⁶⁵ Bignone (1921); Cairns (2016); Callimaco (1997); Cessi (1912); Posidippo di Pella (2009).

In epoca imperiale si diffonde il cosiddetto romanzo greco, del quale massima espressione è probabilmente *Dafni e Cloe*⁶⁶ di Longo Sofista; questo romanzo non arriva a influenzare la poesia latina di epoca classica, per una ragione, se non altro, strettamente cronologica (siamo intorno al II secolo d.C.). Tuttavia molte delle tematiche ivi presenti filtreranno all'interno della produzione novellistica e romanzesca che si svilupperanno nell'Europa e medievale e postmedievale. Dobbiamo tuttavia tenere in considerazione il fatto che sarà il ramo della tradizione latina a influenzare la letteratura medievale, visto che il Medioevo praticamente non conosce il greco.

Proprio all'interno della novella, al paragrafo 14.1-.2-.3 del libro III, la questione amorosa si fa estremamente dissoluta e "moderna", apertamente esplicita e lontana da certe delicatezze emozionali che Saffo aveva rappresentate e che riprenderà in citazione e traduzione (si direbbe *imitatio*) il veronese Catullo. Riportiamo qua un paragrafo in traduzione dall'edizione della *Dafni e Cloe* (Longo Sofista 2005: 44).

[Dafni] chiedeva a Cloe di compiacerlo in tutto quel che volesse, e di distendersi nuda accanto a lui nudo più a lungo di quanto fossero soliti prima: questa infatti mancava, secondo gli insegnamenti di Fileta, per procurarsi il rimedio in grado di far cessare il mal d'amore. E poiché lei gli chiedeva che cosa vi fosse di più dei baci, degli abbracci e dello stesso giacere insieme, e che cosa intendesse fare sdraiandosi nudo accanto a lei nuda, "quello che fanno" rispose "i montoni con le pecore e i caproni con le capre. Lo vedi che dopo quella cosa le femmine non fuggono più i maschi né essi s'affaticano a inseguirle, ma da quel momento

⁶⁶ Si traggono testo e traduzione da Longo Sofista (2005).

in poi, quasi avessero gustato un comune piacere, se ne vanno pascolando insieme? A quanto pare la cosa è dolce, e vince l'amarezza dell'amore.

Il parallelismo col mondo animale riportato in citazione è piuttosto crudo, ma è pur vero che un'intera letteratura in campo assai trasversale rispetto alle arti, si è espressa in merito, con vari gradi di fantasia e delicatezza⁶⁷.

Per quanto concerne, invece, il fronte latino, dobbiamo tenere conto del fatto che moltissime tematiche nel campo amoroso sono filtrate proprio dal mondo greco che è stato fonte di ispirazione e modello per i poeti latini. La disamina non può che partire dall'epoca Repubblicana, in particolare con lo sviluppo della commedia palliata portata avanti dai celebri commediografi Plauto e Terenzio. Costoro traggono buona parte degli spunti dalla già citata commedia nuova di Menandro, fino a farne delle vere e proprie traduzioni. Gli argomenti sono perlopiù stereotipati e i personaggi sono fissi, chiamati infatti anche "maschere". Nel campo amoroso ciò che si racconta sono storie di intrecci, equivoci, scambi di persona, fino a giungere, spesso con un colpo di scena, al lieto fine.

In Plauto la tematica amorosa - che segue una sorta di manierismo letterario - è più che mai evidente. A proposito si riportano, in traduzione, alcuni versi della *Cistellaria*, laddove l'adolescente Alcesimarco, da solo, giungendo da una stradina di

⁶⁷ Oltre, in questa rapida disamina cronologica, non è opportuno andare, poiché le vicende geopolitiche sposterebbero i confini all'interno del periodo bizantino e medievale, meritevoli senz'altro di un differente argomento di sviluppo e trattazione.

campagna, all'inizio dell'atto secondo, scena prima, profonde in un monologo appassionato sul tormento d'amore che lo affligge (*Cistellaria*, vv. 215-220):

Così Amore si fa giuoco di me e del mio cuore affannato: 215
mi scaccia, mi caccia; mi rintraccia, mi sbalestra, mi sequestra;
m'incanta, mi accontenta: mi dà e non mi dà;
mi corbella; mi invoglia e mi svoglia;
e quando m'ha svogliato di una cosa,
me la mette sotto il naso.⁶⁸ 220

Come vedremo meglio più avanti, sta proprio nella dicotomia dell'amore il fatto che quest'ultimo possa dare grandi gioie e vitalità, così come sofferenze e dolori. Il tormento sopra citato per bocca del personaggio di Alcesimarco racchiude la lotta interiore personale di chi è colpito e afflitto dal sentimento d'amore.

Epigoni di questa produzione repubblicana sono i primi epigrammatici latini che ricalcano molto da vicino gli scrittori di epigrammi greci. Tra loro possiamo citare e ricordare Porcio Licino, Valerio Edituo e il console Quinto Lutazio Catulo, il quale coltivava l'arte poetica come vero e proprio passatempo. I loro epigrammi sono assai

⁶⁸ Plauto (1972).

ricchi di tematiche amorose e riprendono un'ambientazione idealizzata e bucolica, trattando gli argomenti in prima persona e dunque rendendo fortemente soggettivo il contenuto espresso e l'ardore del "fuoco d'amore" che li ha colpiti inesorabilmente.

E' con la tarda epoca repubblicana che si hanno, nel mondo latino, le più alte e diffuse espressioni poetiche che trattano la tematica dell'amore. Impossibile non citare, prima di tutto, Lucrezio, che nel *De rerum natura*⁶⁹ deprecia l'amore in quanto contrario al raggiungimento dell'atarassia epicurea. In Lucrezio l'innamoramento diviene una specie di sortilegio scaturito da un dardo della dea Venere e tale incantamento comporta la perdizione per chi viene coinvolto. Follia, inevitabilità del sentimento, insoddisfazione e dipendenza sono soltanto alcuni degli effetti nocivi che Lucrezio elenca.

Primo della lista di coloro che hanno dedicato la propria poetica alla poesia amorosa è sicuramente il veronese Gaio Valerio Catullo, perfetto interprete della letteratura amatoria classica e della sua traiettoria, avendo tratto fortissimamente spunti ed elementi dalla produzione greca classica ed essendo stato, a sua volta, paradigma della ripresa umanistica delle tematiche d'amore nelle letterature europee dell'alto medioevo. Il poeta di Sirmione è infatti autore di un libro pieno di poesie vibranti d'amore dedicate all'amata Lesbia (soprannome di saffica rievocazione della

⁶⁹ In particolare si fa riferimento ai contenuti del libro IV, vv. 1057-1192.

donna chiamata Clodia). L'ispirazione delle liriche richiama, anche piuttosto esplicitamente, la stagione lirica in Grecia e l'epigramma ellenistico.

Nel *Liber* di Catullo si percorre tutto l'*iter* che attraversa numerosi *topoi* letterari, quali l'innamoramento iniziale, il dolore per il distacco, la speranza e la preghiera di una riconciliazione, fino alla rottura definitiva. Il rapporto tra Catullo e Lesbia è un vero e proprio susseguirsi di situazioni e intrecci amorosi che legano la vita privata del poeta a una tradizione letteraria alla quale l'autore si ancora per incidere nella storia preziose liriche le quali, con una sorta di formale - più che sostanziale - modestia, egli chiama *nugae* (sciocchezze, cose da poco). Espressione sintetica e densa di sentimento di questo tormento, è sicuramente il celeberrimo *Carmen* 85, che si riporta di seguito:

Odi et amo (Carmen 85)

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Odio e amo. Forse ti chiedi perché lo faccia:
non lo so, però sento che è così e mi tormento.⁷⁰

Anche in epoca imperiale troviamo voci poetiche di assoluto spessore che trattano tematiche amorose. Non è possibile evitare di inserire in questa discussione, se

⁷⁰ Catullo (1997; 2018, 1° ed. 1889).

non altro per il valore simbolico al quale è poi assunto, proprio il cantore della corte augustea: Virgilio. In merito alla lettura italiana è sufficiente pensare all'opera letteraria che da secoli è indicata come assoluto riferimento della tradizione, ovvero la *Divina Commedia*, dove Dante sceglie proprio il poeta Virgilio come guida di parte del viaggio nell'Aldilà, con l'augurio che lo conduca via da quella *selva oscura* nella quale si era smarrito. Sebbene il poeta latino di origini mantovane sia famoso soprattutto per l'*Eneide* e sia quindi associato a mitiche tematiche guerresche e dinastiche, dobbiamo ricordare che in questa stessa opera è contenuto il libro IV dedicato pressoché interamente all'amore tra Enea e Didone, vero e proprio epillio volto alla tradizione letteraria amorosa, dove si possono ritrovare le eco delle Argonautiche di Apollonio Rodio, nel rapporto tra Medea e Giasone. Oltretutto nelle *Bucoliche* compare il tema topico dell'amore non corrisposto, che porta alla follia e al suicidio, mentre nelle *Georgiche* il *Libro IV* si chiude con un epillio dedicato a Orfeo ed Euridice.⁷¹

Altro autore da prendere in considerazione, se non altro per la portata storica che ha significato nel corso della formazione delle letterature romanze, è il poeta Orazio il quale, pur avendo scritto di molte tematiche differenti in diverse forme poetiche, tratta la tematica amorosa in tutte le sue composizioni: nelle *Satire*, negli *Epodi* e nelle *Odi*, dove l'amore è trattato nelle sue multiformi sfaccettature, in chiave omo ed

⁷¹ Virgilio (2012; 2008; 1966).

eterosessuale, segnandone gli effetti negativi e dolorosi, ma anche valorizzandone la lealtà e importanza per l'accompagnamento lungo tutto l'arco della vita.

Vi sono poi gli elegiaci latini, più specificatamente volti alla trattazione della tematica amorosa, se non altro per scelta del genere letterario poetico con il quale costoro si esprimono. Densi di un amore che si rifà sicuramente all'epigramma greco e alla scuola di Cornelio Gallo (del quale l'opera è andata perduta), si annoverano Tibullo, Propertio e, sicuramente meritevole di un'attenzione dedicata, Publio Ovidio Nasone.⁷²

Ovidio, tristemente esiliato e poi morto a Tomis sul Mar Nero, l'attuale Costanza in Romania, pagò personalmente la sua aperta trattazione di argomenti amorosi, dacché egli stesso affermò che l'esilio gli fu commiato a causa del *carmen et error*, sebbene mai sia stato perfettamente chiarito quale poema e quale verso gli sia costato tanto caro. Leggendo e analizzando una delle sue più celebri composizioni dedicate all'amore, s'intende come la visione di Ovidio sia estremamente "moderna" in merito all'argomento, pur inserendosi in una tradizione letteraria che non viene mai tradita.⁷³ Nelle elegie giovanili il poeta tratta l'Amore non più come un elemento preguo di *pathos*, come nel caso delle elegie di Tibullo e Propertio, ma quasi come un gioco (*lusus*), riprendendo anche la tipica maniera di dedicare e riferire l'opera a una e una

⁷² Fedeli (1998), dal quale si traggono spunti e riflessioni legate alla produzione letteraria d'amore latina in generale e, più in particolare, alla tradizione elegiaca.

⁷³ Ovidio (1994, 3° ed; 1968; 1991; 1982 4° ed.)

sola donna. Negli *Amores* è presente una Corinna, la quale tuttavia appare saltuariamente e non è mai definita precisamente nelle sue caratteristiche e “funzioni” all’interno della relazione amorosa. Non manca la tematica dell’amore visto come dannazione, ma il tono è sempre scherzoso e ironico, come si può evincere dal celebre verso (III, 11b, 3):

Odero, si potero; si non, invitus amabo.

Se potrò, ti odierò; sennò, riluttante, ti amerò.

Ovidio si dedica anche a un vero e proprio ricettario relativo a come si debba comportarsi nei confronti dell’amore e come se ne debba e se ne possa agire l’*arte* in tutte le sue forme e circostanze (*Ars Amatoria*); eppure lo stesso poeta di Sulmona provvede anche a fornire un *vademecum* nel quale dispensa consigli e strategie per evitare di cadere preda dei coinvolgimenti sentimentali dell’amore (*Remedia amoris*). In questo pometto didascalico composto da distici elegiaci, il vero motivo di interesse che si intreccia con la ricerca in oggetto è proprio il fatto che Ovidio dispensa ai giovani suggerimenti per il “prima”, il “durante” e il “dopo” il rapporto amoroso, al fine di evitare precisamente quegli elementi tipici e ricorrenti che anche la tradizione letteraria fino a quel momento aveva trasmesso come “topici” del rapporto d’amore, come il suicidio dettato dal dolore per un amore finito male e molti altri problemi causati dal “mal d’amore”.

L'immenso patrimonio della cultura greca e latina, passando attraverso l'epoca del Medioevo, ricca di influenze culturali e contaminazioni, filtra e penetra inesorabilmente in tutte le nuove realtà geo-socio-politiche che si diffondono e sviluppano nelle varie zone europee.⁷⁴ Nei secoli che vanno dal V al XII d.C. il patrimonio abbastanza unitario delle culture classiche si va frammentando con l'impero romano stesso, andando dunque a definire la nascita di nuove popolazioni e nuove sacche culturali che generano, naturalmente, anche lingue altre e a sé stanti. In ogni modo il bacino comune non va disperdendosi e resta, piuttosto, in una forma di quiescenza silente che accomuna in maniera sostanziale buona parte dei territori europei, quantomeno quelli dell'area centro-sud-occidentale, quindi le attuali Italia, Spagna, Portogallo, Germania e Francia, mentre l'area balcanica e la parte più orientale dell'attuale Europa seguono sviluppi un po' differenti. Ben più affini ai percorsi del nucleo sono le sorti dei confini settentrionali dell'impero: si prenda come esempio il caso dell'Inghilterra, dove Ovidio e Virgilio (ma anche altri poeti latini) sono assai popolari in letteratura. Fuori luogo in tutto e per tutto sarebbe indugiare sui processi linguistici e culturali medievali in Europa. Il cenno estremamente generico che se ne fa è funzionale a definire quantomeno come codeste latenti vene pulsanti della lingua e della cultura classica greca e romana finiscano per essere tramandate fino a giungere alla celebre "riscoperta" dei classici, la quale avviene, ancora in periodo Medievale - si

⁷⁴ Eccellente riferimento per gli approfondimenti a riguardo è senza dubbio Curtius (1995).

pensi al fondamentale esempio di Dante-, e soprattutto nella successiva fase cosiddetta *Umanesimo* (seconda metà del XIII-XIV secolo d.C.) che trova poi sviluppo, dapprima in Italia e quindi in buona parte dell'Europa, nel *Rinascimento* (XIV-XV secolo d.C.). Sulla lezione fondamentale e pienamente medievale di Dante e di Boccaccio, la traiettoria della letteratura classica greca e latina, in particolare quella amorosa, è proseguita da Francesco Petrarca. Il celebre poeta aretino è nodo fondamentale di passaggio tra la tradizione medievale e quella che darà via all'umanesimo, profilo intellettuale che raccoglie un intero patrimonio culturale classico antico che raccoglie una produzione in volgare base per le generazioni future e cardine della letteratura italiana, nondimeno rispetto a molte altre letterature europee di matrice, o influenza, romanza, come quella francese, o quella spagnola. Buona parte della poesia lirica rinascimentale europea introietterà quindi gli elementi della poesia classica di tematica amorosa anche e soprattutto grazie a Francesco Petrarca, fino a far giungere le eco dei classici latini e greci nella cultura moderna, con un forte accento nel periodo del Romanticismo in Europa (e già col movimento manierista e quello dell'Arcadia in Italia, così come con il petrarchismo in alcune aree della regione europea).

Giungiamo così a comprendere come non vi sia da stupirsi se anche nelle forme d'espressione culturali, colte, o maggiormente popolari di epoca moderna, si ritrovano elementi appartenenti alla letteratura amatoria classica, in forme più o meno esplicite. Quanto espresso in questa prima parte introduttiva, troverà maggiori specifiche nei capitoli seguenti. Vi è necessità innanzitutto di un approfondimento degli ideali dei greci

e dei latini sopra il tema dell'amore, di definire chiaramente un elenco dei principali *topoi* amorosi e quindi di analizzare la storia della canzone napoletana e associare lo studio della topica amorosa classica per definire il *corpus* di studio e le sue caratteristiche generali.

4.1.3. Elenco dei principali topoi d'amore classici, concettualizzazione, principali passaggi e bibliografia

Nel capitolo presente si spiega come si vanno a definire i principali luoghi letterari legati al "topos" dell'amore all'interno della produzione classica legata alla tematica amorosa. La struttura schematica per rendere maggiormente chiaro l'elenco che funge da cardine per la ricerca intera vuole essere supportata da un'ampia bibliografia⁷⁵ per la quale lasciamo i riferimenti in nota.

La strada è tracciata da alcuni studi precedenti, che riportiamo in nota e che ci permettono di definire le linee guida da seguire per fissare poi gli specifici topoi che

⁷⁵ Martos (2014), Laguna Mariscal (1994); Laguna Mariscal (2014b); Laguna Mariscal (2014c); Giangrande (2012); Moreno Moreno Soldevilla (ed.) (2011); Laguna (2006); Calame (2002); Laguna Mariscal (1998); Thornton (1997); Calderón Dorda (1997); Rodríguez Adrados (1995); Garrison (1978); Giangrande (1984); Müller (1952); La Penna (1951); Lier (1914).

sono elencati e definiti all'interno del lavoro enciclopedico di Rosario Moreno Moreno Soldevilla, completato con la collaborazione di numerosi coautori⁷⁶:

VISIONE POSITIVA DELL'AMORE:

- L'amore è la cosa più importante nella vita

- Dà senso alla vita ed è fonte di felicità

- Esaltazione dell'amore
 - Argomenti correlati:
 - Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose (*recusatio*)

 - Descrizione elogiativa dell'amata (*descriptio puellae*)

 - Invito al godimento amoroso (*carpe diem*)

 - Tutto è possibile per amore (*insieme fino alla fine del mondo*)

VISIONE NEGATIVA DELL'AMORE:

- L'amore è un'intensa affezione della persona (*morbus amoris*)

⁷⁶ Moreno Moreno Soldevilla (2011).

- L'amore scaturisce da un evento improvviso (*colpo di fulmine*)

- L'amore origina da un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido
(*dardo d'amore*)

- L'innamoramento-malattia si manifesta come una ferita (*vulnus amoris*)

- Tipica sintomatologia dell'amore (*signa amoris*) → tra i quali, alcuni sono a loro volta "topici":
 - pallore

 - febbre e calore (*flamma amoris*)

 - palpitazioni

 - mancanza di appetito

 - insonnia (*insomnium amoris*)

 - follia d'amore (*furor amoris*)

 - pigrizia

- Proposta di rimedi contro l'amore (*remedia amoris*):

- Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili (*varium et mutabile semper domina*)

Insulto al trucco

- Tipiche conseguenze negative dell'amore:

a) Conseguenze intrinseche:

- schiavitù d'amore (*servitium amoris*)
- mancanza di un amore corrisposto (*amore ingrato*)
- gelosia eccessiva (*zelotypia*)
- rottura definitiva (*renuntiatio amoris*)

b) Conseguenze estrinseche:

- sperpero di denaro
 - cattiva reputazione sociale
 - indolenza e pigrizia
- Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose:
 - navigazione (*navigium amoris*)

- guerra (*militia amoris*)

Nella sezione precedente, nella quale si rendevano espliciti gli obiettivi da raggiungere per la presente ricerca, un punto cardine è sicuramente quello dell'individuazione dei principali topoi d'amore della letteratura classica. In questa sezione, andiamo a stilare l'elenco dei topoi, precisandone la "nomenclatura", definendone precisamente il concetto intrinseco, e riportando i principali studi in bibliografia, nonché le ricorrenze e i passaggi in letteratura primaria. Questo elenco costituisce la base fondamentale della seguente parte della tesi, laddove codesti topoi saranno sistematicamente e filologicamente studiati all'interno del *corpus* di canzoni napoletane.

Sull'epistemologia della definizione del topos ci siamo già espressi, è dunque necessario passare al distillato di quei topoi amorosi chiari e confermati. Secondo Françoise Létoublon il primo topos letterario legato all'amore è il "colpo di fulmine" (Létoublon 1999: 13), elemento tipico di numerose produzioni letterarie, musicali, teatrali e, più recentemente, anche cinematografiche. Non ci stupisce che sia questo un "archetipo" che caratterizza le storie e i rapporti d'amore, visto che l'idea dell'innamoramento a prima vista, forte, improvviso e sorprendente, caratterizza oggi l'ideale comune della percezione del sentimento e del rapporto d'amore. In questo caso è la bellezza eccezionale dell'amata, l'approccio estetico che,

maggiormente, “salta all’occhio” dell’innamorato e fa scattare il colpo di fulmine. Portiamo questo esempio per evidenziare come i luoghi letterari siano tra loro collegati in un continuo rimando: la stessa “bellezza” è un topos letterario dell’amore. L’elenco che segue cerca quindi di tenere conto del complesso contesto, selezionando soltanto il luogo letterario di per sè stesso, al fine di non creare confusione nella strutturazione di una tabella di sintesi che possa far comprendere quali siano i topoi letterari amorosi classici tramandati dalla letteratura antica e dove si possano trovare all’interno della canzone classica napoletana.

Segue quindi un sintetico compendio dei principali *topoi* originari della letteratura classica della letteratura latina e greca. Questo e i lineamenti in approfondimento sono frutto dell’estrazione dal massiccio e ottimo lavoro che si ricava nella tesi di Gómez Luque (2018). Andiamo quindi a elencare ed esplicitare ciascuno dei luoghi letterari tipici oggetto di studio, con i riferimenti ai passaggi e/o alla bibliografia di riferimento.

Per primo si pone il *topos* della RECUSATIO: in questo contesto intendiamo il luogo letterario nell’accezione spiegata nel dizionario dei motivi amorosi di Moreno Soldevilla (2011c): “este motivo literario supone el rechazo de los grandes temas y el estilo de la épica (y de la tragedia) a favor de tonos y temas “menores”, como el amor, y se encuentra a menudo en la poesía lírica, elegíaca y bucólica” (Moreno Soldevilla 2011c: 329). L’amore è esaltato al di sopra di tutte le cose, il poeta non può fare

altrimenti che cantare parole d'amore, tralasciando anche argomenti molto più importanti, i quali passano necessariamente in secondo piano.⁷⁷ Un palese esempio ce lo fornisce Orazio, nel *Carmen 16*:

Nos convivia, nos proelia virginum

sectis in iuvenes unguibus acrium

cantamus vacui, sive quid urimur,

non praeter solitum leves.⁷⁸

Un altro *topos* fondamentale nella sfera letteraria amorosa è quello della descrizione elogiativa dell'amata, vista come una meravigliosa Musa utile anche all'ispirazione poetica. "La *descriptio puellae* consiste in la enumeración retórica de los rasgos que configuran la belleza de la amada. Como en cualquier tipo de retrato, la *descriptio pulchritudinis* puede seguir al retrato moral de la amada, pero eso no siempre se cumple en la literatura amorosa, pues suele ser la belleza lo que produce el enamoramiento y muchas de las descripciones de las amadas se basan exclusivamente en la apariencia física" si trova nel dizionario dei *topoi* amorosi (Moreno Soldevilla

⁷⁷ Sull'utilizzo in tal senso del *topos* si vedano, in particolare Hesíodo, Teogonía 22- 34; Calímaco, frg. 2 Pfeifer; Enn. Ann. 5-6 Vahlen, Verg. Ecl. VI 3, 1-12; Hor. Carm. I 6; I 19; II 12; IV 2, 25-60; cf. IV 15, 25-32; e nel contesto non erotico Sat. II 1, 10-20; Epist. II 1, 245-270.

⁷⁸ Hor. Carm. I 6, 17-20

2011a: 134). Che sia un riflesso morale della donna oggetto d'amore, oppure una pura descrizione fisica, talvolta persino ingannevole e pericolosa, la descrizione dell'amata è uno dei luoghi letterari più ricorrenti e variamente declinati nella letteratura antica (e non soltanto). Il colore della pelle, il luccichio degli occhi, la forma del volto, il ventre, il seno, i capelli, le mani..., qualsiasi parte del corpo muliebre può ispirare una descrizione attenta e gentile dell'esaltazione amorosa.⁷⁹

Il grande poeta latino Orazio ha poi "cristallizzato" nella topica d'amore letteraria il concetto del *carpe diem*, altro luogo di invito al godimento amoroso fintanto che la vita e la gioventù in particolare ce lo permettano effettivamente. Il concetto di "cogliere" l'attimo si è poi tramandato non soltanto nella letteratura, bensì nell'intera sfera culturale, sociale e civile influenzata dal saggio "suggerimento" poetico. L'origine del *topos* dell'invito a sfruttare la vita e la gioventù anche nel campo sessuale, non è una novità oraziana; tuttavia egli gli ha dato una sorta di etichetta sintetica che è rimasta

⁷⁹ Si riportano, tra i numerosi, alcuni luoghi tra i più celebri della poesia antica: er. Eun. 730; Titin. Tog. 19 Ribbeck; Afran. Com. 156; 381 Ribbeck; Catvll. LXXXVI 1; 3; 5; Verg. Ecl. I 5; Hor. Carm. IV 13, 3; Prop. II 18d, 29-30; Tib. I 1, 55; II 3, 65; [Tib.] III 1, 7; 19 (IV 13), 4; Ov. Epist. XIV 88; XV 41; XVI 144; 271; XX 53; Am. I 6, 63; 7, 13; 8, 43; 9, 43; 10, 47; II 1, 37; 10, 5; 14, 19; 15, 1; 15, 17; 19, 37; III 7, 1; 11b, 41; 14, 1; Ars I 55; III 257; 417; 665; 753; Rem. 319; 711; Fast. II 161; IV 173; V 339; Met. IV 209; 319; V 581; X 266; Petron. Cl 5; Mart. III 3, 1; 76, 2; V 45, 1; VIII 51, 1; 54 (53), 1; 54 (53), 4; 73, 7; 79, 5; IX 40, 1; 66, 1; XI 40, 1; 102, 2; XII 65, 1; Ivv. VI 162; 186; 465; XIII 43; Apvl. Met. IV 27; cf. Mart. VII 29, 3; XII 49, 1.

nelle nostre culture quasi come un “proverbio”. Così leggiamo nel dizionario (Laguna Mariscal – Martínez Sariago 2011: 207):

Carpe diem / φάγωμεν καὶ πίωμεν: este tópico consiste en la invitación a aprovechar el momento presente (en diferentes aspectos placenteros, como la comida, la bebida, el amor y el sexo, el baile, las guirnaldas, el perfume) y a disfrutar de la juventud y de la belleza, sin preocuparse del futuro, mientras es posible, y antes de que lo impida el transcurso del tiempo, la pérdida de la juventud y la llegada de la enfermedad, la vejez y la muerte; la invitación puede ir acompañada de una reflexión sobre la brevedad de la vida humana y el carácter contingente y efímero del ser humano.

L’*Ode I, 11* oraziana è forse l’esempio maggiormente rappresentativo, ma di luoghi letterari simili ve ne sono molti altri⁸⁰:

tu ne quaesiris (scire nefas) quem mihi, quem tibi

finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios

temptaris numeros. ut melius quicquid erit pati!

Seu plaris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,

⁸⁰ Come esempio in riferimento proponiamo qualche ulteriore referenza a passi interessanti, come Catvl. LXVIII 35; Hor. Sat. II 6, 93; Carm. I 11, 8; Ov. Ars III 79-80; 576; Pers. V 151; Mart. VII 47, 11. dies: Hor. Carm. I 11, 8; II 3, 15; III 29, 42; IV 7, 8; Epist. I 4, 13; Sen. Herc. F. 177.

quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare

Tyrrhenum, sapias, vina liques et spatio brevi

spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida

aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Quanto al *topos* "insieme fino al fine del mondo", c'è da evidenziare che nel luogo letterario si mischiano varie declinazioni del concetto dello stare insieme con semplicità (pane e cipolla), della brama di rimanere insieme a tutti i costi quasi come se fosse una schiavitù d'amore, insieme ai concetti di felicità e di necessità. E' un luogo letterario che celebra il patto d'amore e il tipico scenario della situazione amorosa, ma può essere interpretato anche con accezioni non positive, nella sua declinazione più legata al concetto di un legamenche somiglia a una schiavitù. Si riportano ancora una volta le parole di riferimento tratte dal dizionario della topica amorosa (Laguna Mariscal 2011a: 103):

dentro del contexto general de la lealtad, entrega y sometimiento esperables en la relación amorosa entre amantes, desde la primera juventud hasta la muerte, lo cual constituye un ideal de gran parte de la poesía latina de género amoroso, el amante o la amante puede manifestar implícitamente o declarar abiertamente una ardiente disposición a acompañar a la persona amada por lugares remotos y/o peligrosos, como prueba de su profundo amor, de su entrega e incondicionalidad y de su lealtad amorosa. Este motivo se documenta

igualmente en la poesía latina con una motivación amistosa o como expresión de clientelismo social.⁸¹

Tra le sfumature della relazione d'amore, come abbiamo visto, non manca la visione di un sentimento che s'insinua progressivamente nella persona come una malattia insidiosa che non si riesce ad arginare: è questo il nodo di uno dei *topoi* che andiamo a studiare e ricercare, il *morbus amoris*.⁸²

Il colpo dell'amore arriva all'improvviso, come suggerisce il *topos* del *colpo di fulmine*: è un amore a prima vista (*amor puellae visae*), che si manifesta come un'azione improvvisa, pressoché involontaria e impossibile da controllare e arginare. Esemplifica, infatti, Ovidio: "tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos"⁸³, utilizzando il perfetto del verbo "rapire", proprio come un furto che prende la mente e il corpo dell'innamorato, che non ha scampo alcuno di sfuggirvi.

Volendo dunque seguire un filo logico, ecco presto detto uno dei motivi dai quali scaturisce l'amore improvviso: un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido. In una visione squisitamente dolceamara del sentimento amoroso, il dardo

⁸¹ Per approfondimenti a riguardo si vedano anche Catvll. XI; Hor. Epod. I 11-14; Carm. II 6, 1-4; III 4, 29-36; Prop. I 6, 1-4; Mart. X 20, 7-8; Stat. Silv. III 2, 90-9.

⁸² A titolo esemplare portiamo numerosi esempi di *loca* nei quali si può ritrovare codesto *topos*, come in Plaut. Asin. 55; 56; 593; Cist. 71-74; Epid. 129; Mil. 1272; Ter. Eun. 225-226; Catvll. LXXVI 25; Tib. II 5, 110; Prop. II 1, 58; Ov. Rem. 81; 115; Ivv. II 50. - pati: Prop. I 1, 27; II 5, 16; 24, 39-40; 34, 49; III 25, 15; IV 1, 137; [Tib.] III 2, 8; 4, 66; (patientia) Apvl. Carm. frg. III 4 Courtney; [Tib.] III 2, 5.

⁸³ Ov. Am. II 19, 19.

d'amore è un colpo tanto ambito, quanto temuto. Eppure non si può controllare, deriva dall'esterno e spesso per ragioni bizzose da parte di Cupido. Una delle armi preferite dal dio proprio l'arco con la freccia⁸⁴ e Amore colpisce spesso alla "cieca", anzi, viene letteralmente definito cieco in letteratura, come emerge in questo frammento di Teocrito⁸⁵:

τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος

ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἔρως

non è Pluto quello che non vede,

ma Eros: è cieco e non riflette mai.

Ne consegue che l'amore è una ferita (*vulnus, ulcus, plaga*) che non si riesce a guarire e causa una sorta di infermità nell'innamorato.⁸⁶ Si noti come la ferita d'amore venga espressa in latino, così come in greco, con il termine specifico di una ferita "infetta" (ἔλκος), quasi maledetta, che lascia strascichi e non si può limitarsi a curare

⁸⁴ Cfr. ad es. Tib. II 6, 15; Ov. Epist. XVI 40; Sen. Phaedr. 278; Apvl. Met. V 33, 2.

⁸⁵ Teócrito, Idilios X 19-20

⁸⁶ Socas Gavilán (2011: 361-366).

come una cicatrice che prima o poi passerà. Si tratta di una lacerazione reale, che assimila l'amore a una guerra (Librán Moreno 2011: 201):

En toda guerra, los combatientes resultan heridos y, no infrecuentemente, muertos. Cupido (Amor pharetratus) y Venus están armados con flechas homicidas: enamorarse equivale a recibir una herida (vulnus) incurable en el corazón que se diferencia en bien poco de una lesión real.

Il *topos* ricorre innumerevoli volte, a partire da Omero, dalla lirica monodica greca con Saffo, fino a svilupparsi e prendere grande respiro all'interno della letteratura latina.⁸⁷

Ma i segni dell'amore (*signa amoris*) nella topica letteraria classica sono molti e non si manifestano necessariamente (soltanto) con una ferita: pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia sono tutti potenziali sintomi dovuti all'innamoramento. Tra questi, spicca sicuramente il paragone dell'amore con un fuoco, un calore che brucia e che arde (*flamma amoris, ignis amoris, θερμός έρως*). "El motivo tiene su origen sin duda en la sensación física de calor propia

⁸⁷ Tra i principali riferimenti, portiamo Pvbllil. Sent. 31 Duf; Hor. Carm. I 27, 10-12; Epod. XI 17; Prop. II 12, 11-12; 22, 7; 25, 46; 34, 91-92; Ov. Am. I 2, 29; 2, 44; II 9, 3-4; Ars I 21; 166; 257; 262; 611; III 573; Rem. 44; 125; 283; Epist. IV 15-16; 20; VII 189-190; XVI 239; XXI 211-214; Met. IX 535; X 375; 526-528; Trist. II 97; 338; IV 1, 36; Stat. Silv. I 2, 84; 2, 101; III 5, 24; Mart. II 84, 2; IX 56, 7; Apvl. Met. V 25, 5; 28, 3; VI 11, 3; Carm. frg. 6, 6 Courtney; Carm. de aegr. Perd. 49- 50; 81; 94; Avson. Cup. Cruc. 42; Clavd. Epithalamium de Nuptiis X 48; Maxim. III 30; IV 16; V 45; 70.

del enamoramiento y el deseo amoroso, pero en su configuración intervienen otras ideas como el poder destructor del fuego o su rápida propagación”, como leggiamo nel dizionario dei *topoi* amorosi (Moreno Soldevilla 2011b: 232) e “por otro lado, dado que la subida de la temperatura corporal es propia de la actividad sexual, es normal que el calor y el fuego figuren metafóricamente entre los *signa amoris* y se asocian con la fiebre en el motivo de la enfermedad del amor” (Thornton 1997: 32). Vi è poi una delle reazioni più “comuni” che ben conosciamo, ovvero quella del pianto (*fletus*) che segue a una ferita d’amore. In assoluto i sintomi sono quel “tópico literario que describe los trastornos tanto físicos como anímicos producidos por el amor apasionado, sobre todo cuando no es correspondido. Su formulación literaria suele consistir en una enumeración de los síntomas, siendo el poema fragmentario XXXI de Safo el modelo por antonomasia (Traver Vera 2011: 398)”. I luoghi letterari ove si possa incontrare un “segno” d’amore come conseguenza di un colpo di fulmine, o di un semplice rapporto sono davvero numerosi e diffusi all’interno di tutta la letteratura in senso diacronico e diatopico. In un sintetico elenco, possiamo riprendere quanto scrive Traver Vera:

Los *signa amoris*, como motivos literarios, pueden clasificarse, por tanto, en dos grupos, según sean físicos o anímicos, teniendo en cuenta que los primeros son una reacción instantánea de las alteraciones psíquicas producidas por el delirio amoroso. Entre los síntomas anímicos se contarían los siguientes: alegría, celos, desidia, enervamiento, ensimismamiento, extraversión, nerviosismo, querer ver en todo momento a la persona amada, suspiros y tristeza; y entre los físicos, los siguientes: alteraciones de los sentidos, alteraciones del habla, caída del cabello, delgadez, fuego interior, inapetencia,

incapacidad para escribir, inmovilidad, insomnio, llanto, mudez, palidez, pérdida del equilibrio o de destreza, rubor, sudor y transformación total” (Traver Vera 2011: 400).⁸⁸

Così come i mali causati dall’amore sono innumerevoli, altresì si presenta la necessità di offrire dei rimedi: come in tutti i casi di malattia, occorre un esperto, un medico; l’organo dove ha sede il male è generalmente, individuato come corrispondente al cuore. Così come esistono le τέχνηαι ἐρωτικαί per il corteggiamento e l’innamoramento, allora esistono anche i φάρμακα ἔρωτος, le medicine per la guarigione. Il maestro di questo nel mondo latino è sicuramente Ovidio, il quale dedica intere opere proprio a questo tema.⁸⁹ Insieme a lui gli altri poeti latini, come Tibullo,

⁸⁸ Tra i principali luoghi letterari sul tema si riportano Safo XXXI 11-12; Catvll. LI 10-11 Teócrito II 108-109; Apolonio de Rodas III 28; Safo XXXI; Catvll. LI). Horacio (Carm. I 13, 13-16) Ov. Met. IX 745 [Iis]; Hor. Epod. XI 9; Sen. Phaedr. 367; 375; 59; Alceo (frg. 347 Lobel-Page) Apolonio de Rodas III 289-290; Hor. Epod. XI 8-10; Tib. I 9, 35-36; Ov. Met. XIV 349-350 [Pico]; Apvl. Met. II 7, 14-16; V 26, 17-19), perder la razón (Plavt. Cist. 210-214; Hor. Carm. I 13, 5-6 Safo XXXI 20; Teócrito II 82-83; Apolonio de Rodas III 286-287; AP XII 89 [anónimo]; 90, 1-2 [anónimo]; Aedit. Epigr. frg. 1, 4 Courtney; Catvll. LI 9-10; Ciris 248-249; [Tib.] III 8 (IV 2), 11-12; Ov. Met. IV 347 [Sálmacis y Hermafrodito]; 675 [Perseo y Andrómeda]); VI 492-493 [Tereo, Procne y Filomela]; X 173 [Canción de Orfeo: Jacinto]; 369-370 [Canción de Orfeo: Mirra]; XIII 763 [Galatea]; XIV 351 [Pico]; Sen. Phaedr. 362 Plavt. Merc. 25; Lvcr. IV 1030-1036; Verg. Aen. IV 9; Ov. Epist. VII 25-26 [Dido a Eneas]; XVIII 25-28 [Leandro a Hero]; VI 492-493 [Tereo, Procne y Filomela] Plavt. Cist. 54; Merc. 368; 373; Persa 24; Laev. Carm. frg. XVII 1; Verg. Aen. IV 499; Ciris 180; 225; Hor. Carm. III 10, 14; Prop. I 1, 22; 5, 21; 6, 6; 9, 17; 13, 7; 15, 39; 18, 17; III 8, 28; Ov. Ars I 723-732; Met. IV 202-203; 266-267 [Los amores del Sol]; XI 793 [Ésaco]; Sen. Phaedr. 376; Ivv. II 50) Plavt. Cist. 55-56; Prop. III 8, 27; Ov. Met. IX 537 [Biblis]; Stat. Silv. III 5, 1-2.

⁸⁹ Ovidio (1994 3° ed.; 1991; 1982 4° ed. e 1968).

Properzio, Giovenale e Marziale propongono vari approcci più o meno medici e ortodossi alla guarigione del male d'amore.⁹⁰

Certamente vi è anche una drastica criticità originaria nel rapporto eterosessuale uomo-donna, o omosessuale donna-donna, dacché la creatura femminile è vista, nella topica amorosa, come classicamente volubile, gelosa e ricca di difetti, soprattutto caratteriali (*varium et mutabile semper domina*). Da ciò dipendono anche molte delle *consequentia amoris*, quali la schiavitù d'amore, un amore ingrato, una gelosia eccessiva, financo alla rinuncia, più o meno improvvisa - e comprensibile-, del rapporto d'amore: "del mismo modo que, en una relación de amistad, su disolución se producía de una manera formal, así también la renuntiatio amoris llega a convertirse en la literatura grecolatina en una composición con características propias" (spiega Bellido Díaz 2011: 374-375). Ed effettivamente vi sono numerosi esempi letterari che vanno in questa direzione⁹¹ e forse, più che mai esempio lampante della disperazione di un amore finito e di una controparte bizzosa, instabile e inaffidabile ce lo fornisce il solito Catullo, per esempio nel celeberrimo *Carmen VII*:

⁹⁰ Sulla tematica si vedano anche Conte (1986); Küppers (1981); Sabot (1976) e Hollis (1973: pagg. 84-115 in particolare) .

⁹¹ Anacreonte ap. Himerium Orationes XLVIII 4; Teócrito XXX; AP V 175; 179; 184; Catvll. VIII; XI; LVIII; AP V 112; Tib. I 9; Hor. Epod. XV; Carm. I 5; III 26; Prop. II 5; III 24; 25; Ov. Am. III 11; 11b; AP XII 201; V 112; 175, 6; 179, 9; 184; 245 (vid. Cairns, 1972: 80-81; 1979: 125-126).

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.

Fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla. 5

Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat.

Fulsere vere candidi tibi soles.

Nunc iam illa non volt: tu quoque inpotens noli,
nec quae fugit sectare, nec miser vive, 10
sed obstinata mente perfer, obdura.

Vale, puella. Iam Catullus obdurat,
nec te requiret nec rogabit invitam.

At tu dolebis, cum rogaberis nulla.

Scelestas, vae te, quae tibi manet vita? 15
Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?

Quem basiabis? Cui labella mordebis?

At tu, Catulle, destinatus obdura.⁹²

In conclusione della disamina dei *topoi* oggetto del presente studio, non può mancare un elemento quale quello del *avigium amoris*, o ἐρωτοπλοεῖν.⁹³ In una funzione certamente ambivalente si paragona l'amore a un viaggio, per mare, per scopi bellici, per vicende di vario genere, ivi comprese le numerose avventure, positive o negative, che vi si possono vivere. Leggiamo nel solito dizionario (Laguna Mariscal 2011b: 425) come:

Este paralelismo se manifiesta literariamente en forma de metáforas, comparaciones, alusiones, bisemias y asociaciones. Esta imaginería fue usada ampliamente en la literatura clásica, en varios géneros en verso (con alguna

⁹² Si riporta in calce la traduzione proposta del testo: "Disperato Catullo, falla finita con le tue follie / e ciò che vedi perduto, consideralo perduto. / Rifulsero un tempo per te giornate radiose, / quando sovente venivi agli incontri che la ragazza fissava, / quella che abbiamo amata come nessun'altra ameremo. / Là si svolgevano giochi gioiosi d'amore senza fine, / che tu pretendevi, e lei non rifiutava: / brillarono veramente per te giornate radiose. / Ormai lei li rifiuta; anche tu, sebbene incapace [a frenarti]. / Non cercarla, se sfugge; e non vivere da disperato, / ma sopporta con ostinazione, tieni duro. / Addio, cara ragazza. Alla fine Catullo resiste; / più non ti cercherà, più non t'implorerà, tanto non lo vuoi; / ma ti pentirai, quando nessuno più t'implorerà. / Guai a te, disgraziata! Che vita t'attende? / Chi adesso ti verrà a cercare? Chi ti troverà carina? / Con chi farai oggi l'amore? A chi dirai: "Sono tua"? / A chi darai i tuoi baci? A chi mordicchierai le labbrina? / Ma tu, Catullo, con ostinazione tieni duro!".

⁹³ Sull'argomento si vedano, soprattutto, Laguna Mariscal (1998); Thornton (1997); Garrison (1978).

aparición también en la prosa), desde la literatura griega arcaica hasta la época romana tardía. Particularmente, la imagen alcanzó un desarrollo especial en la epigramática griega de época helenística y en la poesía latina augustea. Es difícil establecer cuál pudo ser el origen del tópico. Puede estar relacionada con su génesis la doble naturaleza de la diosa Afrodita (o Venus): por un lado, es la diosa del amor y del sexo por antonomasia; por otro, tiene importantes conexiones con el mar y la navegación; también puede entenderse simplemente que tanto griegos como romanos tenían una concepción negativa (o, al menos, ambivalente) sobre el amor.

Dunque la comparazione avviene soprattutto con le due attività più pericolose del tempo: la guerra e la navigazione, laddove, in particolare in questo secondo caso, vi sono spesso più o meno esplicite allusioni all'atto prettamente sessuale.⁹⁴

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	ELEMENTI COLLEGATI
-----------------------	--------------------	--------------------

⁹⁴ Tra i passi esplicativi in questa chiave si riportano Aristófanes, Asambleístas 37-39; Platón, frg. 3 K. Aristófanes, Lisístrata 671-79), Macr. Sat. II 5, 9, Ov. Am. II 9, 31-34; III 11, 29-30; Rem. 609-610; 635.

RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	Parole d'amore, sussurrate, cantate, scritte in testi dedicati all'oggetto del desiderio d'amore
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	Grazia e incanto, amata come fonte d'ispirazione poetica (Musa)
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	La gioventù, la bellezza e la possibilità di godersi i loro frutti sono elementi passeggeri e brevi, da sfruttare finché è possibile
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Rimanere insieme fino alla fine della vita: insieme è possibile superare ogni cosa.	Fedeltà, patto d'amore, dedica totale dei sentimenti alla persona amata, desiderio di matrimonio, scenari tipici delle situazioni amorose
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	L'amore s'insinua in maniera progressiva e incontrollabile, come una malattia che affligge l'innamorato/a
COLPO DI FULMINE	L'amore scaturisce da un evento improvviso	Reazione quasi fisiologica, involontaria e automatica alla prima vista della persona amata
DARDO D'AMORE	L'amore origina da un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido	L'intervento divino di Afrodite-Venere, o Eros-Cupido colpisce con la freccia dell'innamoramento, sentimento ambito e al contempo pericoloso, in una VISIONE agrodolce
VULNUS AMORIS	L'innamoramento-malattia si manifesta come una ferita	Morbo facilmente riconoscibile che si manifesta tramite specifiche sintomatologie intrinseche ed estrinseche
SIGNA AMORIS (FLAMMA AMORIS, INSOMNIUM AMORIS, FUROR AMORIS, ...)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	L'amore appare come una forza irrefrenabile, che soggioga e tormenta l'amante: da qui derivano gli sviluppi manifesti dell'amore come la fiamma d'amore, la tortura d'amore, la follia per amore, il mal d'amore, il ama la schiavitù, il

		regno d'amore, e il trionfo dell'amore sulle volontà razionali
REMEDIA AMORIS	Proposta di rimedi contro l'amore	Come per tutte le malattie, serve un "medico" specialista del settore, il cuore è l'organo sito del dolore e del morbo
VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	Insulto al trucco, descrizione dei difetti dell'amata, della gelosia e del carattere volubile
CONSEQUENTIA AMORIS (SERVITIUM AMORIS, AMOR INGRATUS, ZELOTYPIA, RENUNTIATIO AMORIS)	Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva	Sperpero di denaro, cattiva reputazione sociale, indolenza e pigrizia, lamento dell'amante abbandonato/a
NAVIGIUM ET MILITIA AMORIS	Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose	Navigazione con naufragio e guerra: comparazione tra l'atto sessuale e la navigazione e dell'avventura d'amore come viaggio per mare, ma anche vere e proprie "armi" che ha l'amore come se fosse una battaglia

Oltre agli studi sviluppati nei riferimenti bibliografici ai quali si rimanda per gli approfondimenti completi che non avrebbero ragione di essere riportati in questa sede, ci sono molti studi scientifici che trattano la tematica dell'amore e della sessualità nell'epoca antica e il loro rapporto con la letteratura. Nell'antichità la percezione della poesia d'amore era quella di avere effetti pragmatici sul piano erotico; scene di amore reciproco, scene di seduzione e le stesse parole di seduzione fanno parte di un'ampia topica. I versi del poeta hanno una funzione seduttiva e l'utilizzo del topos diviene in tal

senso al contempo un richiamo, un'evocazione e un "talismano" capace di proseguire la tradizione, come magica, dell'incantamento d'amore tramite il verso.⁹⁵

Calame (1992: 21-37 in particolare) si spinge a dichiarare che l'Eros è direttamente inventore e organizzatore della società greca antica:

Eros dolce-amaro, Eros a cui non si sfugge, Eros dominatore nato dalle origini del Caos, Eros demiurgo degli orfici, Eros che emerge ingenerato dall'uovo primordiale, Eros paretro di Afrodite: nella molteplicità e varietà di forme della figura che per i Greci incarna la forza dell'amore, si riflette la sua posizione centrale in una cultura e in un sistema di pensiero profondamente segnati dall'attrattiva amorosa (Calame 1992: 21).⁹⁶

Nondimeno concordano sulla valenza antropologica sul piano culturale del contesto classico greco e latino anche Boehringer e Lorenzini (2016), come specificano nel saggio introduttivo di un interessante volume dedicato alla sessualità nel mondo antico⁹⁷. Qui si evidenzia come la sfera sessuale e l'erotismo fossero elementi basilari e consustanziali dell'intera società, intendendo e includendo anche tipologie amorose come la pederastia e l'omosessualità, oltre a varie tipologie di rapporto che nelle numerose declinazioni dell'amore e della sessualità secondo la percezione classica

⁹⁵ In questa parte dello studio si affronta la tematica delle topiche d'amore e della valenza poetica nei riguardi della seduzione e dell'innamoramento, ripercorrendo anche le antiche teorizzazioni che già furono di Platone e di Aristotele.

⁹⁶ Calame (2006: 9).

⁹⁷ Riferimento in particolare a Boehringer (2016: 9-14).

antica consentivano realmente di abbracciare l'intera sfera del quotidiano e della complessità societaria del mondo classica. E per comprendere al meglio quanto complessa e lontana dalla nostra percezione più ferina, fisiologica ed essenziale fosse la percezione della dimensione sessuale nel mondo greco antico, prendiamo a prestito la riflessione di Marilyn Skinner che afferma:

The ancient Greeks, who had a specialized word for so many other things, had none for what we mean by "sexuality". The nearest parallel in the Greek language is the collective expression "ta aphrodisia", "the matters of Aphrodite". What Greek culture regarded as the preserve of the goddess of love was an ensemble of separate but closely related physical phenomena - sexual acts, urges, and pleasures". Although Latin, like Greek, had a rich vocabulary, both direct and metaphorical, for sexual organs and sexual acts, it too lacked an encyclopedic concept of the sexual (Skinner 2005: 3).⁹⁸

In conclusione è anche nell'ottica della comprensione delle particolarità specifiche dei topoi letterari amorosi classici che si deve sfruttare l'elenco precedentemente proposto come base sintetica di riferimento per i richiami ai topoi letterari che si trovano nella canzone classica napoletana, tenendo sempre conto, per necessità scientifica e filologica, che è proprio il luogo "tematico" in sé per sé a essere estrapolato e identificato, sebbene determinati metasignificati debbano essere riportati al contesto artistico, sociale e più genericamente antropologico della cultura relativa che, per quanto possa avere affinità e legami storici, rimane un sistema di "enciclopedia

⁹⁸ Vi sono interessanti approfondimenti anche alle pagine seguenti.

tribale” che può essere estratto del proprio contesto soltanto con le dovute premure scientifiche e filologiche, affinché la ricerca e lo studio che ne escano mantengano le necessarie garanzie che ne certifichino la validità.

4.1.3.bis. Elenco de los principales tópicos clásicos del amor, conceptualización, pasajes principales y bibliografía

En este capítulo se definen los principales tópicos literarios relativos al campo semántico del amor, dentro de la producción clásica relacionada con el tema amoroso. La estructura esquemática para hacer más claro el listado que sirve como eje central para toda la investigación es respaldada por una amplia bibliografía, sobre la cual aportamos las correspondientes referencias en nota. El camino ha sido allanado por algunos estudios previos, que mencionamos en nota y que nos permiten definir las pautas que seguir para luego establecer los *topoi* específicos que están enumerados y

definidos dentro del trabajo enciclopédico de Moreno Moreno Soldevilla (2011), realizado con la colaboración de numerosos coautores:

VISIÓN POSITIVA SOBRE EL AMOR:

- El amor es el aspecto más importante de la vida.
- El amor da sentido y felicidad a la vida.
- Exaltación del amor.
- Motivos relacionados:
 - Exaltación del amor por encima de las demás cosas y valores (*recusatio*)
 - Descripción elogiosa de la persona amada (*descriptio puellae*)
 - Invitación al goce amoroso (*carpe diem*)
 - Todo es posible por amor (*Contigo al fin del mundo*)

VISIÓN NEGATIVA DEL AMOR:

- El amor es una afección intensa y patológica de la persona (*morbis amoris*)
- El amor surge de un evento repentino (*flechazo*)

- El amor surge por la intervención de Afrodita-Venus o de Eros-Cupido

(*dardo amoroso*)

- El enamoramiento-patología se manifiesta como una herida (*vulnus*

amoris)

- Sintomatología típica del amor y del enamoramiento (*signa amoris*),

en la cual se manifiestan síntomas que, a su vez, constituyen tópicos literarios:

- Palidez
- Fiebre y calor (*flamma amoris*)
- Palpitaciones
- Inapetencia
- Insomnio (*insomnium amoris*)
- Locura amorosa (*furor amoris*)
- Pereza

- Propuesta de remedios contra el amor (*remedia amoris*):

- Poner en evidencia los defectos y las faltas de la mujer, que es siempre voluble (*varium et mutabile semper domina*)

- Denuedo del maquillaje
 - Típicas consecuencias negativas del amor:
 - a) Consecuencias intrínsecas:
 - Esclavitud del amor (*servitium amoris*)
 - Falta de un amor correspondido (*amor ingratus*)
 - Celos patológicos (*zelotypia*)
 - Ruptura definitiva (*renuntiatio amoris*)
 - b) Consecuencias extrínsecas:
 - Gasto de dinero
 - Pérdida de la reputación social
 - Indolencia y pereza
 - Comparación del amor con actividades arriesgadas o ingratas:
 - navegación (*navigium amoris*)
 - guerra (*militia amoris*)

En la sección anterior, donde se hicieron explícitos los objetivos que alcanzar para esta investigación, un punto clave ha sido sin duda la identificación de los principales tópicos del amor en la literatura clásica. En esta sección, enumeraremos los tópicos, especificando su “nomenclatura”, definiendo precisamente su concepto intrínseco y proporcionando los principales estudios disponibles en la bibliografía, así como las ocurrencias y pasajes en la literatura primaria. Esta lista constituye la base fundamental de la siguiente parte de la tesis, donde estos tópicos serán estudiados de manera sistemática y filológica dentro del corpus de canciones napolitanas.

En cuanto a la epistemología de la definición del tópico, ya hemos expresado nuestras opiniones al respecto, por lo que es necesario pasar al destilado de aquellos *topoi* amorosos claros y confirmados. Según Françoise Létoublon, el primer tópico literario relacionado con el amor es el “flechazo” (Létoublon 1999: 13), un elemento típico de numerosas producciones literarias, musicales, teatrales y, más recientemente, también cinematográficas. No nos sorprende que este sea un “arquetipo” que caracteriza las historias y relaciones amorosas, ya que la idea del enamoramiento a primera vista, intenso, repentino y sorprendente, define en la actualidad el ideal común de la percepción del sentimiento y la relación amorosa. En este caso, es la belleza excepcional del amado, el aspecto estético el que, principalmente, “llama la atención” del enamorado y desencadena el flechazo. Traemos este ejemplo para destacar cómo los tópicos literarios están conectados entre sí en un continuo referente: la belleza misma es un tópico literario del amor. La lista que sigue intenta tener en cuenta el

contexto complejo, seleccionando solo el tópico literario en sí mismo, con el fin de no crear confusión en la estructuración de una tabla de síntesis que pueda hacer comprender cuáles son los tópicos literarios amorosos clásicos transmitidos por la literatura antigua y dónde se pueden encontrar dentro de la canción clásica napolitana.

A continuación, se presenta un resumen conciso de los principales tópicos originarios de la literatura clásica latina y griega. Procederemos a enumerar y explicar cada uno de los lugares literarios típicos objeto de estudio, con referencias a pasajes y/o bibliografía de referencia.

En primer lugar, presentemos el *topos* de la *recusatio*: en este contexto, entendemos el motivo literario en el sentido explicado en el diccionario de motivos amorosos de Moreno Moreno Soldevilla (2011c): “este motivo literario supone el rechazo de los grandes temas y el estilo de la épica (y de la tragedia) a favor de tonos y temas ‘menores’, como el amor, y se encuentra a menudo en la poesía lírica, elegíaca y bucólica” (Moreno Moreno Soldevilla 2011c: 329). El amor es exaltado por encima de todas las cosas; el poeta no puede sino cantar palabras de amor, dejando de lado incluso temas mucho más importantes, que necesariamente pasan a un segundo plano⁹⁹. Un claro ejemplo lo proporciona Horacio en *Odas* I 6:

⁹⁹ Sobre el uso de este tópico, se pueden consultar, en particular, Hesíodo, Teogonía 22-34; Calímaco, frg. 2 Pfeifer; Ennio, Ann. 5-6 Vahlen, Virgilio, Ecl. VI 3, 1-12; Horacio, Carm. I 6; I 19; II 12; IV 2, 25-60; cf. IV 15, 25-32; y en un contexto no erótico, Sat. II 1, 10-20; Epist. II 1, 245-270.

Nos convivia, nos proelia virginum
sectis in iuvenes unguibus acrium
cantamus vacui, sive quid urimur,
non praeter solitum leves.¹⁰⁰

Otro tópico fundamental en el ámbito literario del amor es la descripción elogiosa de la amada, vista como una maravillosa Musa útil también para la inspiración poética:

La *descriptio puellae* consiste en la enumeración retórica de los rasgos que configuran la belleza de la amada. Como en cualquier tipo de retrato, la *descriptio pulchritudinis* puede seguir al retrato moral de la amada, pero eso no siempre se cumple en la literatura amorosa, pues suele ser la belleza lo que produce el enamoramiento y muchas de las descripciones de las amadas se basan exclusivamente en la apariencia física. (Moreno Soldevilla 2011a: 134).

Ya sea un reflejo moral de la mujer objeto de amor, o una pura descripción física, a veces incluso engañosa y peligrosa, la descripción de la amada es uno de los tópicos literarios más recurrentes y variadamente declinados en la literatura antigua (y no solo). El color de la piel, el brillo de los ojos, la forma del rostro, el vientre, el pecho,

¹⁰⁰ Hor. Carm. I 6, 17-20

el cabello, las manos..., cualquier parte del cuerpo femenino puede inspirar una descripción cuidadosa y gentil de la exaltación amorosa¹⁰¹.

El gran poeta latino Horacio “cristalizó” luego en la tónica del amor literario el concepto de *carpe diem*, otro lugar de invitación al disfrute amoroso, mientras la vida y la juventud en particular nos lo permitan efectivamente. El concepto de “aprovechar” el momento se ha transmitido no solo en la literatura, sino en toda la esfera cultural, social y civil, influenciada por la sugerencia poética. El origen del tópico de la invitación a aprovechar la vida y la juventud, también en el ámbito sexual, no es una novedad horaciana; sin embargo, él le dio una especie de etiqueta sintética que ha perdurado en nuestras culturas casi como un “proverbio”. Así leemos en el diccionario (Laguna Mariscal – Martínez Sariago 2011: 207):

Carpe diem / φάγωμεν καὶ πίωμεν: este tópico consiste en la invitación a aprovechar el momento presente (en diferentes aspectos placenteros, como la comida, la bebida, el amor y el sexo, el baile, las guirnaldas, el perfume) y a disfrutar de la juventud y de la belleza, sin preocuparse del futuro, mientras es

¹⁰¹ Se citan, entre muchos otros, algunos lugares entre los más célebres de la poesía antigua: Terencio, Eun. 730; Titinio, Tog. 19 Ribbeck; Afranio, Com. 156; 381 Ribbeck; Catulo, LXXXVI 1; 3; 5; Virgilio, Ecl. I 5; Horacio, Carm. IV 13, 3; Propertio, II 18d, 29-30; Tibulo, I 1, 55; II 3, 65; [Tibulo] III 1, 7; 19 (IV 13), 4; Ovidio, Epist. XIV 88; XV 41; XVI 144; 271; XX 53; Amores, I 6, 63; 7, 13; 8, 43; 9, 43; 10, 47; II 1, 37; 10, 5; 14, 19; 15, 1; 15, 17; 19, 37; III 7, 1; 11b, 41; 14, 1; Ars Amatoria, I 55; III 257; 417; 665; 753; Remedia Amoris, 319; 711; Fasti, II 161; IV 173; V 339; Metamorfosis, IV 209; 319; V 581; X 266; Petronio, CI 5; Marcial, III 3, 1; 76, 2; V 45, 1; VIII 51, 1; 54 (53), 1; 54 (53), 4; 73, 7; IX 40, 1; 66, 1; XI 40, 1; 102, 2; XII 65, 1; Juvencio, VI 162; 186; 465; XIII 43; Apuleyo, Metamorfosis, IV 27; cf. Marcial, VII 29, 3; XII 49, 1.

posible, y antes de que lo impida el transcurso del tiempo, la pérdida de la juventud y la llegada de la enfermedad, la vejez y la muerte; la invitación puede ir acompañada de una reflexión sobre la brevedad de la vida humana y el carácter contingente y efímero del ser humano.

La Oda I 11 de Horacio es quizá el ejemplo más representativo, aunque existen muchos pasajes del mismo tenor¹⁰²:

tu ne quaesiris (scire nefas) quem mihi, quem tibi

finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios

temptaris numeros. ut melius quicquid erit pati!

Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,

quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare

Tyrrhenum, sapias, vina liques et spatio brevi

spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida

aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

En cuanto al tópico “contigo al fin del mundo”, es importante destacar que en este tópico literario se mezclan las facetas del concepto de estar juntos con simplicidad

¹⁰² Como ejemplo adicional, en referencia, proponemos algunas otras referencias a pasajes interesantes, como Catulo, LXVIII 35; Horacio, Sat. II 6, 93; Carm. I 11, 8; Ovidio, Ars III 79-80; 576; Persio, V 151; Marcial, VII 47, 11. dies: Horacio, Carm. I 11, 8; II 3, 15; III 29, 42; IV 7, 8; Epist. I 4, 13; Séneca, Herc. F. 177.

(contigo, pan y cebolla), del deseo de permanecer juntos a toda costa casi como si fuera una esclavitud de amor, junto con los conceptos de felicidad y necesidad. Es un tópico literario que celebra el pacto de amor y el típico escenario de la situación amorosa, pero también puede ser interpretado con connotaciones negativas, en su interpretación más ligada al concepto de un vínculo que se asemeja a una esclavitud. Una vez más, se citan las palabras de referencia extraídas del diccionario de tópicos amorosos (Laguna Mariscal 2011a: 103):

dentro del contexto general de la lealtad, entrega y sometimiento esperables en la relación amorosa entre amantes, desde la primera juventud hasta la muerte, lo cual constituye un ideal de gran parte de la poesía latina de género amoroso, el amante o la amante puede manifestar implícitamente o declarar abiertamente una ardiente disposición a acompañar a la persona amada por lugares remotos y/o peligrosos, como prueba de su profundo amor, de su entrega e incondicionalidad y de su lealtad amorosa. Este motivo se documenta igualmente en la poesía latina con una motivación amistosa o como expresión de clientelismo social.

Entre las sutilezas de la relación amorosa, como hemos visto, no falta la visión de un sentimiento que se introduce progresivamente en la persona como una enfermedad insidiosa que no se puede contener: este es el núcleo de uno de los tópicos que vamos a estudiar y explorar, el *morbus amoris*¹⁰³.

¹⁰³ A modo de ejemplo, presentamos numerosos ejemplos de lugares en los que se puede encontrar este tópico, como en Plauto, *Asin.* 55; 56; 593; *Cist.* 71-74; *Epid.* 129;

El enamoramiento llega de repente, como sugiere el tópico del flechazo: es un amor a primera vista (*amor puellae visae*), que se manifiesta como una acción repentina, casi involuntaria e imposible de controlar y contener. Ejemplifica esto, de hecho, Ovidio: *tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos*¹⁰⁴, utilizando el perfecto del verbo *rapire*, justo como un robo que arrebatara la mente y el cuerpo del enamorado, quien no tiene escapatoria alguna para evitarlo.

En una visión exquisitamente agrisada del sentimiento amoroso, el flechazo es un golpe tan deseado como temido. Sin embargo, no se puede controlar, proviene del exterior y a menudo por razones caprichosas por parte de Cupido. Una de las armas preferidas del dios es precisamente el arco con la flecha, y Amor a menudo golpea “a ciegas”, de hecho, es literalmente llamado ciego en la literatura, como se documenta en este fragmento de Teócrito¹⁰⁵:

τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος

ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἔρως

Mil. 1272; Terencio, Eun. 225-226; Catulo, LXXVI 25; Tibulo, II 5, 110; Propertio, II 1, 58; Ovidio, Rem. 81; 115; Juvencio, II 50. - pati: Propertio, I 1, 27; II 5, 16; 24, 39-40; 34, 49; III 25, 15; IV 1, 137; [Tibulo] III 2, 8; 4, 66; (patientia) Apuleyo, Carm. frg. III 4 Courtney; [Tibulo] III 2, 5

¹⁰⁴ Ov. Am. II 19, 19.

¹⁰⁵ Teócrito, Idilios X 19-20.

No es Plutón el que no ve

sino Eros, que es ciego y no reflexiona.

Esto implica que el amor es una herida (*vulnus, ulcus, plaga*) que no se puede curar y causa una especie de enfermedad en el enamorado. Se observa cómo la herida de amor se expresa en latín, así como en griego, con el término propio de una herida “infectada” (ἔλκος), casi maldita, que deja secuelas y que no se puede cerrar como una cicatriz que eventualmente sanará. Es una laceración real, que asimila el amor a una guerra (Librán Moreno 2011: 201).

En toda guerra, los combatientes resultan heridos y, no infrecuentemente, muertos. Cupido (*Amor pharetratus*) y Venus están armados con flechas homicidas: enamorarse equivale a recibir una herida¹⁰⁶ (*vulnus*) incurable en el corazón que se diferencia en bien poco de una lesión real.

El tópico aparece innumerables veces, desde Homero, pasando por la lírica monódica griega con Safo, hasta desarrollarse y conocer gran favor dentro de la literatura latina¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Socas Gavilán (2011: 361-364).

¹⁰⁷ Referencias: Pvbllil. Sent. 31 Duf; Hor. Carm. I 27, 10-12; Epod. XI 17; Prop. II 12, 11-12; 22, 7; 25, 46; 34, 91-92; Ov. Am. I 2, 29; 2, 44; II 9, 3-4; Ars I 21; 166; 257; 262; 611; III 573; Rem. 44; 125; 283; Epist. IV 15-16; 20; VII 189-190; XVI 239; XXI 211-214; Met. IX 535; X 375; 526-528; Trist. II 97; 338; IV 1, 36; Stat. Silv. I 2, 84; 2, 101; III 5, 24; Mart. II 84, 2; IX 56, 7; Apvl. Met. V 25, 5; 28, 3; VI 11, 3; Carm. frg. 6, 6 Courtney; Carm. de aegr. Perd. 49- 50; 81; 94; Avson. Cup. Cruc. 42; Clavd. Epithalamium de Nuptiis X 48; Maxim. III 30; IV 16; V 45; 70.

Pero los signos del amor (*signa amoris*) en la tónica literaria clásica son variados y no necesariamente se manifiestan (solamente) como una herida: palidez, fiebre y calor, palpitaciones, falta de apetito, insomnio, locura de amor, pereza, son todos síntomas potenciales del enamoramiento. Entre estos, destaca sin duda la comparación del amor con un fuego, un calor que quema y arde (*flamma amoris, ignis amoris, θερμός ἔρως*): “El motivo tiene su origen sin duda en la sensación física de calor propia del enamoramiento y el deseo amoroso, pero en su configuración intervienen otras ideas como el poder destructor del fuego o su rápida propagación, como leemos en el Diccionario de tópicos amorosos (Moreno Moreno Soldevilla 2011llama: 232). Además, “por otro lado, dado que la subida de la temperatura corporal es propia de la actividad sexual, es normal que el calor y el fuego figuren metafóricamente entre los *signa amoris* y se asocian con la fiebre en el motivo de la enfermedad del amor” (Thornton 1997: 32).

También está la reacción “común” que todos conocemos, es decir, el llanto (*fletus*) que sigue a una herida de amor. En general, los síntomas son aquel “tópico literario que describe los trastornos tanto físicos como anímicos producidos por el amor apasionado, sobre todo cuando no es correspondido. Su formulación literaria suele consistir en una enumeración de los síntomas, siendo el poema fragmentario XXXI de Safo el modelo por antonomasia” (Traver Vera 2011síntomas: 398). Los tópicos literarios donde se pueden encontrar un signo de amor como consecuencia de un flechazo, o de una simple relación, son realmente numerosos y están extendidos en toda la literatura

en sentido diacrónico y diatópico. En una lista concisa, podemos retomar lo que escribe Traver Vera en el diccionario editado por Moreno Moreno Soldevilla:

Los *signa amoris*, como motivos literarios, pueden clasificarse, por tanto, en dos grupos, según sean físicos o anímicos, teniendo en cuenta que los primeros son una reacción instantánea de las alteraciones psíquicas producidas por el delirio amoroso. Entre los síntomas anímicos se contarían los siguientes: alegría, celos, desidia, enervamiento, ensimismamiento, extraversión, nerviosismo, querer ver en todo momento a la persona amada, suspiros y tristeza; y entre los físicos, los siguientes: alteraciones de los sentidos, alteraciones del habla, caída del cabello, delgadez, fuego interior, inapetencia, incapacidad para escribir, inmovilidad, insomnio, llanto, mudez, palidez, pérdida del equilibrio o de destreza, rubor, sudor y transformación total (Traver Vera 2011: 400)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Como principales referencias: Safo XXXI 11-12; Teócrito II 108-109; Apolonio de Rodas III 28; Catvll. LI 10-11; Horacio, Carm. I 13, 13-16; Ov. Met. IX 745 [Iis]; Hor. Epod. XI 9; Sen. Phaedr. 367; 375; 59; Alceo (frg. 347 Lobel-Page); Apolonio de Rodas III 289-290; Hor. Epod. XI 8-10; Tib. I 9, 35-36; Ov. Met. XIV 349-350 [Pico]; Apvl. Met. II 7, 14-16; V 26,17-19), perder la razón (Plavt. Cist. 210- 214; Hor. Carm. I 13, 5-6 Safo XXXI 20; Teócrito II 82-83; Apolonio de Rodas III 286-287; AP XII 89 [anónimo]; 90, 1-2 [anónimo]; Aedit. Epigr. frg. 1,4 Courtney; Catvll. LI 9-10; Ciris 248-249; [Tib.] III 8 (IV 2), 11-12; Ov. Met. IV 347 [Sálmacis y Hermafrodito]; 675 [Perseo y Andrómeda]; VI 492-493 [Tereo, Procne y Filomela]; X 173 [Canción de Orfeo: Jacinto]; 369-370 [Canción de Orfeo: Mirra]; XIII 763 [Galatea]; XIV 351 [Pico]; Sen. Phaedr. 362 Plavt. Merc. 25; Lvcr. IV 1030-1036; Verg. Aen. IV 9; Ov. Epist. VII 25-26 [Dido a Eneas]; XVIII 25-28 [Leandro a Hero]; VI 492-493 [Tereo, Procne y Filomela] Plavt. Cist. 54; Merc. 368; 373; Persa 24; Laev. Carm. frg. XVII 1; Verg. Aen. IV 499; Ciris 180; 225; Hor. Carm. III 10, 14; Prop. I 1, 22; 5, 21; 6, 6; 9, 17; 13, 7; 15, 39; 18, 17; III 8, 28; Ov. Ars I 723-732; Met. IV 202-203; 266-267 [Los amores del Sol]; XI 793 [Ésaco]; Sen. Phaedr. 376; Ivv. II 50) Plavt. Cist. 55-56; Prop. III 8, 27; Ov. Met. IX 537 [Biblis]; Stat. Silv. III 5, 1-2.

Así como los males causados por el amor son innumerables, también se presenta la necesidad de ofrecer remedios variados: como en todos los casos de enfermedad, se necesita un experto, un médico; el órgano donde reside el mal generalmente se identifica con el corazón. Así como existen las τέχναι ἔρωτικά para el cortejo y el enamoramiento, también existen los φάρμακα ἔρωτος, los remedios para la curación. El maestro de esto en el mundo latino es sin duda Ovidio, quien dedica una extensa obra precisamente a este tema, los *Remedia amoris*¹⁰⁹. Junto a él, otros poetas latinos como Tibulo, Propercio, Juvenal y Marcial proponen varios enfoques más o menos médicos y ortodoxos para la curación del mal de amor¹¹⁰.

Certamente vi è anche una drastica criticità originaria nel rapporto eterosessuale uomo-donna, o omosessuale donna-donna, dacché la creatura femminile è vista, nella topica amorosa, come classicamente volubile, gelosa e ricca di difetti, soprattutto caratteriali (*varium et mutabile semper domina*). Da ciò dipendono anche molte delle *consequentia amoris*, quali la schiavitù d'amore, un amore ingrato, una gelosia eccessiva, financo alla rinuncia, più o meno improvvisa - e comprensibile-, del rapporto d'amore: "del mismo modo que, en una relación de amistad, su disolución se producía de una manera formal, así también la *renuntiatio amoris* llega a convertirse en la literatura grecolatina en una composición con características propias" (spiega Bellido

¹⁰⁹ Ovidio (1994 3° ed.; 1991; 1982 4° ed. e 1968).

¹¹⁰ De la tematica también Conte (1986); Küppers (1981); Sabot (1976) e Hollis (1973: 84-115 in particolare) .

Díaz 2011: 374-375). Ed effettivamente vi sono numerosi esempi letterari che vanno in questa direzione e forse, più che mai ejemplo lampante della disperazione di un amore finito e di una controparte bizzosa, instabile e inaffidabile ce lo fornisce il solito Catullo, per esempio nel celeberrimo *Carmen* VII: Ciertamente, existe una crítica drástica originaria en la relación heterosexual hombre-mujer, o mujer-mujer en el caso de la homosexualidad, ya que la figura femenina se ve, en la tónica amorosa, como clásicamente voluble, celosa y llena de defectos, especialmente de carácter (*varium et mutabile semper domina*). De esto dependen también muchas de las *consequentiae amoris*, como la esclavitud del amor, un amor ingrato, unos celos excesivos, e incluso la renuncia, más o menos repentina -y comprensible- a la relación amorosa: “del mismo modo que, en una relación de amistad, su disolución se producía de una manera formal, así también la *renuntiatio amoris* llega a convertirse en la literatura grecolatina en una composición con características propias” (explica Bellido Díaz 2011 ruptura: 374-375). Y, de hecho, hay numerosos ejemplos literarios que van en esta dirección¹¹¹ y quizás, más que nunca, un ejemplo evidente de la desesperación de un amor terminado y de una controparte caprichosa, inestable e indigna de confianza, lo proporciona el ya mencionado Catulo, por ejemplo, en su célebre poema VII:

¹¹¹ Anacreonte ap. Himerium Oraciones XLVIII 4; Teócrito XXX; AP V 175; 179; 184; Catvll. VIII; XI; LVIII; AP V 112; Tib. I 9; Hor. Epod. XV; Carm. I 5; III 26; Prop. II 5; III 24; 25; Ov. Am. III 11; 11b; AP XII 201; V 112; 175, 6; 179, 9; 184; 245 (vid. Cairns, 1972: 80-81; 1979: 125-126).

Miser Catulle, desinas ineptire,
et quod vides perisse perditum ducas.
Fulsere quondam candidi tibi soles,
cum ventitabas quo puella ducebat
amata nobis quantum amabitur nulla. 5
Ibi illa multa tum iocosa fiebant,
quae tu volebas nec puella nolebat.
Fulsere vere candidi tibi soles.
Nunc iam illa non volt: tu quoque inpotens noli,
nec quae fugit sectare, nec miser vive, 10
sed obstinata mente perfer, obdura.
Vale, puella. Iam Catullus obdurat,
nec te requiret nec rogabit invitam.
At tu dolebis, cum rogaberis nulla.
Scelesta, vae te, quae tibi manet vita? 15
Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?

Quem basiabis? Cui labella mordebis?

At tu, Catulle, destinatus obdura¹¹².

En la conclusión del análisis de los tópicos objeto del presente estudio, no puede faltar un elemento como el *navigium amoris* o ἐρωτοπλοεῖν. En una impresión ciertamente ambivalente, el amor se compara con un viaje, por mar, con fines bélicos, con diversas vicisitudes, incluidas las numerosas aventuras, positivas o negativas, que se pueden experimentar. Leemos en el habitual diccionario (Laguna Mariscal 2011b: 425):

Este paralelismo se manifiesta literariamente en forma de metáforas, comparaciones, alusiones, bisemias y asociaciones. Esta imaginería fue usada ampliamente en la literatura clásica, en varios géneros en verso (con alguna aparición también en la prosa), desde la literatura griega arcaica hasta la época romana tardía. Particularmente, la imagen alcanzó un desarrollo especial en la epigramática griega de época helenística y en la poesía latina augustea. Es difícil establecer cuál pudo ser el origen del tópico. Puede estar relacionada con su génesis la doble naturaleza de la diosa Afrodita (o Venus): por un lado, es la

¹¹² Se proporciona una traducción del poema: “Desdichado Catulo, deja de hacer el tonto, / y lo que ves perdido, dalo por perdido. / Lucieron cierta vez para ti luminosos soles, / cuando solías ir a donde la niña te llevaba, / amada por mí cuanto ninguna será amada. / Entonces ocurrían muchas cosas festivas, / que tú querías y que a la niña no disgustaban. / Lucieron, en verdad, luminosos soles para ti. Tú tampoco quieras, aun desvalido, / ni sigas a la que huye, ni vivas desgraciado, / sino aguanta, resiste, con obstinación. / Adiós, niña. Ya Catulo resiste, / y no te requerirá ni te rogará nunca. / ¡Malvada, ay de ti!, ¿qué vida te aguarda? / ¿Quién se te arrimará ahora? ¿A quién parecerás bella? / ¿A quién amarás ahora? ¿De quién se dirá que eres? / ¿A quién besarás? ¿A quién le morderás los labios? / Pero tú, Catulo, determinado, resiste.”

diosa del amor y del sexo por antonomasia; por otro, tiene importantes conexiones con el mar y la navegación; también puede entenderse simplemente que tanto griegos como romanos tenían una concepción negativa (o, al menos, ambivalente) sobre el amor.

Por tanto, es de notar que la comparación se realiza principalmente con las dos actividades más peligrosas de la época: la guerra y la navegación, donde, especialmente en este último caso, a menudo hay alusiones más o menos explícitas al acto puramente sexual¹¹³.

En el cuadro siguiente mostramos, en resumen, los principales tópicos amatorios del campo amatorio, con su denominación, concepto y principales constituyentes semánticos:

DENOMINACIÓN DEL TÓPICO	CONCEPTO	MOTIVOS INCLUIDOS
------------------------------------	-----------------	--------------------------

¹¹³ Entre los pasajes explicativos en esta clave se encuentran Aristófanes, *Asambleístas* 37-39; Platón, frg. 3 K. Aristófanes, *Lisístrata* 671-79; *Macr. Sat.* II 5, 9; *Ov. Am.* II 9, 31-34; III 11, 29-30; *Rem.* 609-610; 635.

<p>RECUSATIO</p>	<p>Exaltación del amor sobre todas las demás cosas.</p>	<p>Palabras de amor, susurradas, cantadas, escritas en textos dedicados al objeto amoroso.</p>
<p>DESCRIPTIO PUELLAE</p>	<p>Descripción encomiástica de la amada.</p>	<p>Gracia y encanto, amada como fuente de inspiración poética (Musa).</p>
<p>CARPE DIEM</p>	<p>Invitación al goce amoroso.</p>	<p>La juventud, la belleza y la posibilidad del gozar sus frutos son elementos efímeros y breves, que deben aprovecharse mientras es posible.</p>
<p>CONTIGO AL FIN DEL MUNDO</p>	<p>Permanecer juntos hasta el fin de la vida: juntos, es posible superar toda adversidad.</p>	<p>Fidelidad, pacto de amor, dedicación completa de los sentimientos a la persona amada, deseo de matrimonio, escenarios típicos de las situaciones amorosas.</p>

<p>MORBUS AMORIS</p>	<p>El amor es una afección intensa del sujeto.</p>	<p>El amor se insinúa de manera progresiva e incontrolable, como si fuera una enfermedad que afecta al enamorado.</p>
<p>ENAMORAMIENTO SÚBITO</p>	<p>El amor surge de un momento imprevisto.</p>	<p>Reacción casi fisiológica, involuntaria y automática a primera vista de la persona amada.</p>
<p>FLECHAZO DE AMOR</p>	<p>El amor se origina por la intervención divina de Afrodita-Venus o de Eros-Cupido.</p>	<p>La intervención divina de Afrodita- Venus o de Eros-Cupido golpea con la flecha del enamoramiento, provocando un sentimiento deseado y al mismo tiempo peligroso, con una dimensión agridulce.</p>

<p>VULNUS AMORIS</p>	<p>El enamoramiento y el amor se manifiestan como una herida.</p>	<p>La enfermedad es fácilmente reconocible, porque se manifiesta a través de una sintomatología específica, intrínseca y extrínseca.</p>
<p>SIGNA AMORIS (FLAMMA AMORIS, INSOMNIUM AMORIS, FUROR AMORIS)</p>	<p>Palidez, fiebre y calor, palpitaciones, falta de apetito, insomnio, locura de amor, pereza.</p>	<p>El amor se manifiesta como una fuerza irrefrenable, que somete y atormenta al amante: de ahí derivan las expresiones manifiestas de amor, como la llama de amor, la tortura de amor, la locura de amor, el mal de amores, el amor esclavo, el reino del amor y el triunfo del amor sobre las voluntades racionales.</p>

<p>REMEDIA AMORIS</p>	<p>Propuesta de remedios contra el amor.</p>	<p>Como para todas las enfermedades, existen médicos especialistas, siendo el corazón la sede del dolor y de la enfermedad.</p>
<p>VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA</p>	<p>Poner en evidencia los defectos y faltas de las mujeres, siempre volubles.</p>	<p>Denuesto del maquillaje, descripción de los defectos de la amada, de sus celos y de su carácter voluble.</p>
<p>CONSEQUENTIAE AMORIS (SERVITIUM AMORIS, AMOR INGRATUS, ZELOTYPIA, RENUNTIATIO AMORIS)</p>	<p>Las consecuencias del amor son la servidumbre, la falta de un amor correspondido, los celos excesivos y la ruptura final.</p>	<p>Gasto de dinero, mala reputación social, indolencia y pereza, lamento del amante abandonado a las puertas de la amada.</p>

<p>NAVIGIUM ET MILITIA</p> <p>AMORIS</p>	<p>El amor se parangona con actividades humanas consideradas negativas o peligrosas.</p>	<p>Navigazione con naufragio e guerra: comparazione tra l'atto sessuale e la navigazione e dell'avventura d'amore come viaggio per mare, ma anche vere e proprie "armi" che ha l'amore come se fosse una battaglia</p> <p>La comparación entre la navegación con naufragio y la guerra: entre el acto sexual y la navegación, y la aventura amorosa como un viaje por mar, pero también verdaderas "armas" que el amor utiliza como si fuera una batalla.</p>
--	--	---

Además de los estudios desarrollados en las referencias bibliográficas a las que se remite para obtener una información completa, y que no tendrían sentido ser

incluidos aquí, hay muchos estudios científicos que abordan la temática del amor y la sexualidad en la antigüedad y su relación con la literatura. En la antigüedad, la percepción de la poesía amorosa era que tenía efectos pragmáticos en el plano erótico; escenas de amor mutuo, escenas de seducción y las propias palabras de seducción formaban parte de una amplia tónica. Los versos del poeta tenían una función seductora y el uso del tópico se convertía en este sentido tanto en un llamado, una evocación y un “talisman” capaz de continuar la tradición, como si fuera una especie de encantamiento amoroso a través del verso. Calame (1992: 21-37) llega a afirmar que Eros es directamente el inventor y organizador de la sociedad griega antigua.

Eros dolce-amaro, Eros a cui non si sfugge, Eros dominatore nato dalle origini del Caos, Eros demiurgo degli orfici, Eros che emerge ingenerato dall'uovo primordiale, Eros pater di Afrodite: nella molteplicità e varietà di forme della figura che per i Greci incarna la forza dell'amore, si riflette la sua posizione centrale in una cultura e in un sistema di pensiero profondamente segnati dall'attrattiva amorosa (Calame 1992: 21)¹¹⁴.

Sin embargo, Boehringer y Lorenzini (2016) también coinciden en la importancia antropológica en el plano cultural del contexto clásico griego y latino, como lo especifican en el ensayo introductorio de un interesante volumen dedicado a la sexualidad en el mundo antiguo¹¹⁵. Aquí se destaca cómo la esfera sexual y el erotismo

¹¹⁴ Véase también Calame (2006: 9).

¹¹⁵ Referimiento a Boehringer (2016: 9-14).

eran elementos básicos y consustanciales de toda la sociedad, incluyendo tipos de amor como la pederastia y la homosexualidad, así como varias tipologías de relaciones que, en las numerosas manifestaciones del amor y la sexualidad según la percepción clásica antigua, realmente abarcaban toda la esfera de lo cotidiano y la complejidad social del mundo clásico. Y para comprender mejor cuán compleja y distante de nuestra percepción más básica, fisiológica y esencial era la percepción de la dimensión sexual en el mundo griego antiguo, citamos la reflexión de Marilyn Skinner, que afirma:

The ancient Greeks, who had a specialized word for so many other things, had none for what we mean by "sexuality". The nearest parallel in the Greek language is the collective expression "ta aphrodisia", "the matters of Aphrodite". What Greek culture regarded as the preserve of the goddess of love was an ensemble of separate but closely related physical phenomena - sexual acts, urges, and pleasures". Although Latin, like Greek, had a rich vocabulary, both direct and metaphorical, for sexual organs and sexual acts, it too lacked an encyclopedic concept of the sexual. (Skinner 2005: 3)

En conclusión sobre esta cuestión, también desde la perspectiva de comprender las particularidades específicas de los tópicos literarios amorosos clásicos, se debe aprovechar la lista previamente propuesta como base sintética de referencia para las manifestaciones de los tópicos literarios en la canción clásica napolitana. Pero hay que tener en cuenta, por necesidad científica y filológica, que es precisamente el lugar "tópico" en sí mismo el que debe ser extraído e identificado, aunque ciertos metasignificados deban ser puestos en conexión con el contexto artístico, social y, más

genéricamente, antropológico de la cultura relacionada, que, aunque pueda tener afinidades y vínculos históricos, sigue siendo un sistema de “enciclopedia tribal” que solo puede ser extraído de su contexto con las debidas precauciones científicas y filológicas, para que la investigación y el estudio resultantes mantengan las garantías necesarias que certifiquen su validez.

4.2. Studio della canzone napoletana

Il cuore di questo studio e il più concreto contributo che si vuole fornire, così come presentato tra gli “obiettivi”, è l’analisi dei topoi letterari amorosi classici nelle canzoni napoletane, andando a studiare canzone per canzone. Prima di procedere in maniera pragmatica e schematica nella presentazione degli studi effettuati, secondo la metodologia prevista, è necessario approfondire alcuni aspetti della materia stessa di studio, ovvero la canzone napoletana. Andiamo quindi a definire le parti fondamentali che connotano l’oggetto di studio: la storia della canzone napoletana, la forma letteraria e il contenuto.

E’ chiaro che una sintesi è quantomeno necessaria, in quanto la storia della civiltà e delle cultura napoletana, la quale include quindi anche le espressioni musicali e artistiche è ampissima e deve essere fatta risalire alle antiche origini italiche e alla colonizzazione greca. Si definiranno perciò alcuni lineamenti che permetteranno almeno di ricostruire il contesto (multi)culturale e sicuramente trasversale della canzone napoletana. Al netto dell’analisi dei topoi, dobbiamo qui ribadire l’eterogeneità dei

materiali di studio e consultazione, i quali hanno natura prevalentemente divulgativa, non esistendo studi precedenti di organica e completa ricerca scientifica in merito.

Infine è fondamentale una nota su quanto e come la produzione musicale napoletana sia legata strettamente ad altre espressioni popolari e folkloristiche che hanno caratterizzato la storia della società, della civiltà e della cultura cittadina partenopea. Questa riflessione che finisce per coinvolgere in primo piano anche il teatro e altre espressioni artistiche quali i canti e gli stornelli popolari, non è certo nuova.

Ci rifacciamo soprattutto agli importanti studi di Béla Bartók (1977), il quale in ampie ricerche legate alla musica popolare e alle espressioni artistiche folkloristiche sottolinea il valore e l'importanza della musica popolare e di come sia complesso distinguere un canone tradizionali di canti "ufficiali", rispetto all'enorme produzione folkloristica che si può avere in un sistema culturale. Una specifica caratteristica più che mai valida per quanto riguarda la canzone classica napoletana, che offre al contempo una ragione di valorizzazione e arricchimento della materia e presenta una notevole criticità nella studio e nella definizione "certificata" di un *corpus* di studio di inequivocabile selezione.¹¹⁶

¹¹⁶ Ulteriori approfondimenti in merito si possono trovare in Bianconi, Bossa (1983), dove vengono esplicitati i numerosi elementi interculturali e "multimediali" legati alla storia di Napoli e dei suoi aspetti culturali che hanno influenzato la società e quindi i contenuti delle canzoni. Si comprende così, a maggior ragione, la difficoltà di addentrarsi nei meandri di un tale studio, distinguendo l'ufficiale dall'ufficioso e quindi quanto debba essere oggetto di materia dello studio presente, facendo salvi alcuni "capisaldi"

che hanno nella loro popolarità e universalità la ragione stessa della presa in carico della ricerca.

4.2.1. Storia della canzone napoletana

L'amore nella tradizione classica è trattato in tutte le sue sfaccettature, dal sentimento etereo che fa vibrare le membra, al più amaro fiele che fa soffrire; diviene “filtro d'incanto” di meccanismi quasi stregoneschi, o semplice trastullo per il cuore. Lo si brama, lo si vive, per amore si soffre, vi si pone rimedio, si arriva financo alla morte.¹¹⁷

T'aggio vuluto bene a te!

Tu mm'hê vuluto bene a me!

Mo nun ce amammo cchiù,

ma ê vvote tu,

distrattamente, pienze a me!... 5

Questi celebri versi estratti dal brano *Reginella*, sono soltanto un paradigmatico esempio, una sorta di assaggio, di anticipazione di quanto immediato sia l'oggetto di studio che andiamo a enucleare, eppure di quanto risulti, al contempo, sfuggente e complesso. La tematica d'amore presentata nei pochi versi sopra chiarisce il tipico canto

¹¹⁷ Per le tematiche, approfondite più avanti, cfr. Thornton (1997), Laguna Mariscal (2014), e Müller (1952).

che tratta di un amore terminato, per cui l'innamorata, come analizzeremo più avanti, viene dunque considerata una sciantosa, ormai in decadenza fisica e morale, non più degna delle attenzioni del suo ex compagno. La cosa piuttosto curiosa in questa circostanza, che certamente affronta una tematica perennemente presente nella letteratura e nell'arte in genere, è che l'innamorato e l'innamorata un tempo condividevano i giochi e i canti di un cardellino, al quale adesso viene consigliato di scegliersi una donna più adatta e degna alla quale cantare. Dopotutto uno dei più celebri (e complessi) rapporti d'amore che la letteratura latina ci abbia tramandato, ovvero quello tra il poeta Catullo e la sua amata Clodia (*alias* Lesbia), ha visto protagonista di sollazzi e giochini, e poi di dolori, proprio un passerotto, sebbene in quel caso a sparire di scena sia stato l'uccellino, con la fine della sua vita terrena.¹¹⁸ Un riferimento ben più ardito rispetto ad altri che risultano assai più evidenti e immediati, financo a ritrovare vere e proprie citazioni; e pur tuttavia il compito di codesta ricerca non può limitarsi ad associazioni banali ed evidenti al primo acchito: è uno obiettivo specifico di questa ricerca quello di un'analisi approfondita di taglio scientifico.

Come non apportare un secondo esempio, sempre a titolo puramente indicativo, che prende le mosse da uno dei più importanti e celebri brani della tradizione napoletana, vale a dire *O' sole mio*? Il brano famoso a livello internazionale che celebra la meraviglia del sole in qualità di elemento naturale, quasi mitico, di ispirazione per gli

¹¹⁸ Cfr. Carmina II-III del Liber del poeta latino di Sirmione; per la lettura dei testi di riferimento si veda Catullo (2018, 1° ed. 1889).

occhi e per l'anima è stato eseguito in ogni forma e situazione concertistica, al punto che si passa dai tradizionali concerti lirici internazionali del mitico "Luciano Pavarotti"¹¹⁹, a esecuzioni in chiave "pop" in traduzione (invero un tantino azzardata) da parte di artisti quali Elvis Presley¹²⁰.

Il tema del sole, elemento ispiratore d'amore, di beatitudine e di legame con la propria terra d'origine è davvero uno dei più "antichi", un vero e proprio *topos* al quale spesso si sono intrecciate le tematiche dell'amore. Basti pensare all'Inno al Sole, componimento ben costruito ed equilibrato composto da Mesomedes di Creta, si evoca l'apparizione del "padre dell'Aurora dalle palpebre di neve", mentre nell'Olimpo danza e canta il coro delle stelle sulle note della lira del dio raggiante. La parte cantata è preceduta da un breve testo poetico, molto suggestivo, senza musica.¹²¹

Vi sono, insomma, numerosi canali che, attraverso la storia, il tempo e gli spazi, legano la canzone napoletana classica alle profonde radici del ricco insieme culturale di quella sorta di "enciclopedia tribale" che è la cultura mediterranea, a partire proprio dai

¹¹⁹ Vd. https://www.youtube.com/watch?v=d_mLFHLSULw (esecuzione di O' sole mio da parte di Luciano Pavarotti).

¹²⁰ Vd. <https://www.youtube.com/watch?v=tTZ66l8aRIY> (esecuzione di O' sole mio da parte di Elvis Presley).

¹²¹ La lirica fu composta intorno al 130 d.C., ed è in ritmo anapestico e in modo ipolidico. Per utili approfondimenti e analisi in merito all'inno, si veda Lanna (2013), in calce alla nota si riporta l'inizio del testo di riferimento con una proposta di traduzione.

primi poemi omerici¹²². Obiettivo di quanto segue è dunque esattamente quello di selezionare e “ordinare” questo immenso reticolo di intrecci, focalizzandosi sul tema amoroso e procedendo in chiave cronologica -per scelta di catalogazione-. Partirò dunque dai brani della tradizione napoletana classica di più lontana datazione, per arrivare alle pendici di quelli che possono essere considerati gli strali del periodo “classico” di tale bacino, evitando dunque di coinvolgere brani e movimenti contemporanei, i quali porterebbero fuori tema la ricerca e devono essere oggetto, eventualmente, di un altro e differente progetto.

Un ultimo aspetto da sottolineare è il ruolo della donna. Certamente non si vuole intendere e ribadire il ben noto concetto della donna intesa come Musa ispiratrice, o più o meno dannata creatura terrestre lubrica e provocatrice che molti dei brani in oggetto di studio avranno a protagonista. Bensì sembra opportuno evidenziare come proprio le donne, tramite soprattutto le espressioni di canto popolare e collettivo (già sopra si è fatto cenno alle lavandaie del Vomero), abbiano passato, per così dire, per tradizione orale, i *topoi* classici all’interno delle narrazioni canore e poetiche napoletane. Seppur la quasi totalità delle canzoni che si analizzano sono strutturate

¹²² Il riferimento è all’epos come "enciclopedia tribale", secondo l’efficace e felice definizione di Havelock (2019), che per primo, conducendo un’analisi sistematica della narrazione del I libro dell’Iliade, ha messo in evidenza come si tratti di una vera e propria summa di fatti socialmente rilevanti: il testo veicola una pluralità di contenuti che riguardano consuetudini politiche, valori etici, norme procedurali, comportamenti della vita sociale, aspetti religiosi e rituali, saperi tecnici.

seguendo la “classica” traccia dell’uomo che dedica quanto canta a una donna e seppur, d’altronde, anche nella tradizione classica antica le voci femminili latitino, fatta salva l’enorme Saffo e qualche altro sporadico esempio da annoverare tra i “minori”, questa piccola premessa pare necessaria per valorizzare un ruolo femminile che non può intendersi soltanto in chiave passiva, o, tutt’al più, causativa, anzi, deve essere considerato come assolutamente attivo nella sfera culturale d’interesse di questo studio.

Alla fin fine ha buona ragione Maria Sole Limodio a sostenere:

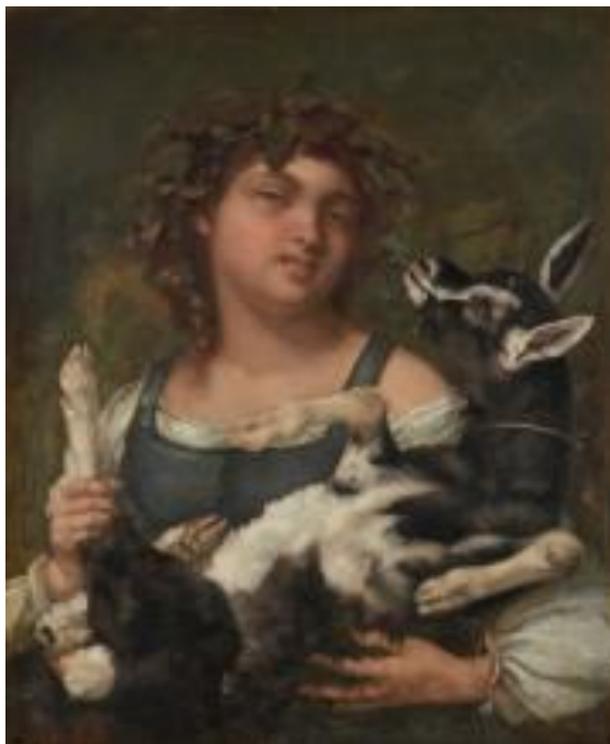
Napoli non è una città, è una Sirena. Napoli è Partenope, la sirena tra le più celebrate nel mondo classico, colei che cercò di conquistare l’amore di Ulisse ma che, non corrisposta, si lasciò morire in una zona della costa tirrenica: Neapolis, Partenope, la sirena, appunto. E come ogni sirena che si rispetti ha un canto, una voce ammaliante, che è richiamo e grido, che è seduzione e vendetta, che è amore e guerra. Napoli canta da sempre e inizia dal mare, dall’acqua, canta per chi parte, canta per chi torna, canta per chi resiste (Limodio 2020: 11).

Napoli che impersonifica la mitologica figura della sirena Partenope e ne riproduce il canto, femminile, delicato e disperato al contempo.¹²³

¹²³ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Santagata (1979), Riga (2021) e D’Agostino (2018).

Donne erano anche quelle “villanelle” che cantando, tanto donarono al Rinascimento napoletano, facendo infine filtrare i temi nelle canzoni classiche napoletane. Le giovani contadine partenopee, espressione quanto mai verace e popolare della cultura partenopea, saranno - in ultima istanza - la reale linea del filo rosso che cuce la letteratura classica alle tematiche della canzone napoletana.¹²⁴

¹²⁴ Cfr. Cavallo (2022) <https://storienapoli.it/2022/03/31/la-villanella-musica-napoli-canzoni/>. Il termine "villanella" significa letteralmente “giovane ragazza di campagna, contadinella” (dal latino medievale “villano”) che si riferisce a una danza o canzone rustica che aveva come protagonisti per lo più i pastori. Nel 1536 furono pubblicate quindici “canzoni villanesche” anonime, scritte il più delle volte in napoletano, dal musicista ed editore De Colonia. Il 23 ottobre 1573 Giovanni da Colonia divulgò, a Napoli, una riedizione della prima raccolta di villanelle impressa su carta. Nel 1550, a Venezia, Baldassarre Donato pubblicò il “Primo libro di canzoni villanesche alla napoletana”, edito da Gardano. Il successo fu immediato, protraendosi nel tempo: ben quattro edizioni susseguirono alla prima (l’ultima risale all’anno 1558). La villanella si è diffusa ben presto ampiamente, anche in Europa.



125

Nel vasto quadro della storia etnico-culturale italiana e delle espressioni popolari e traizionali che derivano dalle antiche origini, dapprima italiche e quindi classiche, e che si sviluppano nell'arco dell'età medievale, moderna e poi contemporanea, vi sono numerosissime testimonianze tangibili sul piano artistico. Il patrimonio della canzone napoletana porta con sé uno dei bagagli maggiormente ricchi e complessi di queste espressioni storiche culturali e artistiche. La stessa storia della città di Napoli, come si è fatto cenno anche nei capitoli precedenti, è sicuramente ricca e densa di intrecci culturali. Il suo "canto" di "Sirena" oggi risuona in tutto il mondo

¹²⁵ Courbet Gustave, *Dorfmädchen mit Ziege* (Villanella con capra), Olio su tela, Kunstmuseum Bern, Schweiz.

tramite celeberrimi brani popolari; all'interno della cultura melodica italiana stessa, la canzone napoletana è percepita come un patrimonio a sé stante, degno di capitolo a parte all'interno della vasta e multiforme produzione musicale. Basti pensare, ad esempio, al fatto che al Festival della canzone italiana che tutti gli anni viene organizzato nella città di Sanremo in Liguria, ormai dagli anni '50 del secolo scorso, una delle pochissime eccezioni accettate per le canzoni in gara è proprio la composizione del testo in napoletano, riconoscendone quindi una dignità tradizionale perfettamente identificabile e, al contempo, con tratti identitari e indipendenti che la caratterizzano straordinariamente. Come giustamente sottolinea Dalbosco Dulce María, il crescente interesse nei confronti dello studio anche scientifico della musica e della canzone popolare ha permesso sempre più di comprendere a fondo il grande apporto culturale che questa espressione artistica può fornire, permettendo di individuare gli elementi principali del processo produttivo ed esecutivo della stessa. La studiosa argentina afferma, infatti che nel tentativo di studiarne le caratteristiche e i metodi tradizionali che sottendono alla produzione musicale di una certa sfera culturale ci si concentra soprattutto su "tres aspectos principales implicados en el complejo proceso que esta constituye: el texto verbal, la música y la performance" (Dalbosco 2021: 45)¹²⁶.

La canzone napoletana valorizza in maniera particolare l'intersezione di musica, testo e quella che potremmo definire la *performance*, la quale deve essere intesa

¹²⁶ Lo studio si propone di approfondire elementi epistemologici dello studio della canzone.

almeno in una duplice maniera per una chiara distinzione formale, che poi si mischia nella sostanza: l'esecuzione popolare, spontanea, autoschediastica e la rappresentazione artistica "calcolata" e preparata per un pubblico in un teatro, o comunque un luogo di rappresentazione. Per quanto questa distinzione possa apparire piuttosto scontata e banale, questo certamente non è valido nel caso di Napoli, poiché la città davvero "canta" da sempre, guidata dalle litanie dell'antica cultura greca, fino alle cantilene del popolo in epoca medievale, arrivando in epoca moderna a tutte quelle espressioni artistiche, come il teatro e - in epoca contemporanea - il cinema e la televisione dove la musica e la canzone napoletana sono elementi molto spesso presenti. Proprio questo rende l'argomento una materia unica, straordinaria e, per contro, difficilmente incasellabile e analizzabile secondo canoni a priori universalistici.

Esistono diverse enciclopedie storiche della musica internazionale, che tracciano i lineamenti etnico-culturali che si riversano nelle varie culture musicali locali, nazionali, o di varia identità comunitaria non necessariamente corrispondenti a un territorio specifico¹²⁷.

¹²⁷ Si riporta il principale riferimento bibliografico enciclopedico di natura scientifica analizzato per una panoramica completa transnazionale nello studio della canzone e delle culture musicali del mondo: Westrup - Wellesz (1978, 3° ed.), Westrup - Wellesz (1963), Westrup - Wellesz (1969, 2° ed.)

Bisogna ancora premettere un ulteriore elemento: in Italia esistono moltissime sacche culturali di produzione musicale e canora caratterizzate dalla specifica storia del territorio e dalla tradizione popolare ed etnica della popolazione locale. Senza indugiare in un approfondimento che risulterebbe decisamente fuori luogo, basti pensare alle tradizioni popolar-musicali di zone insulari dalla cultura ibrida e dalle connotazioni irredentistiche come la Sardegna, o la Sicilia, in contrasto con le zone di matrice decisamente più mitteleuropea come quelle del Nord Italia (è il caso di numerose vallate montanare del Trentino-Alto Adige e, in generale, delle zone del Triveneto). Esistono, tuttavia, anche realtà localizzate in centri urbani fortemente connotati e caratterizzati, come l'area della stornellistica romana, la canzone d'autore di Genova, la canzone-teatro cabarettistica di Milano, le rime cantate e improvvisate della tradizione di Firenze, solo per fare alcuni celebri esempi. Napoli rientra sicuramente in questo novero di centri urbani caratterizzati da una produzione musicale unica e caratteristica.

L'eccezione che riguarda la città partenopea è forse proprio legata a come e quanto la musica e la canzone siano elementi onnipresenti e imprescindibili in quasi tutte le forme artistiche e letterarie che riguardano la cultura partenopea. Dopotutto ciò è facilmente comprensibile se pensiamo a un "genere" letterario nato proprio a Napoli, che interseca letteratura, musica e teatro: il melodramma. Pietro Trapassi, detto Metastasio, è stato forse uno degli autori più noti nel panorama letterario internazionale di questo genere che interseca i tre elementi sopra citati, i quali sono da considerarsi un tutt'uno, se si vuole approfondire con dovuta attenzione la sfera della

musica napoletana. Il dialetto locale partenopeo e quindi la lingua si fonde alla tradizione musicale generando così una sorta di “enciclopedia tribale” dei valori napoletani dei quali la canzone si fa veicolo.¹²⁸

Numerosi studiosi e critici letterari hanno focalizzato l’attenzione sulla concreta presenza storica della canzone napoletana rispetto al veicolo teatrale e, più generalmente, la “messa in scena”, pure informale, dei contenuti portati dal patrimonio canoro stesso, siano essi elemento principe della *performance* in oggetto, con costumi, danze e movimenti *ad hoc*, ovvero siano essi elemento di sottofondo, ma pur sempre integrante e consustanziale alla scena, alla ricostruzione di un ambiente culturale e popolare imbevuto necessariamente della propria rete musicale espressione del pensiero e del *modus vivendi*, come un vero e proprio *habitus* in termini antropologici. Di Giacomo nota proprio come l’origine e la spiegazione dei contenuti di molti brani napoletani risalgano a tradizioni culturali popolari legate a elementi della topografia cittadina, o a piccoli dettagli dell’architettura urbanistica partenopea assurti a simbologia di aspetti che portano con sé valori altri, come il tema della finestra in *Te vogghiu bene assaie* e *Marechiaro*.¹²⁹ Questo valore fondamentale di un simbolismo

¹²⁸ Si veda a proposito Di Franco (1984), che sottolinea l’importanza di una tradizione culturale e popolare napoletana, alla quale vengono date musica e forma tramite il dialetto linguistico napoletano, che funge da veicolo e vettore dei valori sociali e culturali che si ritrovano anche all’interno della canzone.

¹²⁹ Cfr. Di Giacomo (2006) con particolare riferimento alle specifiche pagine riportate in bibliografia.

onnipresente nella storia della canzone napoletana è un elemento chiave della presente ricerca, trattandosi di una sorta di *topos* che si identifica in elementi fisici, in aspetti linguistici i quali si fanno più che mai chiari in quelle maschere tipiche del teatro della Commedia dell'arte napoletana, dove la *face* stessa del personaggio diviene foriera di valori, naturalmente mai privati di forme musicali e canore (si pensi a uno dei più celebri personaggi del teatro napoletano come Pulcinella, mai privo del suo fido mandolino).¹³⁰ Ancora sui personaggi tipizzati come le “maschere” e sul loro legame con la musica e la canzone come elementi portatori di significati, possiamo confermare la portanza di tali valori tramite l'interessante studio a cura di Vittorio Paliotti, il quale, dedicandosi in particolare all'analisi della maschera fondamentale di Pulcinella, sottolinea l'onnipresente musica del tipo del melodramma che accompagna le figure di teatro per arricchirne il valore simbolico e richiamare le varie opere a esse legate: si veda, ad esempio “*La palummella*”, commedia in tre atti di Petito del 1873, dove la protagonista

¹³⁰ In Scarpetta (1983), si evidenzia l'importanza di determinate figure come le maschere teatrali, elemento “topico” intrinseco di valori che vengono immediatamente trasferiti nel contesto. Lo stesso Scarpetta, autore e critico esperto del teatro napoletano e delle espressioni a esso legate, propone un'interessantissima raccolta di opere, dove evidenzia come per la rappresentazione dell'opera ‘*Na santarella* la sera del 15 maggio 1889 al teatro Sannazzaro di Napoli, la figura della Santarella che filtra dal teatro francese - originale M.lle Nitouche - sia accompagnata da musiche tipicamente napoletane per trasferire il patrimonio culturale e la percezione comica: ciò ribadisce come l'apporto musicale nelle opere teatrali napoletane fosse esso stesso un elemento topico; cfr. Scarpetta (1984: 145-211 in particolare).

è una donna suonatrice di chitarra che porta con sé l'importanza della canzone e della musica come evocatrice di valori tradizionali (Petito 1978).

Ma come nascono e si sviluppano questi "valori", ovvero tutto quel contesto di personaggi, musiche, canti, rappresentazioni teatrali, danze, etc...che confluiscono poi come veri e propri *topoi* all'interno della canzone classica napoletana? Dati come punti fermi gli aspetti sopra analizzati, è prerogativa necessaria agli scopi della presente ricerca fornire gli elementi necessari per comprendere la storia della canzone napoletana, almeno per quanto le tracce documentarie non ci costringano a voli pindarici che poco hanno a che fare con la disciplina scientifica di uno studio accademico. Certamente le radici, come abbiamo sin qui evidenziato, sono da ritrovarsi nel mondo classico greco e latino. Procediamo quindi, in maniera sintetica, ma sistematica, a tracciare la cronistoria della canzone napoletana, proprio con l'obiettivo seguente di andare ad analizzare i brani oggetto di questo studio e di trovarne i legami topici con l'antica tradizione.

Come molti degli argomenti interdisciplinari che intersecano la ricerca scientifica con le tradizioni popolari, la storia della canzone napoletana sfugge a rigidi schemi che permettano di incasellare con esattezza "dove", "quando" e "come" sia nata la tradizione. Piuttosto che tentare un'ardita, ulteriore, proposta che sciolga questo nodo, per questa ricerca è utile tracciare i lineamenti della storia della musica partenopea. Per ricostruire tali lineamenti ci si avvale di testi dedicati alla critica

letteraria e musicale della canzone, ma anche a dizionari della musica italiana, che riportano diversi brani della tradizione musicale in lingua napoletana.¹³¹

Nell'illuminante prefazione di Teresa De Sio a uno dei più aggiornati studi sulla canzone napoletana i concetti sopra espressi sono così riassunti (Limodio 2020: 7-8) :

ribelle per storia e per natura, la musica napoletana difficilmente si lascia imbrigliare in un saggio accademico, perché ripudia essere oggetto di studio, materiale dell'erudito, cosa morta da guardare con lenti gelide e sguardo nostalgico. La musica napoletana ha una storia lunghissima. Ha attraversato le epoche facendosene sempre interprete e addirittura portavoce. La "tradizione" è il suo punto di forza [...]; il suo canto sempre sguscia, sempre è vivo e sfrontato e pieno di una grazia che non conosce catene. [...] Perché sì, la musica napoletana è davvero una creatura vivente, ibrida, marittima e ammaliante: una sirena.

Ciò evidenzia quanto l'autrice dello studio ribadisce in merito a Napoli, che non sarebbe città, ma *Sirena, Partenope*, la mitica "sirena" che delusa dall'amore per Ulisse da lui non ricambiato, si lasciò morire sulle coste tirreniche dando origine alla città di *Nea-polis* (Limodio 2020: 11).

¹³¹ Tra i dizionari di musica italiana di massima utilità in tal senso, si segnala Castaldo (1990), con ulteriori approfondimenti che si possono trovare in Liperi (2016) e in Palomba (2001); mentre De Mura (1969) riporta una vera e propria enciclopedia dedicata esclusivamente alla canzone napoletana; apparato critico e analisi storico-sociale-culturale del contesto partenopeo e del legame tra la canzone e la cultura popolare napoletana possono essere presi in riferimento da Di Massa (1961) e Gargano - Cesarini (1984).

Uno degli aspetti più critici e metodologicamente difficili da definire è stato sicuramente definire il “cerchio” delle canzoni da includere per questo studio. In ogni caso si è resa fondamentale una campionatura e un’attenta lettura del *corpus* pressochè integrale, affiancata a una costante analisi critica e ragionata per la quale desidero fortemente ringraziare il Professor Nunzio Ruggiero dell’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Così siamo giunti a definire il nucleo fondante di questa ricerca secondo quanto segue, riportato in ordine cronologico.

Medioevo, umanesimo, epoca moderna e illuminismo¹³²

“Il ritornello delle lavandaie del Vomero”

“Jesce sole”

“Le Villanelle”

¹³² I brani in elenco segnalati in riferimento a questa fase storica saranno analizzati fornendo dei lineamenti di contestualizzazione legati all’origine della canzone napoletana: codesti non possono dirsi appartenenti alla fase “classica” della canzone napoletana, dopotutto vero oggetto dello studio in questione.

“Vulumbrella”

“Boccuccio de no pierzeco aperturo”

“Michelemmà”

“Cicerenella”

“Il canto dei Sanfedisti”

“Santa Lucia”

“Lo zoccolaro”

Dal Risorgimento alla canzone classica del '900¹³³

“La nova gelosia” (la ripresa della tradizione: Fabrizio De André: “La nova gelosia”)¹³⁴

“Lo cardillo”

¹³³ In questa seconda sezione sono, invece, inclusi i brani che saranno analizzati sistematicamente nel capitolo dedicato allo studio specifico dei singoli brani, fornendo anche delle proposte che riterremo interessanti come spunti di studio a livello di comparatistica, trattando alcune digressioni individuabili con la dicitura “La ripresa della tradizione”).

¹³⁴ Per i brani contemporanei di particolare interesse che prendono spunto, oppure riproducono in lingua o in traduzione le canzoni classiche napoletane, sviluppiamo un apposito approfondimento come complemento allo studio in oggetto.

“La Palummella”

“Te voglio bene assaje” (la ripresa della tradizione: Lucio Dalla: “Caruso”)

“Funiculì funiculà”

“Era de Maggio”

“Marechiaro”

“O’ sole mio”

La canzone classica napoletana nel ‘900 e la sua prosecuzione

storica¹³⁵

¹³⁵ Questa sezione racchiude brani che saranno analizzati sistematicamente nello studio dei *topoi*, ma che succedono quel primo periodo tradizionalmente “classico” della musica napoletana e che si può circoscrivere, grosso modo, nella seconda parte del XIX secolo. Questi brani esulano dall’opera antologica di riferimento dell’autore, musicista e studioso di canzone napoletana Salvatore Di Giacomo (Di Giacomo 1891). In un lavoro di ricerca e studio che voglia considerarsi completo al giorno d’oggi, sarebbe impossibile porre le “colonne d’Ercole” della canzone napoletana classica agli anni ‘80 del XIX secolo. Peranto ci spingiamo fino alla seconda metà del XX secolo, il periodo in cui davvero l’intero sistema musicale napoletano in qualche modo entra in crisi nella sua produzione tradizionale e, d’altra parte, si diffonde definitivamente a livello mondiale tramite alcuni celebri brani. Altresì, a tale altezza cronologica, la canzone napoletana viene inserita in un contesto sempre più “italiano” che spinge i nuovi autori partenopei a produrre, perlopiù, brani di consumo a maggior fruibilità, oppure a rievocare la tradizione tramite una produzione che riprenda la tradizione nelle tematiche e nei modi, definendo perlopiù le canzone neomelodica.

“I te vurria vasà”

“Torna a Surriento”

“Voce 'e notte”

“Comme facette mammeta”

“O' surdato innamorato”

“O paese d'o sole”

“Anima e core”

“Luna Rossa”

“Agata”

“Miss, mia cara miss”

“La novia”

“La donna riccia” (la ripresa della tradizione: Giorgio Gaber su Ovidio: “Sexus et politica”)

Come la leggendaria origine della città, anche quella del canto che potremmo definire come il neonato universo della canzone napoletana si mischia a elementi che

sfumano dallo storico-realistico alla sfera delle narrazioni favolistiche, stabilendo una data intorno al 1200 con il famoso canto delle lavandaie del Vomero, la collina dove le donne andavano a sciacquare i panni dei ricchi nobili, cercando le fonti dei ruscelli della campagna. Insieme al *Ritornello delle lavandaie del Vomero*¹³⁶, alle origini della canzone napoletana sta sicuramente un altro canto, che sempre per bocca delle lavandaie della zona di Antignano, si rivolge al sole, entità divina che in questo contesto acquisisce un taglio decisamente agreste del pagano Dioniso, già anticipando in modo sibillino tipicamente sensuale che pervade tutta la canzone napoletana, come si può capire dalla lettura dei versi di riferimento.

Jesce sole, jesce sole,

nun te fa cchiù suspirà!

Siente mai ca li figliole

hanno tanto da prià?

E' stato soprattutto Roberto De Simone, un drammaturgo, etnomusicologo e regista napoletano a "ritrovare" questi brani delle origini e dare loro nuova vita in *La*

¹³⁶ A riguardo si confronti anche Pittari (2004: 23). Il testo del canto nel suo ritornello recita:

Tu m'aje prummise quattro mucchatore.

Oje mucchatore...

l'so' venuto se mme lo vuo' dare.

Gatta Cenerentola. Al netto di questi primi canti popolari è sotto il regno di Federico II di Svevia che si sviluppa una notevole produzione in versi, anche musicata, perlopiù di tradizione orale.¹³⁷

Nel periodo del cosiddetto Umanesimo e ancora nel Rinascimento troviamo canti dedicati perlopiù alle donne delle casate reali delle dominazioni straniere, dapprima quella angioina e in seguito quella aragonese. Buona parte della produzione poetica ufficiale, tuttavia, rimane in latino e soltanto con gli inizi del '500 si possono individuare tracce di una produzione scritta poetico-musicale in volgare napoletano. E' con quello che di lì a poco sarà definito il movimento dell'*Arcadia* che Napoli inizia a divenire un vero e proprio riferimento nazionale per la produzione letteraria: uno degli autori di maggior spicco dell'epoca è, senza dubbio, Jacopo Sannazaro. Egli fu autore, appunto, di un prosimetro pastorale dal titolo *Arcadia*, pubblicato nel 1504. Anche in quest'opera a cantare sono ancora le popolane, in un misto di tematiche che tocca l'invito a godere l'amore finché la stagione sia propizia e un canto di buon augurio legato

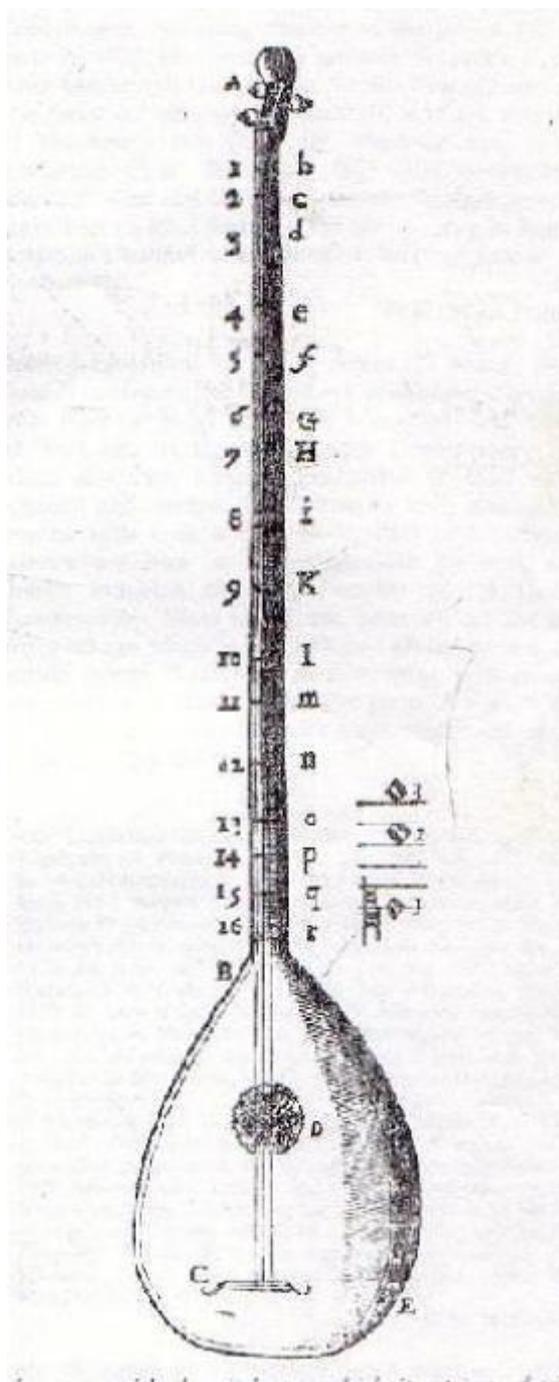
¹³⁷ Di questa ampia produzione rimangono soprattutto eco tramandate come "fonte indiretta" e che possiamo individuare e decodificare tramite opere coeve, come ad esempio il *Filoloco*, o il *Fiammetta* del Boccaccio, il quale ci lascia anche una traccia della tradizione canterina partenopea tramite un sonetto che scrive nel corso del suo soggiorno napoletano (1327-1340):

*Sulla poppa sedea d'una barchetta
Che l'mar segando presta era tirata,
La donna mia con altra accompagnata
Cantando or una or altra canzonetta.*

al lavoro, al ciclo dei campi, della coltivazione e di altri elementi legati alla natura. Del periodo dell'*Arcadia* è anche il canto popolare *Vulumbrella*, dove più che mai esplicita è la question amorosa associata a una sorta di "carpe diem" della stagione dell'amore:

Fatte molla e no cchiù dura
mò che si' formosa e bella
ca ogne fica vulumbrella
a 'sto tiempo s'ammatura.

Nella seconda parte del XVI secolo la lingua ufficiale a Napoli diviene lo spagnolo. E' quindi proprio nella produzione musicale e la poesia popolare che continua a essere utilizzata la lingua napoletana. In questo secolo si sviluppano anche delle metriche tipiche della produzione partenopea, come i distici a rima baciata, o quelli intervallati da un verso libero e perciò si canonizza anche l'accompagnamento musicale che si caratterizza per la presenza di strumenti quali il calascione, il liuto, le mandole e le tiorbe, i quali vanno ad aggiungersi agli strumenti tradizionali.



138

¹³⁸ In figura è rappresentato il calascione, tipico strumento per l'accompagnamento melodico e musicale delle canzoni popolari napoletane che entra nella tradizione popolare nei secoli XVI-XVII.

La canzone e il verso napoletani si fanno, in questo periodo, via via sempre più sfacciati, liberi, aperti, allusivi, ma perdendo certe remore verso una concretezza simbolica sempre più presente. Le tematiche che si sviluppano sono prevalentemente sentimentali e amorose e il canto partenopeo è proprio in questa fase storica che trova un respiro di più ampio raggio, uscendo dai confini locali e finendo per diffondere le villanelle anche oltre le Alpi, le quali vengono musicate anche da autori stranieri.

Secondo numerosi studiosi¹³⁹ si colloca in questo filone anche uno dei brani fondanti del “canone melodico napoletano” rispetto al quale si genererà buona parte della tradizione successiva, ovvero la villanella sentimentale *Boccuccia de no pierzeco apreturo*:

Boccuccia de no pierzeco apreturo

Mussillo de 'na fica lattarola

S'io t'aggio sola 'nt'a chess'uorto

'Nce resto muerto

'Nce resto muerto

Si tutte 'sse cerare nun te furo.

¹³⁹ Cfr. in merito Cosentino (2013: 26), il quale approfondisce anche riguardo ai nuovi strumenti musicali che si inseriscono nella tradizione melodica napoletana.

L'importanza di questa villanella è capitale, poiché si tratta del primo testo della tradizione canora melodica napoletana che riceve un'edizione a stampa.¹⁴⁰

Con questo passaggio fondamentale, la villanella diviene espressione ufficiale del canto popolare napoletano e in qualche modo si inserisce nella tradizione letteraria italiana; è, però, proprio con il XVII secolo che questa tradizione si fa sempre più colta e anche in territorio napoletano la villanella di estrazione più "bassa" cede il passo a una produzione sempre maggiormente aulica e raffinata, dividendosi tra brani di rivolta, dedicati a sommosse popolari,¹⁴¹ e la creazione di nuovi generi letterari frammisti a elementi musicali e teatrali, di cui il Melodramma può essere considerato esempio principe.

Del XVII secolo è anche una celebre canzone divertente e ballabile, una sorta di archetipo di tarantella della quale è autore Salvator Rosa¹⁴²: è questa una delle prime vere e proprie espressioni d'autore della canzone napoletana, che abbandona in questa fase l'esperimento creativo della collettività popolare.

¹⁴⁰ La stampa ebbe luce nell'Ottobre del 1535 e si trova all'interno di una raccolta di quindici anonime conservate nella Herzogliche Bibliothek di Wolfenbüttel, attribuita - in maniera piuttosto arbitraria - a Velardiniello; cfr. Limodio (2020: 18-21).

¹⁴¹ Celeberrimo il caso della canzone di protesta O' cunto e' Masaniello, dedicata alla rivolta portata avanti dal 7 al 16 Luglio del 1647 dal popolo napoletano contro la pressione fiscale del governo vicereale spagnolo e che vide a capo proprio il celebre Tommaso Aniello d'Amalfi, noto come Masaniello.

¹⁴² Cfr. Limodio (2020: 22).

E' nata mmiez'ò mare
Michelemmà, Michelemmà,
E' nata mmiez'ò mare
Michelemmà, Michelemmà,
oje na scarola...
oje na scarola...

Il testo ha una struttura metrica ben precisa, essendo composto in endecasillabi spezzati ed ha un ritmo musicale basato su ottave accelerate. Per quanto resti un discreto mistero la corretta interpretazione complessiva del brano, s'intende facilmente l'argomento che tratta, ovvero una delle invasioni nel Mediterraneo portate avanti dai Turchi.

In questo periodo di "formalizzazione" della canzone napoletana, si affacciano in città personalità di grande spessore, quali Giambattista Vico e Mario Pagano, i quali apriranno le porte al periodo illuminista che in città si sviluppa già tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. In questa fase transitoria, pertanto, Napoli inserisce una produzione canora sempre più colta nella tradizione anche del melodramma, il quale, per contro, va perdendo le sue caratteristiche di "serietà", volgendo volentieri all'evoluzione musicale e teatrale dell'opera buffa. Il popolo, per tutta risposta, riprende le istanze della produzione "alta" e ne elabora i contenuti, generando una perfetta sintesi tra musica e testo nel brano, di autori ignoti, *Cicerenella* (o *Tarantella di Posillipo*),

che fonde la ritmica della tarantella con il racconto “a filastrocca” caratteristico dell’espressione popolare più pura. I contenuti della canzone sono piuttosto strambi, poiché si racconta di come la protagonista Cicerenella possedesse una serie di animali e di oggetti dalle caratteristiche piuttosto particolari. Le strofe sono intervallate dal ritornello *Cicerenella mia si’ bona e bella*.¹⁴³

La voce popolare che meglio rappresenta la Napoli dell’illuminismo è quella che racconta l’ostruzionismo del Cardinale Ruffo al sogno intellettuale partenopeo di una Repubblica fondata sui valori di uguaglianza, libertà e fraternità. E’ del 1799, appunto, // *canto dei Sanfedisti*, dal quale filtra potente e genuina la sensibilità popolare alla necessità di avere qualcosa da mangiare effettivamente, piuttosto che vedersi calare dall’alto una declamata “libertà”: su questa spinta rivoluzionaria che fece in breve tempo deflagrare la Repubblica Napoletana, s’incardinò la speculazione dei potenti che presto approfittarono per scacciare da Napoli gli “invasori” francesi, come si può intendere da un breve estratto del canto:

A lu suono ‘re campane

viva viva li pupulane.

A lu suono ‘re violini

¹⁴³ Si propone in riferimento l’eccellente esecuzione di Peppe Barra, che riproduce in maniera attenta e fedele ritmiche, costumi e teatralità intrinseche alla canzone stessa: Peppe Barra - Cicerenella (Il Canto dei Tamburi) (esecuzione di *Cicerenella* da parte di Peppe Barra)

morte alli giacubbine.

Tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX a Napoli si entra in quel periodo “aureo” della canzone che determinerà poi la cosiddetta fase “classica” la quale vedrà diversi brani acquisire una fama internazionale. Uno dei primi che varca i confini nazionali e riceve una discreta risonanza quantomeno in Europa è il brano *Santa Lucia* del 1848, scritto da Teodoro Cottrau. Veicolo acceleratore della diffusione delle canzoni napoletane in questo periodo è sicuramente il fenomeno del *Grand Tour* che vede la città partenopea tappa fondamentale per moltissimi viaggiatori europei. Brani come *Santa Lucia* diverranno famosi soprattutto nella versione italiana, in ogni caso qua si riporta un estratto del brano nell’originale napoletano:

Comme si fricceca

la luna chiena!

lo mare ride

ll’aria è serena...

Vuje che facite

‘mmiezo a la via?

Santa Lucia,

Santa Lucia!

Come si spiegava sopra, non è da tralasciare tutta quella produzione parodistica, ironica, più squisitamente popolare che racconta spaccati di vita quotidiana per i vicoli di Napoli, regalando ritratti a tinte vive di personaggi del tessuto cittadino intenti a eseguire i loro mestieri. Un celebre esempio in tal senso potrebbe essere *Lo zoccolaro*, che unisce perfettamente sacro e profano, laddove il venditore di zoccoli nobilita il suo lavoro svolto per strada raccontando di quanto i suoi zoccoli siano a tal punto silenziosi e fatti ad arte, da permettere alle giovani innamorate di spostarsi di notte per la città in cerca dell'amore, senza farsi sentire dalle madri che dormono:

Si quarcuno fa l'amore
s'accattasse chisti ccà,
ca non fanno mai rommore
e non scetano a mammà!
Guè pericolo non c'è
Zoccolaro zuocolè.

In questa fase storica la canzone napoletana diviene anche oggetto di studio e la produzione si fa via via sempre più raffinata e genera brani che diverranno celebri in tutto il mondo e che diventano cardine storico e riferimento culturale della canzone partenopea, ma anche italiana più in generale. Come si è già messo in luce precedentemente, è qui da stabilire un discrimine tra quella fase pre-classica e l'istituzione della canzone classica napoletana, per la quale nella ricerca presente ci si

propone di studiare i *topoi* letterari amorosi derivanti dalla tradizione letteraria classica greca e latina. Pertanto non sembra opportuno analizzare sistematicamente i brani citati sin qui e gli altri che potrebbero essere presi in esame per completare l'antologia. E d'altronde questa ricerca non deve essere nè un'antologia, nè un saggio di storia della musica napoletana. Si procede, perciò, con il racconto della storia napoletana coerentemente col capitolo corrente per completare sommariamente il quadro storico, ma non ci si sofferma sugli specifici brani che saranno, invece, oggetto di studio sistematico e approfondito nel capitolo 4.2.3.

La disamina del periodo storico che succede a quanto raccontato nella sintesi sin qui effettuata, riguarda precisamente quella fase che si può racchiudere tra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo e che, tradizionalmente, definiremo "classico". In questo lasso cronologico troviamo titoli che entreranno a far parte dell'intero sistema culturale napoletano e, forse, più in generale italiano, se è vero che molti dei brani prodotti in questo periodo sono stati ripresi anche in arti parallele a quella squisitamente canora, come il teatro, il cinema, l'animazione e persino il mondo della moda. Le tematiche sono prevalentemente amorose e uniscono elementi *topici* e tradizionali della letteratura con le tipiche scene di vita quotidiana napoletana: è il caso, ad esempio, dei brani *La nova gelosia*, *Lo cardillo*, *La Palummella* e la celeberrima *Te voglio bene assaje*. Secondo alcuni studi questa è da considerarsi, addirittura, la prima canzone d'autore della musica italiana. Sicuramente ebbe una diffusione enorme ed è divenuto uno dei brani più celebri della musica italiana. Siamo nel 1835 e il brano che Di

Giacomo attribuisce senza dubbio a Raffaele Sacco per il testo e a Gaetano Donizetti per la musica si diffonde con velocità impressionante, dando vita a una serie di rielaborazioni, anche parodistiche, che ne aumenteranno ulteriormente la celebrità.¹⁴⁴

Altro *record* nella storia della canzone napoletana viene segnato da *Funiculi funicolà*, scritto nel 1879 per l'inaugurazione della prima funicolare che permetteva di raggiungere la cima del Vesuvio. Il brano fu scritto da Giuseppe Turco, noto giornalista, e la musica fu composta da Luigi Denza. In un solo anno l'edizione Ricordi fu venduta in un milione di copie, che per l'epoca è un dato fuori dall'ordinario. La canzone è stata poi interpretata da grandissimi tenori che l'hanno portata nel mondo, finendo per essere inserita anche in numerosissimi film e persino spot pubblicitari. Come evidenzia Raffaele Cossentino (Cossettino 2013: 81), il brano ha una specifica valenza anche sul piano strutturale nell'ambito della storia della canzone napoletana, in quanto propone per la prima volta una forma che rimarrà fissa nel tempo, ovvero la strofa ottonaria generalmente interpretata dal coro che risponde al solista viene qui sostituita da una che separa nettamente la parte solista da quella del ritornello.

Nel 1860 nasce anche il già più volte citato Salvatore Di Giacomo, studioso e autore di oltre 250 brani della tradizione napoletana: a lui appartengono brani del

¹⁴⁴ Cfr. Limodio (2020: 38-39 in particolare), dove viene riportata la testimonianza del Di Giacomo in merito alla paternità del brano attribuito a Donizetti: "Dimenticavo di dirvi che Te vojo bene assaje fu musicata da Donizetti. Potete giurarci e al bisogno, se sono ancora vivo, ve ne posso fornire le prove".

calibro di *Era de Maggio* e *Marechiaro*. Con questo autore, come abbiamo detto, si chiude formalmente quella che si definisce per eccellenza la canzone classica napoletana, ma è chiaro che il periodo deve essere esteso oltre le raccolte e gli studi dello stesso autore, in quanto i brani che vengono prodotti a cavallo tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 sono tra loro in lapalissiana continuità anche nel clamoroso successo che riscuotono. Basti pensare che se il secolo XIX° si chiude con *O' sole mio*, il '900 inizia con la sognante *I' te vurria vasà*. La continuità sta anche in un aspetto formale e "istituzionale" non da poco nella tradizione musicale e canora napoletana: a partire proprio da Di Giacomo e grazie a lui, gli autori da questo momento in poi acquisiscono una ferma consapevolezza del materiale culturale che stanno "maneggiando" e del patrimonio etnomusicale nel quale si vanno a inserire nel momento in cui si adoperano nella composizione di una nuova canzone. A supporto di quanto sosteniamo in merito alla necessità di distinguere una sorta di "prima fase della canzone classica napoletana" che copre, all'incirca, la seconda parte del XIX° secolo e una "seconda fase della canzone classica napoletana" che, invece, parte dagli inizi del XX° secolo e si estende, grosso modo, al periodo del secondo dopoguerra, prendiamo il volume di Limodio che più volte abbiamo citato, dal momento che costei, con uno sguardo contemporaneo che abbraccia una prospettiva necessariamente più ampia - per evidenti ragioni storiche e biografiche - rispetto a quella del Di Giacomo, fa partire proprio con il '900 il capitolo dedicato alla "canzone classica" (Limodio 2020 : 73).

Una differenza notevole che connota la canzone novecentesca è la commistione massiccia e sempre più forte con le nuove arti multimediali nascenti quali il cinema, la radio e, più avanti, la televisione. Quanto al teatro, non è necessario ribadire ulteriormente come storicamente la canzone napoletana vi sia legata a doppio filo. A questa “seconda fase” della canzone classica napoletana appartengono titoli i quali sono celebri a tal punto che difficilmente si troverebbe un italiano adulto del XIX° secolo che non conosca tutti, o almeno buona parte degli stessi, ricordandone le melodie e magari anche le parole in un napoletano che altrimenti non conoscerebbe come lingua in quanto tale. È questo il periodo nel quale vengono alla luce brani come *Torna a Surriento*, *Voce 'e notte*, *Comme facette mammeta*, *O' surdato innamurato*, *O paese d'o sole*, *Anima e core*, tanto per ricordarne alcuni che abbiamo individuato come motivi di interesse per questa stessa ricerca tematica. In una disamina completa, andando anche soltanto per titoli, risulterebbe quasi offensivo non citare brani come *'Ndringhete 'ndra*, *Oi Marì*, *Scétate*, *Core 'ngrato*, *'A tazza 'e caffè*, *'A serenata 'e Pulecenella*, *Tammurriata nera* e molti altri brani che hanno raggiunto picchi di celebrità specchiata a livello internazionale. Abbiamo già precisato che non è questo il contesto che consenta di completare un'antologia per titoli, ma che è interesse e ragione dello studio, piuttosto, quello di tracciare i lineamenti della storia della musica napoletana. La maggior parte dei brani che possiamo genericamente classificare come classici e tradizionali presentano, d'altronde, caratteristiche vagamente simili nei contenuti e nella forma,

così da non presentare motivi di particolare interesse, se li intendiamo in chiave di manifestazione degli elementi che connotano la storia della musica napoletana.

E', invece, con il periodo della seconda guerra mondiale e con l'immediato dopoguerra, complice forse anche una certa necessità di distrazione e di sfogo da parte della popolazione che tra mille sofferenze cercava un motivo di sorriso, che abbiamo un nucleo di canzoni ancora sulla scia dello stile tradizionale, ma che si incentrano perlopiù su motivi parodistici, ironici e divertenti. La serie di questi brani potrebbe individuare come archetipo principale la dissacrante *Agata* del 1937 di Gigi Pisano e musicata da Giuseppe Cioffi, laddove Pisano sarà autore anche di altri brani decisamente divertenti come *Ciccio Formaggio* (1940) e *M'aggia curà* (1940). Un altro brano di capitale importanza, sempre musicato dal Cioffi, ma per il testo di Raffaele Cutolo, è *Dove sta Zazà?* (1944). Queste canzoni con i loro testi divertenti daranno un'ulteriore spinta all'indice di gradimento della produzione partenopea, la quale oltre ai tradizionali motivi popolari e alle tematiche amorose, aggiungerà un pizzico di ironia (anche autoironia) nella propria tradizione canora e musicale.

Del 1950 è il brano *Luna Rossa*, che sarà tradotto in 42 lingue differenti e sarà portato al successo in America da Frank Sinatra (con il titolo *Blushing Moon*). Sulla scia di questa ventata di freschezza, la canzone classica napoletana vive la sua ultima stagione di gloria negli anni '50, prima del *boom* dei nuovi generi musicali degli anni '60 e di reinventarsi quindi con la tradizione neomelodica che ne seguirà. Lo fa soprattutto

attraverso un personaggio la quale celebrità a livello cinematografico è indiscutibilmente mondiale: il mitico Totò (Antonio De Curtis). *Malafemmena*, *Core analfabeta* e *Miss mia cara Miss* possono essere una triade esemplare di tutta efficacia della tipologia di brani che Totò propone, i quali nuovamente mescolano aspetti teatrali, quasi cabarettistici, all'esecuzione canora. Sul ciglio delle ultime propaggini della canzone napoletana definibile come "classica", prima della svolta degli anni '60 e quindi della ripresa della tradizione, è impossibile non prendere in esame i grandi cantanti, già "pop", che propongono brani che già risentono delle influenze del rock'n'roll americano e di un certo "ecumenismo" testuale e musicale che inizierà a rendere la canzone napoletana un po' meno radicata nella sua stessa tradizione. Presentano queste influenze, ma devono ancora essere prese nel novero delle canzoni classiche, successi interpretati dai grandi Claudio Villa, Renato Carosone, Sergio Bruni e Domenico Modugno, con titoli del calibro di *Maruzzella*, ben caratteristica del romanticismo carnale napoletano, *La donna riccia*, *Io, mamma e tu*, *La novia*, *Tu vuò fa l'americano* (la quale rende evidente, già dal titolo, l'influente cultura americana che stava filtrando a Napoli) e *O' sarracino*.

Per quanto riguarda l'oggetto di studio della presente tesi, varcando la soglia degli anni '60 del XX° secolo, è da intendersi definitivamente e inequivocabilmente conclusa l'epoca della canzone "classica" napoletana. Come sottolinea, tuttavia, Limodio (2020: 170), lo studio della tradizione canora e musicale a Napoli non avrebbe avuto luogo e sviluppo, se non ci fosse stato l'ottimo Roberto De Simone, studioso che

con la NCCP) Nuova Compagnia di Canto Popolare) si pose l'obiettivo di recuperare e riproporre il patrimonio culturale, teatrale e musicale della tradizione campana, sia in forma orale, sia in forma scritta. La sua opera principe è *La gatta Cenerentola* del 1976, opera affine al melodramma tradizionale, dove, in chiave mitologica e favolistica, sono state racchiuse "voci" e tradizioni secolari della Campania e di Napoli, mettendo in luce la feconda produzione della storia musicale napoletana con tutte le sue contaminazioni. Non è soltanto con De Simone che la canzone partenopea ritrova un'identità specifica e dà vita a nuove opere di riferimento. Tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 anche Napoli, come molte altre città italiane, vive la stagione dei cantautori. Per eccellenza il cantautore napoletano sarà Giuseppino (detto Pino) Daniele. In una canzone manifesto dedicata alla città partenopea, Daniele canta la Napoli più genuina, autentica, da parte di un uomo che l'ha vissuta da dentro, essendo nato ai margini dei confini spagnoli in zona Toledo.

Napule è mille culure

Napule è mille paure

Napule è a voce de' criature

Che saglie chianu chianu

E tu sai ca' non si sulo

Napule è nu sole amaro

Napule è addore e' mare

Napule è na' carta sporca
E nisciuno se ne importa
E ognuno aspetta a' sciorta

Così recitano i versi di apertura del celebre brano, nel quale i napoletani ancora tanto si riconoscono nelle loro profonde radici. Non è il solo Pino Daniele a rinverdire la tradizione musicale napoletana. Tra i cantautori dobbiamo ricordare anche Enzo Avitabile, Sergio Bruni, Enzo Gragnaniello e la voce femminile di Teresa De Sio. Autori e autrici che scrivono testo e musica raccontando la loro Napoli.

Il resto è storia recente ed è materiale ancora fluido, davvero difficilmente trattabile nel riassunto di un contesto come il presente. In linea di massima dobbiamo segnalare un ritorno alla canzone di protesta in particolare intorno agli anni 80 e primi anni '90, con i cosiddetti "scugnizzi ribelli" (ricordiamo, ad esempio, gli Almagretta, i 99 Posse e i 24 Grana). Costoro hanno avuto epigoni anche più recenti e tutt'ora in attività (come i Foja, o il *rapper* napoletano Clementino).

Parallelamente si sviluppa una corrente musicale che mette a nudo la doppia faccia di Napoli, nel suo lato "bene" borghese e raffinato, e in quello dei bassifondi, con varie forme di minoranza e criticità civica e sociale. Uno dei più grandi interpreti di questa corrente è Nino D'Angelo, che sviluppa il fulcro della sua carriera negli anni '80. Costui è stato definito "neomelodico", secondo il termine che coniò lo scrittore Beppe

Aiello nel 1997 nel libro *Concerto napoletano*.¹⁴⁵ Con gli anni 90 che avanzano e l'affacciarsi del nuovo millennio, la televisione e le prime istanze digitali della sfera di internet hanno bisogno di incoronare un nuovo "re" della canzone napoletana e la figura di riferimento diverrà sempre più Gigi D'Alessio, celebre cantante e compositore partenopeo di stile neomelodico che riesce a unire discretamente la tradizione canora napoletana con un gusto "pop" piuttosto internazionale e godibile anche da un pubblico vasto.

Nell'elenco dei nomi, dei titoli e delle opere che andrebbero inseriti per un'analisi la più completa possibile, va da sé che vale il medesimo principio della traccia di una notazione storica di massima che descriva l'arco evolutivo, come abbiamo cercato di tracciare affrontando quasi un millennio nel racconto dell'evoluzione della canzone napoletana. Concludiamo la sezione con la presentazione di un personaggio contemporaneo che fa del web la principale vetrina e fonte di diffusione, estremamente fluido e che, secondo un certo filone in auge in questi ultimi anni, cela la sua identità come segreta sotto il nome di LIBERATO. Egli propone un canto molto legato a tematiche quali la cultura LGBTQ+, decisamente lontane dalla tradizione canora napoletana classica, ma comunque in linea con un canto della sirena partenopea che sempre vuole raccontare "gli ultimi", "gli emarginati", "le minoranze" nel loro canto forte e spesso rabbioso, o disperato, di protesta. Lo spirito battagliero e l'atteggiamento grintoso di

¹⁴⁵ Cfr. a riguardo Tarli e De Iulis (2009).

Napoli emerge evidente dai brani di LIBERATO, per il quale proponiamo un brano da ascoltare e, secondo l'immersiva concezione multimediale contemporanea, anche da "vedere", che racconta al meglio le ultime istanze (per adesso) della canzone napoletana: *Me staje appennenn'amò*.¹⁴⁶

¹⁴⁶ LIBERATO - ME STAJE APPENNENN' AMÒ (esecuzione di *Me staje appennenn'amò* da parte di LIBERATO).

4.2.2 Lineamenti della forma letteraria e del contenuto della canzone napoletana

Per sua natura schiva e sfuggente alle schematizzazioni accademiche, oltretutto d'origine spontanea a popolare attraverso le cosiddette "villanelle", come abbiamo visto, è ben difficile identificare una forma letteraria specifica all'interno della patrimonio musicale partenopeo. Sicuramente nel sistema "canzone napoletana" confluiscono numerose e varie influenze e partecipano differenti culture nella costituzione di un insieme musicale che finisce per essere, quasi come un paradosso, fortemente identitaria. Recentemente diversi studi hanno tentato di trovare una categoria che meglio definisca e inquadri la realtà della canzone napoletana, ivi compresi gli aspetti legati alla forma strutturale e metrica dei testi, fino alle caratteristiche musicali, passando per i contenuti. Uno dei più moderni e strutturati lavori di ricerca è quello che possiamo trovare in un volume pubblicato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche per l'Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo¹⁴⁷. Qui viene messa in luce "la quasi totale assenza nell'ambito della letteratura critica sulla canzone napoletana di studi analitici" (Pesce, Stazio 2013: 97). Tra aneddotica e cronaca

¹⁴⁷ Vd. Pesca, Stazio, (2013: 97-221), a cura di Giorgio Ruberti.

giornalistica, le quali comunque riguardano perlopiù il periodo classico e contemporaneo, una critica analitica sistematica manca, perdendosi nelle leggende del passato per quanto riguarda la cronistoria. Si possono, tuttavia, individuare a grandi linee alcune caratteristiche comuni nella tradizione della canzone napoletana, che si riflettono e ritrovano nella sua forma “classica”. Sia sul piano della prosodia, sia sul piano musicale e anche su quello contenutistico c’è una sorta di regolarità formale: un amore non corrisposto, quartine a schema ABBC DEEC cantate in forma di aria con bifocalità tonale nell’esecuzione. Anche i ritmi e le pronunce melodiche hanno tratti comuni, di derivazione cantilenata tendenzialmente popolare e rimarcano la relazione tra poesia e musica¹⁴⁸.

Nella parte della strofa genericamente si trovano le sezioni narrative, le descrizioni e i bozzetti, mentre al ritornello è affidata la parte lirica, spesso più accorata e maggiormente marcata con una musicalità prorompente. Si deve notare anche la destinazione che è quasi sempre femminile del testo lirico, mentre molto raramente risulta essere rivolta al mondo maschile. La musica rimarca questa dicotomia strofa/ritornello, alternando quelle che in musica si definiscono il “piano” e il “forte”. Il metro più utilizzato è il 6/8 e l’indicazione agogica più ricorrente è l’*allegro*.

¹⁴⁸ La tradizione melodica è quella definibile come canzone caratteristica, o canzone popolare.

A margine di queste notazioni piuttosto specifiche e “tecniche”, non si può tralasciare il fatto che il filo conduttore e il soggetto, il quale in qualche modo risulta sempre presente, come sfondo narrativo, o come vero e proprio oggetto del canto, è Napoli stessa. Si potrebbe riassumere in un elenco di tre elementi tipici il contenuto ricorrente nella tradizione canora napoletana: l’amore, il ritratto del popolo e dei suoi abitanti, Napoli stessa, come città e come panorama. Come nell’idillio ellenistico esistevano scenari tipizzati i quali anch’essi hanno funto da “topos” letterario (si pensi, ad esempio, al *locus amoenus*), così anche Napoli, il suo mare, i limoni della costiera amalfitana - limitrofa alla realtà partenopea e quasi un tutt’uno nell’ideale popolare -, il Vesuvio con i suoi scenari, costituiscono un quadro che sembra letteralmente la scenografia di una gigantesca opera teatrale, un po’ come nel tradizionale presepe napoletano, con le statuette che ritraggono personaggi del popolo e con le casette e ambientazioni fittizie che riproducono in tutto e per tutto i tortuosi vicoli dei quartieri napoletani.

D’altronde non stupisce questa pulsante vena popolare, ma anche una certa disomogeneità formale e contenutistica se, come abbiamo già visto, possiamo ricordare con Elia (1952) che vi sono delle controversie sull’origine della canzone napoletana, rustica e spontanea nella forma popolare, priva di ritmica e metrica e in contrasto prodotto cerebrale di gente colta che fa poesia dialettale in musica. Vari studiosi fanno risalire le origini a diversi periodi storici, quali il periodo di Augusto sulla base di espressioni del popolo napoletano già presenti nel *Satyricon* di Petronio, oppure a

Federico II, circa nel 1200, a partire dal già più volte citato canto delle lavandaie. Anche per quanto riguarda lo stringente legame tra testo e musica, molti studiosi mettono in luce il contrasto in merito a come non si debba ricercare un legame musica-testo comparandolo direttamente con la musica antica. Questo tentativo è volto all'obiettivo di tracciare un filo rosso che colleghi le eventuali antiche origini della canzone napoletana a quella di epoca classica moderna. Nella canzone napoletana precedente all'epoca classica si trova un canone musicale molto rigido e differente da quello che conosciamo come più moderno: semmai le tematiche filtrano attraverso luoghi, tempi e culture, ma abbandonano il binomio forma-contenuto, passando da un sistema culturale all'altro.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Sulla tematica vi è un approfondimento molto interessante in Cassio - Rossi(2000).

4.2.3 Analisi dei topoi nella canzone napoletana (canzone per canzone)

Titolo canzone

“La nova gelosia”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Questo brano, che risale all’epoca classica della canzone napoletana, è stato riscoperto da Roberto Murolo nel 1963. Il titolo originale doveva essere *Fenesta co sta nova gelosia*, oppure *Canzone di Afragola*¹⁵⁰. La canzone racconta della nuova “gelosia” (che, a mo’ di metonimia, in napoletano identifica il serramento, ovvero la persiana della finestra) la quale cela all’innamorato la visione dell’amata. L’uomo prega la “gelosia” di lasciargli vedere la sua Nennerella, al costo di soffrire fino al punto di morire, qualora non riuscisse a vederla. Il lamento di fronte a una porta chiusa, antico topos letterario esso stesso noto come *paraclausithyron* (παράκλαυσίθυρον) ai tempi dell’elegia greca

¹⁵⁰ Cfr. Scialò e Seller (2013: 290).

e romana e ripreso poi nella trobadorica medievale, è il "quadretto" all'interno del quale si centra la narrazione di questa breve filastrocca che ripete il medesimo testo per tre volte, inframmezzando la nenia con un pizzicato di chitarra.

Testo canzone ¹⁵¹	Traduzione del testo
<p>Fenesta co' 'sta nova gelosia</p> <p>Tutta lucente de centrella d'oro</p> <p>Tu m'annasconne Nennerella bella mia</p> <p>Lassamela vedè sinnò me moro</p>	<p>Finestra con questa nuova persiana</p> <p>tutta lucente coi chiodini d'oro</p> <p>tu mi nascondi la mia bella Nennerella</p> <p>lasciamela vedere se no muoio</p>

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

In questo brevissimo brano molto delicato si incontrano alcuni spunti che possono essere fatti risalire alla topica classica amorosa: dapprima lo schema stesso dell'ambientazione, come già abbiamo segnalato. Quanto ai topoi chiaramente

¹⁵¹ Per il testo si veda Massa (1961: 43).

individuabili, possiamo notare una breve pennellata di quella che è la *descriptio puellae*, che si sintetizza nell'espressione del giudizio estetico rivolto dall'innamorato all'amata Nennerella, definita "bella mia". A ciò deve aggiungersi la descrizione della "nova gelosia", "tutta lucente" per via dei nuovi chiodini d'oro lucidi, che fa da cornice del quadretto che l'amante si figura al momento dello sperato affaccio di Nennerella. Anche le tematiche topiche del *morbus amoris* e dei *signa amoris*, laddove l'amore è divenuto per l'anonimo amante oramai una vera e propria malattia (*morbus*) che necessita della sua specifica e straordinaria medicina, ovvero vedere l'amata Nennerella al costo di morire, oltre ogni possibilità di controllo e di volontà razionale (*signa*). Pur essendo un brano estremamente breve, nella sua semplicità esemplifica tanto sinteticamente, quanto necessariamente, un concetto molto chiaro: l'anonimo cantore attende sotto la finestra chiusa dell'amata l'affaccio della donna; qualora ciò non dovesse avvenire, l'innamorato morirebbe di dolore, appunto il "mal d'amore".¹⁵²

¹⁵² La ripresa della tradizione: il brano tradizionale napoletano ottocentesco per origini, soltanto negli anni '60 del XX° secolo ha ritrovato luce e notorietà, benché l'autore sia rimasto anonimo. Roberto Murolo ripropose una versione della canzone, la quale è stata poi recuperata anche da un celebre cantautore italiano il quale si è dedicato molto al recupero dei brani, delle sonorità e delle tematiche musicali ed etno-culturali del Mediterraneo: Fabrizio De André. Costui, nell'album del 1990 intitolato "*Le nuvole*" propone l'intero lato b dell'originale LP tutto in dialetti e lingue mediterranee di stirpe italica, come il genovese, il sardo e lo stesso napoletano. Per quest'ultima espressione De André sceglie proprio *La nova gelosia* a rappresentare la categoria, offrendone una versione rinnovata, pur nel pieno rispetto della tradizione. Si propone la sua interpretazione secondo l'incisione originale del 1990: *La Nova Gelosia - Fabrizio De André*.

Individuazione del topos secondo lo schema

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	lasciamela vedere se no muoio
SIGNA AMORIS (SCHIAVITU' D'AMORE)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	lasciamela vedere se no muoio

Titolo canzone

“Lo cardillo”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Affianchiamo la scelta di due brani che già di per sé offrono una topica: un uccellino legato alla passione amorosa, il cardellino, nel primo caso, e una farfallina svolazzante, nel secondo. Come spiega Pasquale Scialò (Scialò 2017: 149), questa è una canzone tipica eseguita dal gruppo dei suonatori ambulanti di Viaggiano, provenienti dall'omonima cittadina della Basilicata, specializzati in pastorali natalizie e in cantate napoletane. Tale gruppo si componeva di un'arpa, un clarinetto, un violino e un sistro, in qualche caso anche la mandola. Il brano origina da un'anonima del '700, è stato riscoperto dal tipografo Francesco Azzolino nel 1849 e nel XX° secolo è stato oggetto di numerose celebri interpretazioni, grazie all'uso che ne è stato fatto anche in ambito teatrale e cinematografico, come nella *Filumena Marturano* di De Filippo.¹⁵³ Secondo la più tradizionale topica amorosa classica, gli animali, in particolare i volatili - capaci di superare in velocità determinate barriere fisiche, librandosi nell'infinito spazio aereo - fungono da messaggeri, veri e propri ambasciatori del messaggio amoroso a loro affidato da parte dell'innamorata, o dell'innamorato di turno. Il sapore agrodolce del sentimento d'amore è evidente nel brano: il cardellino dovrà portare un messaggio d'amore positivo, ma il medesimo può diventare una notifica minacciosa di vendetta,

¹⁵³ Cfr. Limodio Maria Sole (2020: 283).

qualora la donna venisse colta non più da sola e libera, pronta ad amare ancora la sua “vecchia fiamma” che aspetta il momento di rivederla.

Testo canzone ¹⁵⁴	Traduzione del testo
<p>Stó' criscenno no bello cardillo... quanta cose ca ll'aggi" a 'mpará: Ha da ire da chisto e da chillo, li 'mmasciate isso mm'ha da portá!...</p> <p>Siente ccá bello mio: llòco 'nnante, 5 nc'è na casa, na néna nce sta, tu la vide ca nun è distante: chella néna haje da ire a trová! Si la truove ca stace dormenno, pe' na fata, gué, non la pigliá...10</p>	<p>Sto allevando un bel cardellino Quante cose gli devo insegnare, deve andare da tizio e da caio i miei messaggi deve a loro portare.</p> <p>Ascoltami, mio caro, qui davanti 5 C'è una casa con una cara ragazza, la puoi vedere, non è poi lontana, a quella ragazza devi andar a far visita. Se quando arrivi s'è addormentata Non confonderla con una fata, 10</p>

¹⁵⁴ Per il testo si veda De Meglio (1883: 40).

<p>No rommore non fá co' li ppenne...</p> <p>gué, cardí', tu ll'aviss''a scetá!?</p> <p>Si affacciata po' sta a lo barcone, pe' na rosa ll'aviss''a pigliá?</p> <p>Gué, cardí', vi' ca llá tu te stuone... 15</p> <p>va' vatténne cardí', nn''addurá!...</p> <p>Si la truove ca face ll'ammore, 'sto cortiello annascùnnete ccá...</p> <p>'Nficcancillo deritto a lo core e lo sango tu mm'haje da portá...20</p> <p>Ma si penza...vatté' chiano chiano,</p> <p>zitto zitto te nce haje da azzecchá,</p> <p>Si afferrá po' te vò' co' la mano, priesto 'mpietto tu ll'haje da zompá...</p> <p>Si te vasa o t'afferra cianciósa, 25</p> <p>tanno tu ll'haje da dire accossí:</p>	<p>non far alcun rumore con le ali,</p> <p>oh, cardellino, mica la devi svegliare?</p> <p>Se invece sta affacciata al balcone</p> <p>Non devi confonderla con una rosa,</p> <p>oh, cardellino, vedi di non inebriarti, 15</p> <p>allontanati, non sentirne il profumo.</p> <p>Se, invece la trovi a fare all'amore, porta di nascosto questo coltello, glielo immergi diritto nel cuore e mi devi portare il suo sangue. 20</p> <p>Se sta meditando, va piano pianino,</p> <p>silenzioso ti devi avvicinare.</p> <p>Se poi ti vuol prendere in mano saltale immediatamente sul petto!</p> <p>Se ti bacia o ti fa delle coccole 25</p> <p>In quel momento devi dirle così:</p>
---	---

<p>"Lo patrone pe' te non reposa... poveriello, pecché ha da morí?" T'accarezza, te vasa...ah, viato cchiù de me tu si' certo cardí'...30 Si co' tico cagnarme mm'è dato, voglio, doppo, davvero morí!</p>	<p>"il padrone a causa tua più non dorme Poveretto, perché dovrebbe morire". Ti accarezza, ti bacia ah.. sei certo più beato di me, cardellino... 30 Se io con te potessi scambiarmi allora, vorrei veramente morire!</p>
--	---

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Affidare a un animale il messaggio d'amore da portare all'amato, o all'amata, è quanto si può realmente definire un "classico" della poesia e della canzone, sin dall'epoca antica. Ciò è ancor più valido se l'animale in questione è un volatile, più in particolare possibilmente grazioso, come un passero (si pensi a Catullo), una colomba (animale che nel suo candore rappresenta numerose simbologie sacrali e di pudicizia legate all'amore e ai suoi rituali di purezza), o comunque un cardellino, un merlo e meglio ancora se in grado di riprodurre il verso umano, per riferire le parole affidate.

Nel caso di *Lo cardillo* il padrone dell'uccellino sta allevando la bestiola con l'intento specifico di affidargli la missione di andare a rivelare il suo amore all'amata, con un intento non del tutto puro, dacché la bestiolina dovrà anche fare la spia e controllare che la donna non sia sropresa già in compagnia di un differente uomo, pena una decisa mutazione della missione dell'uccellino il quale, nel caso, dovrà portare un coltello da conficcare direttamente nel cuore della donna.

Nel brano si trovano alcuni passaggi estremamente tipici della topica amorosa classica: innanzitutto la *descriptio puellae* nei versi in cui si allerta il cardellino di non confondere con una fata la donna amata, qualora la trovasse addormentata, tanto è bella; si esalta anche l'aspetto sensoriale olfattivo, in quanto l'uccellino potrebbe confondere la donna con una rosa, in quanto emana un profumo straordinario, inebriante, quasi pericoloso perché attira inevitabilmente i desideri amorosi (caratteristica tipica dell'oggetto - proibito - del desiderio).

Evidente anche il *morbus amoris*, dal momento che il padrone del cardellino confida a quest'ultimo di soffrire infinitamente per l'impossibilità di avvicinarsi alla donna amata e dichiara "Il padrone a causa tua più non dorme / Poveretto, perché dovrebbe morire" (vv. 27-28) tanto è il dolore inflitto dalla sua malattia amorosa. L'associazione con la morte, come estremo male d'amore, è anch'essa tipica. Ciò vale soprattutto nei casi in cui l'amore non sia ricambiato e sembri impossibile recuperarne le grazie. In quest'ottica possiamo vedere anche i *signa amoris*: l'amore è visto come una forza irrefrenabile che soggioga e tormenta l'amante e ch diventa

una vera e propria tortura nel momento in cui non è (più) corrisposto; altrettanto vale per le *consequentia amoris* - come la gelosia nel caso di questo brano - che riguardano l'ipotesi in cui la donna abbia recuperato una differente relazione amorosa "Se, invece sta a fare all'amore, / porta di nascosto questo coltello, / glielo immergi diritto nel cuore / ed il suo sangue mi devi portare" (vv. 17-20) elemento visto come caratterizzante della doppia faccia della natura muliebre, sì di fata e di rosa profumata, oggetto del desiderio e dell'amore puro e carnale, ma anche tipicamente instabile e inaffidabile nelle sue relazioni psicologiche, amorose e sentimentali, cedendo facilmente alla tentazione e al vizio (*varium et mutabile semper domina*).

Individuazione del topos secondo lo schema

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	Non confonderla con una fata Non confonderla con una rosa
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa	[il padrone] poveretto, perché dovrebbe morire".

	affezione della persona	
SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	Il padrone a causa tua più non dorme allora, vorrei veramente morire!

<p>VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA</p>	<p>Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili</p>	<p>Se quando arrivi s'è addormentata</p> <p>Se invece sta affacciata al balcone</p> <p>Se, invece sta a fare all'amore</p> <p>oh, cardellino, vedi di non inebriarti,</p> <p>allontanati, non sentirne il profumo.</p>
<p>CONSEQ UENTIA AMORIS (AMORE INGRATO, ZELOTYPIA)</p>	<p>Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)</p>	<p>Se, invece sta a fare all'amore,</p> <p>porta di nascosto questo coltello,</p> <p>glielo immergi diritto nel cuore</p> <p>ed il suo sangue mi devi portare.</p>

Titolo canzone

“Palummella”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Questo è uno dei più celebri brani del repertorio classico napoletano dedicato alla figura simbolica della paloma, ovvero la farfalla, che rappresenta la femminilità fragile e la bellezza fugace, la quale a sua volta costituisce un vero e proprio filone poetico tipizzato nella produzione lirica partenopea.¹⁵⁵

Testo canzone ¹⁵⁶	Traduzione del testo
Palummella, zompa e vola	Farfallina, salta e vola
Addò sta nennella mia	dove sta l'amore mio.
Non fermarte pe' la via	Non fermarti per la via
Vola, zompa a chella llà	vola, salta da quella lì.
Co li scelle la saluta 5	Con le ali, salutala. 5

¹⁵⁵ Secondo Scialò (2017: 60) “Il testo di Felice Cottrau riprende un lungo filone poetico sul tema delle palomme, le farfalle, rappresentazioni simboliche del femminile, di fragilità - come le successive Palomm' e notte di Di Giacomo e Palomma di Armando Gill - o, come nel nostro caso, di inafferrabilità: un innamorato affida a questa creatura dalla vita breve il compito di avvicinare, accarezzare, addirittura baciare la donna amata.”

¹⁵⁶ Per il testo si veda Scialò (2017:135)

Falle festa	Falle festa,
Falle festa attuorno attuorno	falle festa intorno intorno.
E ll'hê 'a dì che notte e ghiurno	E le devi dire che, notte e giorno,
lo stò sempe	io sto sempre
lo stò sempe a sospirà. 10	io sto sempre a sospirare. 10
Palummella, vola, vola	Farfallina, vola vola
A la rosa de 'sto core	verso la rosa di questo cuore.
Non ce sta cchiù bello sciore	Non c'è più bel fiore
Che t'avesse da piacè	che ti possa piacere.
'A ll'addore che tu siente 15	Dal profumo, che senti, 15
'A chill'uocchie	da quegli occhi,
'A chill'uocchie, 'a chillo riso	da quegli occhi, da quel sorriso
Credarraje che 'm paraviso	penserai, che, in paradiso,
Tu sì ghiuta	sei finita,
Tu sì ghiuta, oje palummè 20	sei finita, o farfallina. 20
A lu labbro curallino	Verso le labbra coralline,
Palummè, va', zompa e vola	farfallina, vai, salta e vola.
'Ncopp'a chillo te consola	Su quello ti consola
E maje cchiù non te partì	e non ripartire mai più.

Ma si vide che s'addorme 25	Ma se vedi che si addormenta 25
E te vene	e ti viene,
E te vene lo tantillo	e ti viene, il desiderio
Tu ll'azzecca 'no vasillo	dalle un bacino
E pe' me	da parte mia,
E pe' me 'n'auto porzì. 30	da parte mia, e poi un altro così. 30

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Il brano dedicato alla farfallina affonda le sue origini nel XVIII° secolo ed è un esempio di topica letteraria amorosa dalle tinte quasi esclusivamente positive, poiché qui viene tratteggiato un amore felice e s'invita la farfallina, nuovamente un animale volante nella tipica funzione di "veicolo", che deve portare messaggi d'amore (*recusatio*), ad andare a trovare l'amata, la quale viene tratteggiata in varie maniere secondo gli stilemi tipici della *descriptio puellae*. La creatura femminile alla quale la farfalla deve fare visita, festeggiandola con svolazzi allegri qua e là, è paragonata al più bel fiore che possa esistere sul quale la bestiolina potrebbe posarsi per un momento; gli occhi e il sorriso della donna porteranno la farfalla a credere di

essere finita in Paradiso, le sue labbra coralline sono un invito, qualora la fanciulla dormisse, a farsi baciare dolcemente.

Ancora una volta ci troviamo di fronte al classico connubio donna-fiore. Vi sono anche tematiche tradizionalmente presenti nella poesia italiana e derivanti soprattutto dallo stil novo toscano trecentesco: l'uomo che ha la sua amata lontana, o che comunque non può toccarla, né parlarci direttamente, rimane a "sospirare". Non ci sembra che, in questo caso, seppure sottenda a una sorta di dolore e di sofferenza da parte dell'innamorato, codesto elemento possa rientrare nei riferimenti alla topica classica, soprattutto perché il *signum amoris* nell'accezione e nell'utilizzo riferiti a questa canzone è un segno estremamente sfumato e dolce, privo dell'effettiva sintomatologia che caratterizza il topos, dettata per eccellenza dal *frammento 31 Voigt* di Saffo citato dall'anonimo del sublime.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Facciamo riferimento ai versi che si riportano sotto, dove la sintomatologia fisica dei segni dovuti alla sofferenza d'amore sono più che evidenti e definiscono le caratteristiche del topos letterario (la lingua che si intorpidisce, gli occhi che non vedono più, le orecchie che risuonano di un assordante rimbombo, il sudore e il tremito che attraversano la pelle colorata di un verde che fa sembrare più vicini alla morte, che alla vita):

ἀλλὰ κάμ μέν γλῶσσα ἔαγε λέπτον
δ' αὔτικα χρω̃ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδέν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

κάδ δ' ἴδρωσ ψῦχος χέεται, τρόμος δέ
παῖσαν ἀγρει, χλωροτέρα δέ ποίας

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	Farfallina, salta e vola dove sta l'amore mio. tu le dai un bacino da parte mia
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	Non c'è più bel fiore che ti possa piacere. Dal profumo, che senti, da quegli occhi, da quegli occhi, da quel sorriso crederai, che, in paradiso.

ἔμμι,
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].

τεθνάκην

δ'

ὀλίγω

ἔπιδεύης

Titolo canzone

“Te voglio bene assaje”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Te voglio bene assaje è una canzone talmente importante all'interno della tradizione musicale napoletana da essere considerata addirittura la prima vera e propria

canzone d'autore italiana: il suo ritornello "ti voglio bene assai" sarebbe l'origine di tutto (cfr. Limodio 2020).

Il testo della canzone è tradizionalmente attribuito a Raffaele Sacco, un personaggio piuttosto mondano, con un debole per il ballo, che di professione faceva l'ottico e si dedicava con grande successo all'improvvisazione canora. Quanto alla musica sono numerose le ipotesi formulate e tra gli autori più accreditati figura Salvatore Di Giacomo che parteggia, senza grandi dubbi, per l'attribuzione a Donizetti.¹⁵⁸ Quel che è certo è che il brano riscuote un successo clamoroso già al suo "lancio" in occasione del Festival di Piedigrotta del 1835.¹⁵⁹ Il ritornello resta marchiato in profondità nella tradizione canora napoletana e non solo, al punto che molti autori anche contemporanei lo hanno citato in numerosi ulteriori brani di successo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Di Giacomo attribuisce la musica del brano a Donizetti, anche se non ci sono documenti che possano attestare e confermare con certezza questa attribuzione (cfr. Limodio 2020: 38-39).

¹⁵⁹ Scialò (2017) avanza un'analisi critica che spiega approfonditamente le difficoltà di collocazione in chiave cronologica del brano, con discreti margini di sicurezza e, allo stesso tempo, denuncia la mancanza di documentazione che possa certificare la paternità (Scialò 2017: 56): "Per addivenire a una soluzione incontrovertibile si dovrebbe rintracciare il documento musicale di *Te voglio bene assaje* con la firma autografa dell'autore, ammesso che esista. In sua assenza abbiamo soltanto congetture, [...]"

¹⁶⁰ La ripresa della tradizione: il ritornello "*te voglio bene assaje*" risuona in una celeberrima canzone dell'estroso cantautore bolognese Lucio Dalla "*Caruso*" (Caruso - Lucio Dalla). La canzone di Dalla riprende e valorizza tutta la drammaticità partenopea della quale già vibra l'originale classico, cantando con versi struggenti l'amore visto come una catena che scioglie il sangue dentro le vene, tanto è una condanna a morte il

Testo canzone ¹⁶¹	Traduzione del testo
<p>Pecché quanno me vide Te 'ngrife comm'a gatto? Nennè, che t'aggio fatto Ca no mme può vedè? Io t'aggio amato tanto 5 Si t'amo tu lo saje Io te voglio bbene assaje E tu nun pienze a me Io te voglio bbene assaje E tu nun pienze a me 10</p>	<p>Perché quando mi vedi, ti innervosisci come un gatto? Bimba che ti ho fatto, che non mi puoi più vedere? Io ti ho amato tanto, 5 e tu sai bene quanto ti amo. Io ti voglio tanto bene, ma tu non pensi a me, io ti voglio tanto bene, ma tu non pensi a me. 10</p>

fatto di non essere ricambiato, cosa che evidenzia ancora una volta il topos amoroso classico. Si riportano alcuni versi estratti dal ritornello:

Te voglio bene assaje
Ma tanto tanto bene sai
È una catena ormai
Che scioglie il sangue dint' 'e 'vvene sai.

¹⁶¹ Per il testo si veda Napoleone(1978: 39-40).

La notte tutte dormeno		La notte tutti dormono,	
Ma io che bbuò durmì!		ma io, come faccio a dormire?	
Penzanno â nenna mia		Pensando alla mia donna,	
Mme sento ascevolì		mi sento venir meno.	
Li quarte d'ora sonano	15	I quarti d'ora suonano	15
A uno, a ddoje, a tre		a uno, a due, a tre.	
Io te voglio bbene assaje		Io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me		ma tu non pensi a me,	
Io te voglio bbene assaje		io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me	20	ma tu non pensi a me.	20
Guardame 'nfaccia e vide		Guardami in faccia e guarda	
Comme song'arredutto:		Come mi sono ridotto:	
Sicco, peliento e brutto		Magro, smunto e brutto,	
Nennella mia, pe' tte!		Ragazza mia, per te!	
Cusuto a filo duppio	25	Cucito con un doppio filo	25
Co tte me vedarraje		Con te mi vedrai!	
Io te voglio bbene assaje		Io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me		ma tu non pensi a me,	

Io te voglio bbene assaje		io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me	30	ma tu non pensi a me.	30
Quanno sò fatto cennere		Quando sarò diventato cenere,	
Tanno me chiagnarraje		allora mi piangerai	
Sempe addimannarraje:		e sempre domanderai:	
"Nennillo mio addò stà?"		"Il mio amore dov'è?!"	
La fossa mia tu arape	35	Aprirai la mia fossa	35
E llà me trovarraje		e là mi troverai.	
Io te voglio bbene assaje		Io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me		ma tu non pensi a me,	
Io te voglio bbene assaje		io ti voglio tanto bene,	
E tu nun pienze a me.	40	ma tu non pensi a me.	40

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Questa canzone, oltre ad essere una vera e propria pietra miliare del patrimonio musicale napoletano, è anche un sintetico breviario di topica amorosa a tutti gli effetti. In pochi versi sono concentrati alcuni degli elementi più identificativi dei *topoi* d'amore provenienti dal mondo classico. L'innamorato, ormai lasciato dalla

sua amata che di lui non vuole proprio più saperne (*amor ingratus*), cerca in ogni modo di comunicare alla donna quanto egli le voglia bene e quanto si stia struggendo a causa dell'amore non ricambiato. Sin dal principio la ella è descritta come bizzosa e irascibile, preda di una volubilità (*varium et mutabile semper domina*) che inizialmente l'ha vista fedele amante e adesso alla sola vista dell'ex compagno si "innervosisce come un gatto"¹⁶², animale per eccellenza rappresentativo dell'isteria improvvisa che fa da contraltare alla sua dolcezza formale e alla grazia estetica.

Il ritornello stesso si pone poi come *recusatio* affidando alla cantilena il dolce messaggio d'amore e di affetto rivolto alla donna, oggetto d'amore verso la quale sono rivolte le parole affettuose. Più di tutto, però, la canzone (strofe 2 - 3 - 4) si concentra sugli effetti psicofisici devastanti e dolorosi che l'amore perduto e ormai impossibile dell'amata lascia su di lui. Il *morbus amoris* ormai lo ha colpito nel profondo e non riesce più a vivere serenamente e liberamente, proprio come una persona malata. "Da copione" il *vulnus amoris* si manifesta secondo i tratti caratteristici della relativa malattia: la ferita è aperta e vi sono segni visibili e facilmente riconoscibili del mal d'amore (*signa amoris*). Uno dei primi segni che viene descritto è quello dell'insonnia (La notte tutti dormono, / ma io, che vuoi che dorma?), dalla quale derivano a cascata sintomi fisici che profilano l'amante come

¹⁶² Sulla tematica topica del paragone della donna all'animale del gatto, troviamo un poema di Anacreonte (88 D °417) nel quale il poeta compara l'amata a una puledra, animale altrettanto "schizofrenico": Anacreonte viene imitato da Orazio, *Odi I 23* e *II 5*.

un vero e proprio mezzo moribondo del quale corpo i malanni si fanno sciacalli (Guardami in faccia e guarda / Come mi sono ridotto: / Magro, smunto e brutto, / Ragazza mia, per te!). Emaciato, deprivato di sonno e della luce che lo rendeva giovane e bello, l'amante non ricambiato si prepara all'esiziale destino che lo attende inesorabilmente, cioè la morte. Sarà troppo tardi quando l'amata, cercandolo, lo troverà sepolto nella sua tomba (Quando sarò diventato cenere, / allora mi piangerai / allora domanderai: / "Il mio amore dov'è?!" / Aprirai la mia fossa / e là mi troverai). La fedeltà dell'amato, comunque non verrà mai meno, come nel *topos* che prevede di rimanere insieme fino alla fine del mondo, soltanto che in questo caso non si narra la bella favola di un amore eterno con lieto fine, bensì il dolore di un abbandono che trascina con sé il corpo e lo spirito dell'innamorato ucciso dal suo stesso male d'amore.

**Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente
nella tesi**

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
----------------------------------	-------------------------------	---

<p>RECUSATIO</p>	<p>Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose</p>	<p>Io ti ho amato tanto, se ti amo tu lo sai. Io ti voglio tanto bene.</p>
<p>MORBUS AMORIS</p>	<p>L'amore è un'intensa affezione della persona</p>	<p>Guardami in faccia e guarda Come mi sono ridotto: Magro, smunto e brutto, Ragazza mia, per te!</p>
<p>VULNUS AMORIS</p>	<p>L'innamoramento-malattia si manifesta come una ferita</p>	<p>Pensando alla mia donna, mi sento venir meno.</p>
<p>SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS)</p>	<p>Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia</p>	<p>La notte tutti dormono, ma io, che vuoi che dorma?</p>

VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	Perché quando mi vedi, ti innervosisci come un gatto?

Titolo canzone

“Funiculì funiculà”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Uno dei più celebri brani che apre la cosiddetta “canzone aurea” (Limodio 2020: 40) è una canzone d’occasione, scritta nel 1879 dal giornalista Giuseppe “Peppino” Turco e musicata da Luigi Denza, composta in occasione della celebre inaugurazione della funicolare che consentiva i napoletani e ai turisti di salire verso la cima del Vesuvio,

senza grossi sforzi fisici, bensì a bordo del mezzo estremamente spettacolare e scenografico. Il brano è di portata straordinariamente innovativa, rompe del tutto col passato melodico, proponendo sonorità e ritmi nuovi, destinati a ottenere un successo enorme sul piano mondiale.¹⁶³ Tutto questo parrebbe essere molto lontano dalla topica amorosa classica, ma la pulsante vena romantica partenopea ci restituisce anche in questa occasione un quadretto estremamente romantico: la scena stessa si muove in un quadretto romantico dedicato alla relazione amorosa di una giovane coppia, che ispirata proprio dall'entusiasmo della novità offerta dalla funicolare, trova in questa circostanza l'escatologica occasione per una proposta di matrimonio. Alla fine dei conti possiamo ben affermare che si tratta di una delle canzoni d'amore ancora oggi più famose al mondo.

Testo canzone¹⁶⁴	Traduzione del testo
------------------------------------	-----------------------------

¹⁶³ Scialò P. (2017: 19) spiega come l'attacco del brano abbia una sorta di affinità rapportabile a canti battaglieri come *La Marsigliese*, o *Bella Ciao*: "Cosa hanno in comune brani come la Marsigliese, Bella ciao e Funiculì Funiculà? In apparenza nulla, ma ad ascoltarli con attenzione tutti iniziano con un incitamento, una chiamata all'azione realizzata con l'intervallo musicale denominato di "quarta giusta": in Funiculì Funiculà grazie a questo intervallo, col primo suono in levare e il secondo in battere, per poi seguire un profilo discendente fino a un momento di riposo, la melodia concentra la massima energia sulla prima parola, Aisséra."

¹⁶⁴ Per il testo si veda Paliotti (1958: 47-48)

<p>Aieressera, oi' ne', me ne sagliette, tu saie addo'?</p> <p>Addo' 'stu core 'ngrato cchiu' dispietto farme nun po'!</p> <p>Addo' lo fuoco coce, ma si fuie te lassa sta!</p> <p>E nun te corre appriesso, nun te struie, 'ncielo a guarda'!...</p> <p>Jammo 'ncoppa, jammo ja', 5 funiculi', funicula'!</p> <p>Ne'... jammo da la terra a la montagna! no passo nc'e'!</p> <p>Se vede Francia, Proceta e la Spagna...</p> <p>Io veco a tte!</p> <p>Tirato co la fune, ditto 'nfatto, 10 'ncielo se va..</p> <p>Se va comm' 'a lu viento a l'intrasatto, gue', saglie sa'!</p>	<p>leri sera, Annina, me ne sono salito, tu sai dove?</p> <p>Dove questo cuore ingrato non può farmi più dispetto</p> <p>Dove il fuoco scotta, ma se fuggi ti lascia stare!</p> <p>E non ti rincorre, non ti stanca, a guardare in cielo!...</p> <p>Andiamo su, andiamo andiamo, 5 funiculi', funicula'!</p> <p>Andiamo dalla terra alla montagna! non c'è un passo!</p> <p>Si vede Francia, Procida e la Spagna...</p> <p>Io vedo te!</p> <p>Tirati con la fune, detto e fatto, 10 in cielo si va..</p> <p>Si va come il vento all'improvviso, sali sali!</p> <p>Andiamo su, andiamo andiamo,</p>
--	--

Jammo 'ncoppa, jammo ja', funiculi', funicula'!	funiculi', funicula'!
Se n' 'e' sagliuta, oi' ne', se n' 'e' sagliuta la capa già! 15	Se n'e' salita, Annina, se n'e' salita la testa già! 15
E' gghiuta, po' e' turnata, po' e' venuta... sta sempe cca'!	E' andata, poi è tornata, poi è venuta...sta sempre qua!
La capa vota, vota, attuorno, attuorno, attuorno a tte!	La testa gira, gira, intorno, intorno, intorno a te!
Sto core canta sempe nu taluorno	Questo cuore canta sempre un giorno
Sposammo, oi' ne'!	Dai, su, sposami, Annina!
Jammo 'ncoppa, jammo ja', 20	Andiamo su, andiamo andiamo, 20
funiculi', funicula'!	funiculi', funicula'!

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

In un misto di carne bucolico arcadiano e idillio nello stile creato già dal poeta Teocrito la canzone si snoda cogliendo l'occasione dell'inaugurazione della funicolare che collegava le pendici e le cima del Vesuvio. In realtà la fantasia dell'autore si snoda intorno alle parole che l'innamorato rivolge alla sua amata, raccontandole la nuova straordinaria esperienza vissuta "volando" fino alla cima del Vesuvio, dove gli elementi naturalistici del celebre Vulcano alle quali pendici sorge

Napoli si intersecano con i sentimenti dell'uomo. Egli invita la sua Annina a seguirlo sulla cima vivendo l'avventura della funicolare: senza fatica saranno presto sulla cima e potranno ammirare insieme fantastici panorami dove lo sguardo spazia dall'isola di Procida, fino alle coste della Francia e della Spagna. Il loro amore è trionfale, felice, vivo, fresco, desideroso di avventura e di esperienze, in un misto di parole che hanno il sapore della classica *recusatio*, dove si rivolgono parole d'amore all'unica donna che il poeta vuole faccia parte della sua vita (in apertura dichiara, paragonandola al fuoco del Vesuvio, che la sua *flamma amoris* arde così forte solo per lei, fino a chiederle di sposarla in chiusura), ma anche le eco del *carpe diem* oraziano¹⁶⁵ nell'invio senza remore a partire, andare, agire senza pensieri e ulteriori riflessioni, perché il tempo fugge e bisogna godere di quanto è attualmente nelle possibilità. In un *climax* di entusiasmo da parte dell'innamorato che inizialmente evoca il luogo purificatore del Vesuvio che può inibire anche i rischi e i dolori del suo cuore ingrato e che vede nel piacere di salire su con la sua amata Anna una forma di inebriante meraviglia che trasforma il cuore in canterino e fa girare la testa (La testa gira, gira, intorno, intorno, / intorno a te! / Questo cuore canta sempre), alla fine il

¹⁶⁵ Il riferimento è a Hor. Carm. I 11, dove non sfuggiranno le analogie legate agli elementi naturalistici come il mare che bagna le sponde del mar Tirreno, rispetto ai panorami tratteggiati nell'epillio napoletano della funicolare ottocentesca sul Vesuvio.

giovane proporrà all'amata di sposarsi: sarà eterno il loro salire e scendere dalla funicolare condividendo il loro profondo amore (insieme fino alla fine del mondo).

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	<p>Tirati con la fune, detto e fatto, 10</p> <p>in cielo si va..</p> <p>Si va come il vento all'improvviso, sali sali!</p> <p>Andiamo su, andiamo andiamo,</p>
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	<p>Dove questo cuore ingrato non può farmi più dispetto</p> <p>Dove il fuoco scotta</p>

Titolo canzone

“Era de Maggio”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Con la fine del XIX° secolo entra in scena un colosso della canzone napoletana, autore di alcuni dei più importanti e profondi testi che la tradizione partenopea abbia prodotto: Salvatore Di Giacomo. Abbiamo già avuto modo di tracciare il profilo di questo immenso autore e studioso esperto di canzone napoletana. In questa sede è opportuno delineare come uno dei suoi primi successi fu proprio *Era de Maggio*, brano del 1882, nel quale Di Giacomo racconta l'arrivederci tra due innamorati in una Napoli in preda alle epidemia di colera. In qualità di poeta dal gusto fine e dalla pregiatissima sensibilità, Di Giacomo tratteggia colori, luci e suoni sullo sfondo di un disastro che viene comunque visto come opportunità: anche dopo le peggiori distruzioni, arriverà una nuova rinascita.¹⁶⁶

La popolarità di *Era de Maggio* sarà tale che lo schema canoro della canzone classica napoletana sarà ripreso da questa canzone fino agli anni '40 del XX° secolo.

¹⁶⁶ Scialò (2017: 97) mette in evidenza come la portata del brano fosse talmente notevole che il fascino della canzone “non coinvolge solo il mondo laico: Era de maggio viene inserita nel 2006 nella Lettera pastorale del cardinale di Napoli in occasione del suo insediamento in città”.

La musica fu composta da Mario Costa e in effetti il brano è dedicato proprio alla moglie del compositore, Carolina Sommer.¹⁶⁷

Testo canzone ¹⁶⁸	Traduzione del testo
<p>Era de maggio e te cadéano 'nzino</p> <p>A schiocche a schiocche, li ccerase rosse</p> <p>Fresca era ll'aria, e tutto lu ciardino</p> <p>Addurava de rose a ciento passe</p> <p>Era de maggio, io no, nun mme ne scordo 5</p> <p>Na canzone cantávamo a doje voce</p> <p>Cchiù tempo passa, e cchiù mme n'arricordo</p> <p>Fresca era ll'aria e la canzona doce</p>	<p>Era maggio e ti cadevano in grembo,</p> <p>a ciocche a ciocche, le ciliege rosse.</p> <p>L'aria era fresca e tutto il giardino mandava profumo di rose a cento passi.</p> <p>Era maggio: io no, non dimentico, 5</p> <p>cantavamo una canzone a due voci.</p> <p>Più passa il tempo e più vivo è il mio ricordo:</p> <p>l'aria era fresca e la canzone era dolce.</p>

¹⁶⁷ Per ulteriori approfondimenti in merito cfr. Limodio, Maria Sole (2020), in particolare pagg. 48-50.

¹⁶⁸ Questa canzone si può ritrovare nell'antologia di Massa (1961 : 34) e di Di Giacomo (1891 : 58). Seguiamo il testo di Di Giacomo.

E diceva, "Core, core		E dicevi: "Cuore, cuore!	
Core mio, lontano vaje	10	Cuore mio, tu vai lontano,	10
Tu mme lasse, io conto ll'ore		tu mi lasci e io conto le ore:	
Chisà quanno turnarraje"		chissà quando tornerai!".	
Rispunnev'io, "Turnarraggio		Io rispondevo: "Tornerò	
Quanno tornano li rose		quando tornano le rose:	
Si stu sciore torna a maggio	15	se questo fiore torna a maggio,	15
Pure a maggio io stóngo ccá		anche io a maggio starò qua.	
Si stu sciore torna a maggio		Se questo fiore torna a maggio,	
Pure a maggio io stóngo ccá"		anche io a maggio starò qua."	
E só' turnato e mo, comm'a na vota		Sono tornato e adesso, come una	
Cantammo 'nzieme la canzona		volta,	
antica	20	cantiamo insieme l'antico	
Passa lu tiempo e lu munno s'avota		motivo;	20
Ma 'ammore vero no, nun vota vico		passa il tempo e il mondo cambia,	
De te, bellezza mia, mme		ma il vero amore no, non cambia	
'nnammuraje		direzione.	

<p>Si t'arricuarde, 'nnanz'a la funtana</p> <p>Ll'acqua, llá dinto, nun se sécca maje 25</p> <p>E ferita d'ammore nun se sana</p> <p>E te dico, "Core, core</p> <p>Core mio, turnato io só</p> <p>Torna maggio e torna 'ammore</p> <p>Fa' de me chello che vuó' 30</p> <p>Torna maggio e torna 'ammore</p> <p>Fa' de me chello che vuó'!"</p>	<p>Di te, bellezza mia, m'innamorai,</p> <p>se ricordi, avanti alla fontana:</p> <p>là dentro l'acqua non s'asciuga</p> <p>mai 25</p> <p>e mai la ferita d'amore guarisce.</p> <p>E ti dico: "Cuore, cuore!</p> <p>Cuore mio, io sono tornato,</p> <p>ritorna maggio e ritorna l'amore,</p> <p>fa di me quello che vuoi! 30</p> <p>Ritorna maggio e ritorna l'amore,</p> <p>fa di me quello che vuoi!"</p>
---	--

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Il tragico contrasto dell'arrivederci tra i due innamorati sullo sfondo di una profumata primavera maggiorina che, a sua volta, fa da contraltare all'egra città di Napoli, comatosa per le epidemie che mietono vittime e moltiplicano i malati, è il quadretto perfetto, romantico e struggente di questo campionario di *topoi* classici.

Dapprima la più classica *recusatio* con dolci parole d'amore che confondono gli elementi naturalistici dei fiori, delle ciliegie, dei profumi nell'aria fresca, i seni della donna e, non ultima, la canzone che risuona nell'aria cantata dai due innamorati, canzone che, a sua volta, contiene un messaggio d'amore. Il tempo è poco perché i due amati si dovranno separare (*carpe diem*), perciò si godono l'atmosfera e sperano presto di potersi rivedere, magari alla successiva primavera (Se questo fiore torna a maggio, / anche io a maggio starò qua.). I due amati, infatti, si promettono amore eterno: i due si sono ritrovati e ancora, come una volta, possono cantare insieme la "canzone antica" - costituita dal ritornello del brano stesso. Infatti la ferita d'amore, proprio come recitano apertamente le parole della canzone, non guarisce mai (e mai la ferita d'amore guarisce. / Non guarisce, gioia mia / perché, se fosse guarita, / io non starei qui a guardarti / mezzo a quest'aria profumata!) e sempiterna il profondo legame tra i due innamorati (insieme fino alla fine del mondo). Appare anche, forse in forma più velata e meno patente, il topos del *navigium e militia amoris*, nell'aspetto della lontananza alla quale la coppia di amanti è costretta, sebbene in questo preciso contesto, il "viaggio" al quale il giovane è chiamato, non è via nave, né per una guerra, o comunque la faccenda non è specificata. Si può, tuttavia, facilmente supporre che la causa si ritrovi nell'epidemia dilagante a Napoli, che mette comunque sotto "assedio" la città come in una guerra e costringe a un'allerta continua, tenendo lontane le persone anche per sfuggire al disastroso contagio.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente

nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	<p>Era maggio: io no, non dimentico, 5</p> <p>cantavamo una canzone a due voci.</p> <p>Più passa il tempo e più vivo è il mio ricordo:</p> <p>l'aria era fresca e la canzone era dolce.</p> <p>Sono tornato e adesso, come una volta,</p> <p>cantiamo insieme l'antico</p> <p>motivo;</p>
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	<p>Era maggio e ti cadevano in grembo,</p> <p>a ciocche a ciocche, le ciliege rosse.</p>

		<p>E ti dico: "Cuore, cuore!</p> <p>Cuore mio, io sono tornato,</p> <p>ritorna maggio e ritorna l'amore.</p>
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	<p>passa il tempo e il mondo cambia,</p> <p>ma il vero amore no, non cambia direzione.</p> <p>Ritorna maggio e ritorna l'amore,</p> <p>fa di me quello che vuoi"!</p>
VULNUS AMORIS	L'innamoramento- malattia si manifesta come una ferita	<p>là dentro l'acqua non s'asciuga mai 25</p> <p>e mai la ferita d'amore guarisce.</p>
NAVIGIUM AMORIS	Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose	<p>Cuore mio, tu vai lontano, 10</p> <p>tu mi lasci e io conto le ore:</p> <p>chissà quando tornerai!".</p>

Titolo canzone

“Marechiaro”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Stimato come il brano in assoluto più popolare del Di Giacomo (Limodio 2020: 51), si racconta che l'autore abbia scritto questo brano dedicato allo splendido mare visibile attraverso una finestrella affacciata sul golfo di Napoli senza mai aver visto realmente il mare e forse senza neppure che la finestrella in questione realmente esistesse, salvo poi essere stata realizzata da un oste per motivi evidentemente pubblicitari rispetto alla propria attività.¹⁶⁹ La struttura musicale è di Francesco Paolo Tosti e si prefigge il non semplice obiettivo di inserire una "visione" e un "tono" popolare all'interno del classico.

Testo canzone ¹⁷⁰	Traduzione del testo
------------------------------	----------------------

¹⁶⁹ Scialò (2017: 113) riporta: "Si tratta del brano più noto del Di Giacomo, e tradizione vuole che sia stato creato senza che il poeta abbia mai visto il borgo marinaro descritto nei versi; anzi, si dice che sia stata proprio la fortuna della canzone a spingere un intraprendente oste napoletano a realizzare la location evocata nei versi nella sua trattoria con finestra, affacciata sul golfo di Napoli, decorata da un'odorosa pianta di garofani sul davanzale".

¹⁷⁰ Per il testo si veda Di Giacomo (1891: 19-20)

Quanno spónta la luna a
Marechiare

Pure li pisce nce fanno a ll'ammore

Se revòtano ll'onne de lu mare

Pe' la priézza cágnano culore

Quanno spónta la luna a
Marechiare. 5

A Marechiare ce sta na fenesta

La passiona mia nce tuzzuléa

Nu garofano addora 'int 'a na testa

Passa ll'acqua pe' sotto e
murmuléa

A Marechiare nce sta
na fenesta 10

Chi dice ca li stelle só lucente.

Nun sape st'uocchie ca tu tiene
'nfronte

Quando spunta la luna a
Marechiaro,

Anche i pesci ci fanno all'amore.

Si rivoltano le onde del mare,

Per l'allegria cambiano colore.

Quando spunta la luna a
Marechiaro. 5

A Marechiaro c'è una finestra,

La mia passione ci busa.

Un garofano odora in un vaso,

Sotto passa l'acqua e mormora.

A Marechiaro c'è una finestra. 10

Chi dice che le stelle sono lucenti,

Non conosce gli occhi che tu hai.

<p>Sti ddoje stelle li ssaccio i' sulamente</p> <p>Dint' a lu core ne tengo li ppónte</p> <p>Chi dice ca li stelle só lucente? 15</p> <p>Scétate, Carulí, ca ll'aria è doce</p> <p>Quanno maje tantu tiempo aggi' aspettato</p> <p>P'accumpagná li suone cu la voce</p> <p>Stasera na chitarra aggi' purtato</p> <p>Scétate, Carulí,</p> <p>ca ll'aria è doce 20</p>	<p>Queste due stelle le conosco solo io,</p> <p>Nel cuore ne ho le punte.</p> <p>Chi dice che le stelle sono lucenti? 15</p> <p>Svegliati, Carolina, l'aria è dolce!</p> <p>Quando mai ho aspettato tanto tempo?</p> <p>Per accompagnare i suoni con la voce</p> <p>Stasera ho portato una chitarra.</p> <p>Svegliati, Carolina,</p> <p>l'aria è dolce! 20</p>
--	--

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Lo schema topico del brano è estremamente tradizionale e fedele alla visione positiva e dolce dell'amore inteso nella sua accezione più artatamente (o,

poeticamente, se preferiamo) positiva: il mare chiaro che riluce del riflesso sidereo e lunare diventa motivo di ispirazione amorosa per l'innamorato che si affaccia da una finestrella sul golfo di Napoli. Immaginando che di notte anche i pesci sott'acqua facciano l'amore, il cantore innamorato inserisce nel quadretto molti elementi classici della poetica dell'amore, come il profumo di un fiore, la luna, il mare. Il collegamento con la descrizione della bellezza straordinaria della donna amata avviene tramite l'immagine delle stelle - *descriptio puellae* - (Chi dice che le stelle sono lucenti, / Non conosce gli occhi che tu hai. / Queste due stelle le conosco solo io, / Nel cuore ne ho le punte. / Chi dice che le stelle sono lucenti?). Ecco che l'ispirazione poetica e l'immagine della bellezza della donna amata, portano il cantore a "risvegliare" la dolce amata, in un *carpe diem* che non può pretendere di aspettare oltre, data la lunga attesa e l'impeto irrefrenabile del richiamo amoroso (Svegliati, Carolina, l'aria è dolce! / Quando mai ho aspettato tanto tempo?). E' così che l'amante si trasforma in menestrello, promettendo una sorta di serenata attraverso la quale, munito dell'immancabile chitarra, potrà svegliare finalmente l'amata Carolina e rivelarle le parole d'amore (*recusatio*), invitandola al godimento amoroso.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	<p>Chi dice che le stelle sono lucenti, Non conosce gli occhi che tu hai.</p> <p>Queste due stelle le conosco solo io, Nel cuore ne ho le punte.</p>
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	<p>Svegliati, Carolina, l'aria è dolce!</p> <p>Quando mai ho aspettato tanto tempo?</p>

Titolo canzone

“O’ sole mio”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Con *O’ sole mio* siamo di fronte alla creazione di un nuovo archetipo letterario e poetico di portata mondiale. Probabilmente, oltre al classico *pizza-pasta-mandolino*, in tutto il mondo conoscono anche questa canzone napoletana che di classico ha veramente tutto, a partire dalle origini, se consideriamo che uno dei primi brani musicali che abbiamo potuto studiare è proprio una sorta di inno al sole e questo elemento naturale di ispirazione, luce, vitalità e diffusione di calore e amore è caratterizzante a maggior ragione di tutta la tradizione letteraria e musicale meridionale.¹⁷¹ Il testo fu proposto la prima volta sulla rivista “*Roma*” di Napoli nel 1898 dal redattore e giornalista Giovanni Capurro, il quale affidò la composizione della musica che avrebbe dovuto accompagnarli al musicista Edoardo Di Capua in quel momento d’istanza a Odessa nell’Impero Russo. Detentrici dei diritti d’autore continua a essere la casa editrice discografica Bideri, la quale ancora percepisce le quote di diritto: un paradosso, se pensiamo che sia Capurro, sia Di Capua moriranno

¹⁷¹ Cfr. Bischoff, Beck (1963: 49-62) e Lanna (2013: 275).

praticamente in povertà, mentre ancora oggi la loro celeberrima canzone è davvero sulla bocca di tutti.¹⁷²

Testo canzone ¹⁷³	Traduzione del testo
<p>Che bella cosa na jurnata 'e sole N'aria serena doppo na tempesta Pe' ll'aria fresca pare già na festa Che bella cosa na jurnata 'e sole.</p> <p>Ma n'atu sole cchiu' bello, oje ne' 5 O sole mio, sta 'nfronte a te O sole, 'o sole mio, sta 'nfronte a te</p>	<p>Che bella cosa una giornata di sole, un'aria serena dopo la tempesta! Per l'aria fresca pare già una festa... che bella cosa una giornata di sole!</p> <p>Ma un altro sole più bello non c'è 5 il sole mio sta in fronte a te Il sole, il sole mio, sta in fronte a te</p>

¹⁷² Scialò (2017: 167) ricorda che il brano è stato persino candidato a bene immateriale dell'umanità da parte dell'UNESCO: "[...] 'O sole mio è il brano più conosciuto e cantato al mondo. [...] non si fa in tempo a citare un interprete che ci si rende conto di averne dimenticato un altro, altrettanto significativo. E' la sorte riservata ai grandi repertori emozionali dell'umanità: la canzone napoletana è da tempo candidata dall'Unesco a bene immateriale dell'umanità." Cfr. a riguardo anche Scialò (2009: 99-100).

¹⁷³ Per il testo si veda Napoleone (1978: 53).

Sta 'nfronte a te.		sta in fronte a te	
Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne		Quando fa sera e il sole se ne scende,	
Me vene quase 'na malincunia 10		mi viene quasi una malinconia...10	
Sotto 'a fenesta toia restarria		Resterei sotto la tua finestra,	
Quanno fa notte e 'o sole se ne scenne.		quando fa sera ed il sole se ne scende.	
Ma n'atu sole cchiu' bello, oje ne'		Ma un altro sole più bello non c'è	
O sole mio, sta 'nfronte a te		il sole mio sta in fronte a te.	
O sole, 'o sole mio,		Il sole, il sole mio,	
sta 'nfronte a te 15		sta in fronte a te 15	
Sta 'nfronte a te.		sta in fronte a te.	

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Per comprendere più profondamente il brano dobbiamo partire da un'analisi esegetica in chiave comparatistica che tenga conto proprio dell'associazione Sole-divinità, luce che porta meraviglia, magia e folgorazione amorosa. In questo senso si riesce a intendere meglio l'elemento di folgorazione che sta insito nell'osservare la

donna-sole (*dardo d'amore*) che innamora inesorabilmente e abbacina con la sua folgorante lucentezza l'innamorato che la osserva (*colpo di fulmine*): infatti il suo solo sta proprio sulla fronte della donna amata. Questo elemento, tolta la chiave interpretativa poetica, significa chiaramente che l'uomo dipende dalla sua donna, come una qualsiasi creatura terrestre dipende dal sole. Non c'è niente di più bello, di più vitale, di più splendente, ma anche di necessario, se vogliamo vedere il rovescio della medaglia (*Ma un altro sole / più bello non c'è / il sole mio / sta in fronte a te*). In ogni modo l'innamorato cede volentieri alle folgoranti lusinghe di questo sole e desidera goderne finché esso splende (*carpe diem*), dal momento in cui con il tramonto sarà il momento di lasciare la finestra dell'amata, non potendola più vedere e non potendo più godere della sua splendente luce. La similitudine inneggia chiaramente all'eventuale fine del rapporto amoroso, che porta tristezza e malinconia (*Quando fa sera e il sole se ne scende, / mi viene quasi una malinconia... / Resterei sotto la tua finestra, / quando fa sera ed il sole se ne scende*). Il brano però, pur indulgiando in questa necessaria malinconica che ricorda il sapore agrodolce dell'amore, non cede a tonalità tristi e mantiene la vitalità e la lucentezza promesse dal titolo. L'eventualità di una fine è solo uno spauracchio: la realtà è la meraviglia del proprio amore di fronte a sé. E' una giornata di sole dopo una tempesta, è il momento del piacere e del godimento, è l'alcaico $\nu\tilde{\nu}\nu \chi\rho\tilde{\eta} \mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\sigma\theta\eta\nu$ che il poeta latino Orazio traduce nella celebre NUNC EST

BIBENDUM¹⁷⁴ (Che bella cosa una giornata di sole, / un'aria serena dopo la tempesta! / Per l'aria fresca pare già una festa... / che bella cosa una giornata di sole!). La *recusatio* insita nel brano è consustanziale al ritornello stesso, dove si celebra la divina bellezza solare dell'amata, la quale funge, in qualche modo, anche da *descriptio puellae*.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	il sole mio sta in fronte a te. Il sole, il sole mio, sta in fronte a te 15 sta in fronte a te.
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	che bella cosa una giornata di sole! Resterei sotto la tua finestra,

¹⁷⁴ Cfr. Or., Odi, I, 37, 1.

		quando fa sera ed il sole se ne scende.
COLPO DI FULMINE	L'amore scaturisce da un evento improvviso	Che bella cosa una giornata di sole, un'aria serena dopo la tempesta! Per l'aria fresca pare già una festa...
DARDO D'AMORE	L'amore origina da un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido	Quando fa sera e il sole se ne scende, mi viene quasi una malinconia...10 Resterei sotto la tua finestra.

Titolo canzone

“I te vurria vasia”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Questa è la canzone napoletana che apre il '900 e da subito, nel solco della tradizione classica, riprende numerose caratteristiche dei brani che la precedono, proponendo un prorompente inno d'amore che spinge al godimento carnale e passionale.¹⁷⁵ Dedicata a Enrichetta Marchese da un calzolaio popolano, Vincenzo Russo, questa canzone, insieme ad alcune maggiormente celebri della fine del secolo precedente, apre il periodo d'oro della canzone napoletana, che la farà diventare a tutti gli effetti un *classico* nella storia della musica napoletana, italiana e mondiale. La scena intima descritta dal brano racconta di due innamorati in un giardino profumato di malvarosa e attraversato da un alito di vento. La fanciulla dorme e l'innamorato la osserva incantato e desideroso di baciarla, ma non osa per il timore di spezzare quel meraviglioso incantesimo: è anche questo un *topos* classico, tipico dell'ambientazione bucolica all'interno della quale la ninfa dorme e l'innamorato può osservarla mentre essa è indifesa, estremamente umana nella sua autenticità e spontaneità del momento di riposo. L'innamorato la osserva da lontano, ma non osa svegliarla. Sarà Edoardo

¹⁷⁵ Sia sul piano contenutistico, sia sul piano formale, Scialò categorizza così il brano: “Regna ancora sovrano quel cosiddetto carattere popolare della canzone, dato distintivo di una spontaneità espressiva, che mostra al meglio la sua immagine sonora attraverso l'invenzione melodica”, cfr. Scialò (2017: 123-124).

Capua a dare musica a questi versi così dolci e delicati, al punto che l'amore tra i due rimane incompiuto proprio per le barriere che l'innamorato pone tra sé e l'amata al fine di rovinare il quadretto bucolico e l'incanto di quella situazione così dolce e delicata.

Testo canzone ¹⁷⁶	Traduzione del testo
<p>« Ah! Che bell'aria fresca... Ch'addore 'e malvarosa... E tu durmenno staje, 'ncopp'a sti ffronne 'e rosa! 'O sole, a poco a poco, 5 pe' stu ciardino sponta... 'o viento passa e vasa stu ricciulillo 'nfronte! I' te vurría vasá... I' te vurría vasá... 10 ma 'o core nun mmo ddice</p>	<p>Ah! Che bell'aria fresca... Che profumo di malvarosa... E tu stai dormendo Su queste foglie di rosa Il sole a poco a poco, 5 spunta su questo giardino... il vento passa e bacia questo riccioletto sulla tua fronte! lo vorrei baciarti 10 Ma non mi regge il cuore</p>

¹⁷⁶ Per il testo si veda Napoleone (1978: 75-76).

'e te scetá...		di svegliarti	
'e te scetá!...		di svegliarti	
I' mme vurría addurmí...		lo vorrei addormentarmi	
I' mme vurría addurmí... 15		lo vorrei addormentarmi 15	
vicino ô sciato tujo,		vicino al tuo respiro	
n'ora pur'i'...		un'ora anch'io	
n'ora pur'i'!...		un'ora anch'io	
Tu duorme oje Rosa mia...		Tu dormi oh Rosa mia	
e duorme a suonno chino, 20		e dormi profondamente 20	
mentr'io guardo, 'ncantato,		mentre io guardo incantato	
stu musso curallino...		queste labbra di corallo	
E chesti ccarne fresche,		e queste carni fresche	
e chesti ttrezze nere,		e queste trecce nere	
mme mettono, 'into core, 25		mi mettono nel cuore 25 mille	
mille male penziere!		cattivi pensieri	
I' te vurría vasá...		lo vorrei baciarti	
I' te vurría vasá...		lo vorrei baciarti	
		Ma non mi regge il cuore	

ma 'o core nun mmo ddice		di svegliarti	30
'e te scetá...	30	di svegliarti	
'e te scetá!...		lo vorrei addormentarmi	
I' mme vurría addurmí...		lo vorrei addormentarmi	
I' mme vurría addurmí...		vicino al tuo respiro	
vicino ô sciato tujo,		un'ora anch'io	35
n'ora pur'i'...	35	un'ora anch'io	
n'ora pur'i'!...		Sento questo tuo cuore	
Sento stu core tujo		che sbatte come le onde	
ca sbatte comm'a ll'onne!		mentre dormi, angelo mio	
Durmenno, angelo mio,		chi sa chi stai sognando	40
chisà tu a chi te suonne...	40	la gelosia tormenta	
'A gelusia tormenta		questo mio cuore malato	
stu core mio malato:		Sogni di me? Dimmelo!	
Te suonne a me?...Dimmé!lo!		Oppure sogni di un altro?	
O pure suonne a n'ato?		lo vorrei baciarti	45
I' te vurría vasá...	45	lo vorrei baciarti	
I' te vurría vasá...			

ma 'o core nun mmo ddice	Ma non mi regge il cuore
'e te scetá...	di svegliarti
'e te scetá!...	di svegliarti
I' mme vurría addurmí... 50	Io vorrei addormentarmi 50
I' mme vurría addurmí...	Io vorrei addormentarmi
vicino ô sciato tujo,	vicino al tuo respiro
n'ora pur'i'...	un'ora anch'io
n'ora pur'i'!...	un'ora anch'io

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Espressione di un amore delicatissimo, questo brano ci propone una serie di *topoi* tradizionali ispirati perlopiù alla dolcezza e all'affetto. Come vedremo, tuttavia, non manca la "macchia" di una latente sfiducia nei confronti della donna amata la quale, durante il sonno - si domanda il poeta - chissà se starà sognando di lui, oppure di qualcun altro. Proprio nella terza strofa sta una concentrazione densa di luoghi topici: nell'ascoltare il cuore della donna che batte forte forte, ecco che l'autore dichiara di essere tormentato dalla gelosia (*consequentia amoris*), slatentizzando una fiducia fragile nella donna, pur sempre volubile e misteriosa nei suoi risvolti più intimi e nascosti

(*varium et mutabile semper domina*): d'altronde l'uomo ammette che il suo cuore è malato - a causa dell'amore che prova verso l'amata - (*morbus amoris*).

L'innamorato, oltretutto, ammira l'amata mentre dorme cercando di non svegliarla (*insomnium amoris*) e la gelosia che lo tormenta riporta alle vicende del *navigium amoris*. Il tema di fondo è comunque quello dell'amore puro, profondo, che non ha bisogno del risvolto fisico e carnale per compiersi, perché proprio nel non svegliare l'amata donna, quest'uomo potrà continuare ad ammirarla in tutta la sua bellezza; la tentazione non manca: proprio nella *descriptio puellae* l'autore viene travolto da un fremito di passione che lo sta per spingere al peccato carnale. Egli, però, non cede, perché l'amore è talmente puro e forte che la pulsione fisica viene frenata dal sacro rispetto che egli nutre verso l'amata. Costei, già nell'immagine della prima strofa, viene descritta pressoché come una ninfa, laddove la descrizione mescola gli elementi naturalistici dell'alba, dei colori e dei profumi con la donna, al punto che la donna che si chiama Rosa dorme proprio su delle foglie di rosa, esattamente come se ella stessa fosse uno dei fiori della pianta.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
----------------------------------	-------------------------------	---

<p>DESCRIPTIO PUELLAE</p>	<p>Descrizione elogiativa dell'amata</p>	<p>mentre io guardo incantato queste labbra di corallo e queste carni fresche e queste trecce nere mentre dormi, angelo mio</p>
<p>MORBUS AMORIS</p>	<p>L'amore è un'intensa affezione della persona</p>	<p>Sento questo tuo cuore che sbatte come le onde questo mio cuore malato</p>
<p>VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA</p>	<p>Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili</p>	<p>mi mettono nel cuore 25 mille cattivi pensieri</p>

		<p>chi sa chi stai</p> <p>sognando 40</p> <p>la gelosia tormenta</p> <p>Sogni di me?</p> <p>Dimmelo!</p> <p>Oppure sogni di un altro?</p>
<p>CONSEQUENTIA AMORIS (AMORE INGRATO, RENUNTIATIO AMORIS)</p>	<p>Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)</p>	<p>lo vorrei baciarti</p> <p>Ma non mi regge il cuore</p>

Titolo canzone

"Torna a Surriento"

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Rappresentativa della piena età classica della canzone napoletana, questo brano è anche un eccellente cartolina turistica per la meravigliosa costiera a Sud di Napoli. La canzone fu proposta al Festival di Piedigrotta nel 1905, ma la sua composizione risale all'anno precedente da parte dei fratelli De Curtis, Ernesto per la musica e Giambattista per il testo. La descrizione della "cartolina" della stupenda Sorrento è il *locus amoenus* dove sta avvenendo un doloroso "addio" tra un lui e una lei (costei, s'intende, è colei che sta andandosene).¹⁷⁷ Il brano ha reso famosa nel mondo la località, se consideriamo che la sua interpretazione è entrata a far parte sistematicamente del repertorio canoro, ad esempio, del grandissimo Elvis Presley. Una sceneggiata diretta e interpretata da Ubaldo Maria Del Colle del 1919 porta il titolo della canzone, a testimonianza di come il "classico" fosse stato già consacrato come tale a strettissimo giro cronologico dall'uscita del brano.¹⁷⁸

Testo canzone¹⁷⁹	Traduzione del testo
------------------------------------	-----------------------------

¹⁷⁷ Cfr., a riguardo, Limodio Maria Sole (2020), pagg. 79-80.

¹⁷⁸ Vd. a riguardo Scialò P. (2017) pag. 283.

¹⁷⁹ Per il testo si veda Napoleone (1978: 93-94).

Vide 'o mare quant'è bello		Guarda il mare, quanto è bello!	
Spira tantu sentimento		Trasmette così tanto sentimento	
Comme tu a chi tiene a mente		Come te, che pensando a qualcuno	
Ca scetato 'o faie sunnà.		se è sveglio, lo fai sognare!	
Guarda qua, chistu ciardino	5	Guarda, guarda, questo giardino	5
Siente, sì sti sciure arance		Senti, senti, questi fiori d'arancio	
Nu profumo accussì fino		Un profumo così, fino	
Dinto 'o core se ne va.		a dentro il cuore ti entra	
E tu dici: "Io parto, addio!"		E tu dici: "Io parto, addio!"	
T'alluntane da stu core	10	Allontanandoti da questo cuore	10
Da sta terra de l'ammore		Da questa terra d'amore	
Tiene 'o core 'e nun turnà?		Hai abbastanza cuore per non tornare?	
Ma nun me lassà		Ma non mi lasciare	
Non darne sto tormento		Non darmi questo tormento	
Torna a Surriento	15	Torna a Sorrento:	15
Famme campà.		Fammi vivere!	

Vide 'o mare de Surriento		Guarda il mare di Sorrento	
Che tesoro tene nfunno		com'è prezioso in fondo:	
Chi ha girato tutto 'o munno		Anche chi ha girato tutto il mondo,	
Nun l'ha visto comm'a ccà.	20	non ha visto niente come questo!	20
Guarda attorno sti serene		Guarda, attorno queste sirene	
Ca te guardano 'ncantate		Che ti fissano incantate	
E te vonno tantu bene		e ti vogliono tanto bene:	
Te vulessero vasà.		Ti vorrebbero baciare!	
E tu dici: "Io parto, addio!"	25	E tu dici: "Io parto, addio!"	25
T'alluntane da stu core		Allontanandoti da questo cuore	
Da sta terra de l'ammore		Da questa terra d'amore	
Tiene 'o core 'e nun turnà?		Hai abbastanza cuore per non tornare?	
Ma nun me lassà		Ma non mi lasciare	
Non darne sto tormento	30	Non darmi questo tormento	30
Torna a Surriento		Torna a Sorrento:	
Famme campà!		Fammi vivere!	

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Il mare è meraviglioso a Sorrento e, alla sola vista, trasmette una fortissima emozione, una sensazione romantica di passione e amore: lo stesso effetto che la donna sortisce alla sola vista di chi, sveglio, la dovesse ammirare come un sogno (*colpo di fulmine*). Le parole d'amore rivolte alla donna oggetto dell'amore riguardano anche la sfera olfattiva, alla quale l'autore del brano passa, una volta analizzata quella visiva: il quadretto idilliaco è composto anche da uno straordinario profumo di fiori d'arancia che entra fin dentro al cuore; così si conclude la *descriptio puellae* paragonata alle amenità del luogo. Le dolci parole d'amore e l'atmosfera idilliaca vengono però squarciate *ex abrupto* da un discorso diretto riportato dal cantore: *E tu dici: "Io parto, addio!"*. Come si può avere tale cuore da abbandonare quella terra d'amore così bella e strappare quella cartolina meravigliosa? Solo la classica volubilità descritto nel *topos* della *varium et mutabile semper domina* potrebbe causare una follia del genere, andando a intraprendere un viaggio, una missione, o chissà quale altra avventura (*navigium et militia amoris*) la quale, comunque, non sarà mai bella e piacevole come un posto come Sorrento, che anche chi ha girato tutto il mondo, non può aver visto mai. L'innamorato, nel ritornello, aggiunge un ulteriore elemento topico: se l'amata se ne andasse, egli non potrebbe sopravvivere al dolore dell'abbandono (*consequentia amoris*), poiché è afflitto dalla malattia d'amore (*morbus amoris*) che, soltanto qualora l'amata tornasse a Sorrento, gli permetterebbe di "campare", quindi di vivere ancora (Torna a Sorrento: / Fammi vivere!).

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	<p>Guarda, attorno queste sirene</p> <p>Che ti fissano incantate</p> <p>e ti vogliono tanto bene:</p> <p>Ti vorrebbero baciare!</p>
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	<p>Guarda il mare, quanto è bello!</p> <p>Trasmette così tanto sentimento</p> <p>Come te, che pensando a qualcuno se è sveglio, lo fai sognare!</p>
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	Ma non mi lasciare

		Non darmi questo tormento
COLPO DI FULMINE	L'amore scaturisce da un evento improvviso	<p>qualcuno</p> <p>se è sveglio, lo fai sognare!</p> <p>Guarda, guarda, questo giardino 5</p> <p>Senti, senti, questi fiori d'arancio</p> <p>Un profumo così, fino a dentro il cuore ti entra</p>
VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	<p>E tu dici: "lo parto, addio!" 25</p> <p>Allontanandoti da questo cuore</p> <p>Da questa terra d'amore</p> <p>Hai abbastanza cuore per non tornare?</p>
CONSEQUENTIA AMORIS (AMORE INGRATO, RENUNTIATIO AMORIS)	Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)	<p>Ma non mi lasciare</p> <p>Non darmi questo tormento</p>

NAVIGIUM ET MILITIA AMORIS	Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose	Ma non mi lasciare Torna a Sorrento:
---------------------------------------	---	---

Titolo canzone

“Voce ‘e notte”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Anche *Voce 'e notte* vede i natali nel 1904 con la pubblicazione delle edizioni musicali Bideri, ma in quanto a composizione questa risale al 1903 per il testo dell'avvocato-poeta Edoardo Nicolardi e la musica di Ernesto De Curtis. La canzone ci racconta, in chiave autobiografica, la storia di un uomo che si colloca sotto la finestra della camera dove dorme la sua amata, per dichiararle tutto il suo profondo amore, nonostante ella sia già sposata con un altro uomo, accanto al quale sta dormendo. Il brano riporta i tipici colori ironici del tono spesso utilizzato dal suo autore Nicolardi. A quanto racconta la storia, il vecchio marito della donna (Anna) morì di schianto per un colpo apoplettico e l'amore tra Nicolardi e Anna ebbe realizzazione con lieto fine (se così si può dire, dacché conseguente alla morte del primo marito!).¹⁸⁰

Testo canzone ¹⁸¹	Traduzione del testo
Si 'sta voce te scéta 'inta nuttata,	Se questa voce ti sveglia nella notte

¹⁸⁰ Per approfondimenti nei riguardi della storia autobiografica raccontata nel brano dal Nicolardi, si veda Limodio (2020: 117; qualche ulteriore approfondimento sul brano si può ritrovare in Scialò (2017: 249; 285).

¹⁸¹ Per il testo si veda Napoleone (1978: 151-152).

mentre t'astrigne 'o sposo tujo
vicino...

Statte scetata, si vuó sta scetata,

ma fa' vedé ca duorme a suonno
chino...

Nun ghí vicino ê llastre pe' fa 'a spia,
5

pecché nun puó sbaglià, 'sta voce è
'a mia...

E' 'a stessa voce 'e quanno tutt'e
dduje,

scurnuse, nce parlàvamo cu 'o
"vvuje".

Si 'sta voce te canta dinto core

chello ca nun te cerco e nun te

dico; 10

tutto turmiento 'e nu lontano
ammore,

tutto l'ammore 'e nu turmiento
antico...

E si te vène 'na smania 'e vulé bene,

mentre ti stringe il tuo sposo vicino

sta' pur sveglia, se vuoi stare sveglia

ma fa' vedere che dormi a sonno
pieno.

Non andare vicino alla finestra per
guardare 5

perché non puoi sbagliare, questa
voce è mia.

E' la stessa voce di quando
entrambi,

vergognosi, ci davamo del "voi".

Se questa voce ti canta dentro al
cuore

quello che non ti chiedo e non ti
dico; 10

tutto il tormento di un lontano
amore,

tutto l'amore di un tormento
antico...

E se ti viene la smania di voler bene,

una smania di baci correr per le
vene,

<p>na smania 'e vase córrere pe vvéne, nu fuoco ca t'abbrucia comma cche... 15</p> <p>vásate a chillo...che te 'mporta 'e me?</p> <p>Si 'sta voce, ca chiagne 'inta nuttata, te sceta 'o sposo, nun avé paura...</p> <p>Vide ch'è senza nomme 'a serenata, dille ca dorme e che se rassicura... 20</p> <p>Dille accusí: "Chi canta 'int'a 'sta via</p> <p>o sarrà pazzo o more 'e gelusia!</p> <p>Starrà chiagnenno qualche 'nfamità...</p> <p>Canta isso sulo...Ma che canta a fà?!...</p>	<p>un fuoco che ti brucia cosí, 15</p> <p>bàciati lui... che ti importa di me?</p> <p>Se questa voce che piange nella notte</p> <p>sveglia il tuo sposo, non aver paura: vedi che è senza nome la serenata?</p> <p>Digli che dorma e che si rassicuri... 20</p> <p>Digli cosí: Chi canta per la via</p> <p>o sarà pazzo o muore di gelosia!</p> <p>Starà piangendo qualche infamità...</p> <p>Canta lui solo...ma che canta a fare?</p>
---	---

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Questa canzone rappresenta e sintetizza perfettamente i concetti delle sfumature agrodolci dell'amore: nelle sue contraddizioni di un amore "sincero" e di un amore "istituzionale", di un sentimento libero e puro e al contempo nascosto e coartato,

di una gelosia che trova modo di ironizzare sul dolore, concedendo uno sfogo proprio sull'avversario in amore.

L'innamorato, preda del più spudorato *morbus amoris*, ironizza sulla sua ferita d'amore (*vulnus amoris*): Chi canta per la via / o sarà pazzo o muore di gelosia! chiede che la sua amata dica al suo sposo che le dorme al fianco, qualora mai egli, svegliandosi, trovasse anche lei desta ad ascoltare il canto proveniente dalla strada. Le gelosia e il dolore dell'innamorato (*consequentia amoris*) diventano oggetto della sua ironia, scherzando sul fatto che la sua serenata d'amore è "anonima" ed è niente più che un canto d'amore puro che può valere per chiunque. Così, se a lei venisse la mania di doversi godere il brivido del momento (*carpe diem*), che baci pure suo marito lì al fianco. Eviterà di insospettirlo e permetterà così al suo cuore di placare (*remedia amoris*) gli spiriti bollenti che percorrono le sue vene (*signa amoris*); è evidente il paradosso ironico di un amore disperato e non corrisposto, almeno sul piano formale, per quanto si possa evincere dal testo (E se ti viene la mania di voler bene, / una mania di baci correr per le vene, / un fuoco che ti brucia così, / baciati lui... che ti importa di me?). Sappiamo, però, che la vicenda avrà un lieto fine per il menestrello innamorato, il quale poi, nella vita reale, diverrà il compagno della sua donna oggetto dell'amore, alla quale il brano è dedicato, Anna.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	E se ti viene la smania di voler bene, una smania di baci correr per le vene, un fuoco che ti brucia così, 15 bàciati lui
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	tutto il tormento di un lontano amore,
VULNUS AMORIS	L'innamoramento-malattia si manifesta come una ferita	tutto l'amore di un tormento antico...
SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS,)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	Se questa voce che piange nella notte sveglia il tuo sposo, non aver paura: vedi che è senza nome la serenata?

REMEDIA AMORIS	Proposta di rimedi contro l'amore	Digli che dorma e che si rassicuri...
CONSEQUENTIA AMORIS (ZELOTYPHA, RENUNTIATIO AMORIS)	Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)	Digli così: Chi canta per la via o sarà pazzo o muore di gelosia! Starà piangendo qualche infamità...

Titolo canzone

“Come facette mammeta”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Canzone brillante che vede come autore del testo il cameriere napoletano Giuseppe Cataldo, per la musica di Gambardella (1906), *Comme facette mammeta*

racconta nella tipica maniera scanzonata e con linguaggio fluido l'aperta passione e lo spudorato amore di un innamorato nei confronti della bellissima donna che egli tanto bene conosce. Come precisa la studiosa Limodio¹⁸², nel ritornello il tono con il quale l'innamorato si rivolge all'amata (*come ti ha fatto mamma / lo so meglio di te*) "non cela alcuna prepotenza maschile o prevaricazione. E' soltanto l'audacia di un innamorato". Il testo, privo di una vera e propria sintassi, è una continua e iperbolica lode alle grazie della donna, bellissima e preziosissima. Con tanto di ringraziamento alla madre che così bene e con così tanti sforzi - eppure con altrettanto successo - l'avrebbe generata e cresciuta.

Testo canzone ¹⁸³	Traduzione del testo
Quanno mammeta t'ha fatta Quanno mammeta t'ha fatta Vuo' sape' comme facette Vuo' sape' comme facette	Quando tua madre ti ha fatta, quando tua madre ti ha fatta... Vuoi sapere come fece? Vuoi sapere come fece?...

¹⁸² Limodio (2020: 103).

¹⁸³ Per il testo si veda Paliotti (1958: 97-98).

Pe' mpasta' sti carne belle	5	Per impastare queste carni belle, 5	
Pe' mpasta' sti carne belle		per impastare questi carni belle.	
Tutto chello che mettette		Tutto quello che ci mise?	
Tutto chello che mettette		Tutto quello che ci mise?...	
Ciento rose n'cappucciate		Cento rose incappucciate	
Dint'a martula mmiscate	10	nel mortaio impastate.	10
Latte e rose, rose e latte		Latte, rose, rose e latte,	
Te facette 'ncoppa 'o fatto		ti fece al momento!...	
Nun c'e' bisogno 'a zingara		Non c'e' bisogno della zingara	
P'addivina' cunce'		per indovinare, Concetta...	
Comme tha fatto mammeta	15	Come ti ha fatta tua madre,	15
'O sacco meglio e te.		io so meglio di te.	
E pe' fa' sta vocca bella		E per fare questa bocca bella,	
E pe' fa' sta vocca bella		e per fare questa bocca bella...	
Nun servette 'a stessa ddosa		Non servi la stessa dose,	
Nun servette 'a stessa ddosa	20	non servi la stessa dose...	20

Vuo' sape' che 'nce mettette		Vuoi sapere che ci mise?	
Vuo' sape' che 'nce mettette		Vuoi sapere che ci mise?...	
Mo' te dico tutto cosa		Ora ti dico tutto...	
Mo' te dico tutto cosa		ora ti dico tutto:	
Nu panaro chino chino	25	un cesto pieno pieno,	25
Tutt'e fravule 'e ciardino		tutto di fragole di giardino...	
Mele, zucchero e cannella		Miele, zucchero e cannella:	
Te 'mpastaie sta vocca bella		ti impasto' questa bocca bella...	
Nun c'e' bisogno 'a zingara		Non c'e' bisogna della zingara	
P'addivina' cunce'	30	per indovinare, Concetta...	30
Comme tha fatto mammeta		Come ti ha fatta tua madre,	
'O sacco meglio e te.		io so meglio di te...	
E pe' fá sti ttrezze d'oro,		E per fare queste trecce d'oro,	
e pe' fá sti ttrezze d'oro...		e per fare queste trecce d'oro...	
Mamma toja s'appezzentette,	35	Tua madre s'impoveri',	35
mamma toja s'appezzentette...		tua madre s'impoveri'...	

Bella mia, tu qua' muneta!?
bella mia, tu qua' muneta!?
Vuó' sapé che nce servette?
vuó' sapé che nce servette?... 40

Na miniera sana sana,
tutta fatta a filagrana,
nce vulette pe' sti ttrezze,
che, a vasá, nun ce sta prezzo!

Nun c'è bisogno 'a zingara, 45
p'andiviná, Cuncè' ...
comme t'ha fatto mámmeta,
'o ssaccio meglio 'e te...

Bella mia, tu quale moneta?
bella mia, tu quale moneta?
Vuoi sapere cosa le servi?
vuoi sapere cosa le servi?... 40

Una miniera intera,
tutta fatta di filigrana,
ci vuole per queste trecce,
che, a baciarle, non c'e' prezzo!

Non c'e' bisogna della zingara, 45
per indovinare, Concetta...
come ti ha fatta tua madre,
io so meglio di te.

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Questa canzone si snoda intorno a un unico grande tema: l'esaltazione sperticata della bellezza della donna amata attraverso l'elencazione degli "ingredienti"

con i quali la madre avrebbe fatto la creatura, proprio come un pasticcere potrebbe produrre una bella torta.¹⁸⁴ Dunque il testo non si prefigura come uno scrigno che racchiude più *topoi*, bensì un vero e proprio *topos* l'intera canzone stessa dedicata alla più limpida e completa *descriptio puellae* che la canzone napoletana possa offrire, con annesse parole d'amore e sperticate lodi che esaltano l'amore tra l'uomo e la donna, tipiche della *recusatio*. C'è forse un altro elemento, però, da notare "tra le righe" del brano: con l'intento di descrivere la meraviglia di tutte le parti del corpo della bellissima donna l'autore inserisce un concetto nel metatesto. La madre per generare le trecce d'oro della bellissima ragazza si è resa una pezzente (*e pe' fá sti ttrezze d'oro... / Mamma toja s'appezzentette*) e la "moneta" utilizzata per pagarci capelli tanto preziosi sono state vere e proprie miniere d'oro (*Una miniera intera, / tutta fatta di filigrana, / ci vuole per queste trecce, / che, a baciarle, non c'e' prezzo!*). Il metamessaggio pare dunque il fatto che anche l'uomo, che appunto la conosce molto bene, si rende bene conto di quanto sia dispendioso stare al fianco della donna, probabilmente un poco viziosa, o comunque abituata a determinati vezzi estetici, senza badare al prezzo, elementi riconducibili a *topos* della *varium et mutabile semper domina*.

¹⁸⁴ E' proprio con termini della sfera semantica culinaria che l'autore descrive come la donna sarebbe stata generata: le carni della donna sono letteralmente state impastate (*Pe' mpasta' sti carne belle*), così come la bocca è un impasto di miele, zucchero e cannella (*Mele, zucchero e cannella / Te 'mpastaie sta vocca bella*).

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente

nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	<p>quando tua madre ti ha fatta...</p> <p>Vuoi sapere come fece?</p> <p>Non c'e' bisogna della zingara,</p> <p>per indovinare, Concetta...</p> <p>come ti ha fatta tua madre,</p> <p>io so meglio di te.</p>
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	<p>Per impastare queste carni belle, 5</p> <p>per impastare questi carni belle.</p> <p>Tutto quello che ci mise?</p>

		<p>Tutto quello che ci mise?...</p> <p>Cento rose incappucciate</p> <p>nel mortaio impastate. 10</p> <p>Latte, rose, rose e latte,</p> <p>ti fece al momento!...</p> <p>E per fare questa bocca bella,</p> <p>e per fare questa bocca bella...</p> <p>Non servi la stessa dose,</p> <p>non servi la stessa dose...</p> <p>E per fare queste trecce d'oro,</p> <p>tua madre s'impoveri'...</p> <p>Una miniera intera, tutta fatta di filigrana,</p> <p>ci vuole per queste trecce,</p> <p>che, a baciarle, non c'e' prezzo!</p>
--	--	--

VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	e per fare queste trecce d'oro... Tua madre s'impoveri'.
---	---	---

Titolo canzone

“O surdato innamorato”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Con questo brano dobbiamo tenere conto del contesto storico nel quale ci troviamo: buona parte dell'Europa era già da tempo coinvolta nella Prima guerra mondiale, la quale ormai vedeva anche l'Italia prendere parte. La canzone fu scritta, infatti, il 24 Maggio 1915 e vede la firma di Aniello Califano. Il testo si inserisce nella

liriche di respiro patriottico che, per ovvie ragioni, stavano diffondendosi in quella fase storica. La musica fu aggiunta da Enrico Cannio. Il successo del brano fu immediato e diffusissimo, poiché il canto veniva diffuso dai soldati al fronte in partenza per la Grande Guerra, in trincea, ma anche in città, nei caffè, dove uomini e donne intonavano la canzone tanto invisa al potere centrale che cercava di osteggiarla, in quanto disfattista nei confronti dell'impegno bellico italiano.¹⁸⁵

E' pur vero, come sottolinea Scialò (2017: 243) che

il testo non fa alcun riferimento al tema della guerra. Soltanto grazie al titolo sappiamo che è un soldato l'io narrante della storia. I versi sono organizzati in tre strofe e separati da un ritornello dal tono evocativo. Nella prima strofa emerge il desiderio del soldato di ritornare a casa; poi esprime il rammarico di essere lontano dalla donna amata che, a differenza di quelle evocate in altre canzoni, non ha un nome proprio; infine, allude alle lettere che gli ha inviato al fronte e descrive l'insuperabile bellezza di lei. Una canzone, quindi, che, pur essendo nata in pieno conflitto mondiale, non evoca scene di guerra né sentimenti patriottici.

Pertanto l'aspetto d'impegno politico rimane abbastanza in secondo piano, rispetto agli aspetti romantici e sentimentali. Questo è confermato anche dalla stesura musicale e dall'andamento ritmico del brano, con un interessante alternarsi di appoggiature intensive e note reali distribuite con continuità nel testo del ritornello: ciò

¹⁸⁵ Cfr. in merito Limodio (2020: 83).

evidenzia la tipica caratteristica agro-dolce della canzone d'amore e il brano si presta a essere eseguito in maniera veloce, o moderata, senza minimamente snaturarne le caratteristiche fondamentali, laddove la marcia sottostante maschera in maniera tragicomica tutte le sfumature dolorose sentimentali che sottendono al brano.¹⁸⁶

Testo canzone¹⁸⁷	Traduzione del testo
<p>Staje luntana da stu core, a te volo cu 'o penziero: niente voglio e niente spero ca tenerte sempe a fianco a me! Si' sicura 'e chist'ammore comm'i' só' sicuro 'e te...</p> <p>Oje vita, oje vita mia... oje core 'e chistu core... si' stata 'o primmo ammore...</p>	<p>Sei lontana da questo cuore, da te volo con il pensiero, niente voglio e niente spero che tenerti sempre accanto a me! Sei sicura di questo amore come io sono sicuro di te...</p> <p>Oh vita, oh vita mia, Oh cuore di questo cuore, sei stata il primo amore,</p>

¹⁸⁶ A proposito è interessante ancora una volta l'approfondimento che possiamo trovare nel testo di Scialò (2017: 244).

¹⁸⁷ Per il testo si veda Paliotti (1958: 88); cfr. anche Di Massa (1961: 56).

e 'o primmo e ll'ùrdemo sarraje pe'
me!

Quanta notte nun te veco,
nun te sento 'int'a sti bbracce,
nun te vaso chesta faccia,
nun t'astregno forte 'mbraccio a
me?!

Ma, scetánnome 'a sti suonne, 5
mme faje chiagnere pe' te...

Oje vita, oje vita mia...

oje core 'e chistu core...

si' stata 'o primmo ammore...

e 'o primmo e ll'ùrdemo sarraje pe'
me! 10

Scrive sempe e sta' cuntenta:

io nun penzo che a te sola...

Nu penziero mme cunzola,

ca tu pienze sulamente a me...

'A cchiù bella 'e tutt''e bbelle, 15

e il primo e l'ultimo sarai per me!

Quante notti che non ti vedo,
non ti sento tra queste braccia,
non ti bacio questa faccia,
non ti stringo forte sul mio petto?

Ma, svegliandomi da questi sogni,5
mi fai piangere per te!

Oh vita, oh vita mia,

Oh cuore di questo cuore,

sei stata il primo amore,

e il primo e l'ultimo sarai

per me! 10

Scrivi sempre e stai contenta:

io non penso che a te sola,

un pensiero mi consola,

che tu pensi solamente a me!

La più bella di tutte le belle, 15

non è mai più bella di te!

<p>nun è maje cchiù bella 'e te!</p> <p>Oje vita, oje vita mia...</p> <p>oje core 'e chistu core...</p> <p>si' stata 'o primmo ammore...</p> <p>e 'o primmo e ll'ùrdemo sarraje pe' me! 20</p>	<p>Oh vita, oh vita mia,</p> <p>Oh cuore di questo cuore,</p> <p>sei stata il primo amore,</p> <p>e il primo e l'ultimo sarai per me! 20</p>
--	--

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Pochi esempi di canzone d'amore esaltano il duplice aspetto agrodolce come questo celebre brano del 1915: il più classico esempio di amore profondo, totale, con tanto di promessa d'eternità, ma il quale non può realizzarsi perché gli innamorati sono tenuti lontani da un motivo esterno, in questo caso la guerra.

Per quanto già in questa brevissima disamina stia un vero e proprio *vademecum* della topica amorosa, riassunta in un breviario che sa di distillato dei luoghi maggiormente celebri, analizzando più da vicino il brano possiamo studiare la struttura suddividendola nelle due parti segnate dalla strofa e dal ritornello. Partendo da

quest'ultimo, non si può non rinvenire la più pura e sperticata *recusatio* che segua la tradizione: al ritornello e dunque alla canzone è attribuito il ruolo di "messenger", come portatrice delle parole d'amore. Proprio i soldati al fronte cantavano queste parole d'amore che, in quale modo, la canzone nel vento avrebbe dovuto portare alle loro donne rimaste a casa a salvaguardare la famiglia e la casa. Non solo; un altro *topos* è prepotentemente presente, ovvero quello della promessa dell'amore eterno. La donna è stata il primo e promette di essere anche l'ultimo amore della vita del soldato innamorato al fronte (*insieme fino alla fine del mondo*).

Se il ritornello concede spazi romantici di questo sintetico in no purissimo all'amore e alla donna amata, è nelle tre strofe che si trovano i principali motivi di dolore: la donna è lontana dal cuore dell'amato, poiché egli è dovuto partire per il fronte (una sorta di richiamo al *topos* del *navigium et militia amoris*, se pensiamo che egli dovrà lottare e vorrà rimanere in vita proprio per ritrovare la donna, sua ragione stessa di vita); egli dunque soffre, come prevede il *topos* del *morbus amoris*. Essendo affetto da un intenso amore, il soldato innamorato non può fare altro che pensare alla donna amata, soffrire contando le notti e piangendo per la lontananza, tipici *signa amoris* (Quanta notte nun te veco, / nun te sento 'int'a sti bbracce, / nun te vaso chesta faccia, / nun

t'astregno forte 'mbraccio a me?! / Ma, scetánnome 'a sti suonne, / mme faje chiagnere pe' te...).¹⁸⁸

La reazione del pianto, quantomai *topica*, richiama le eco di antichi amori che hanno come unico desiderio quello dell'attesa del “ritorno”, il quale, dopotutto, rimane originario della storia della letteratura occidentale come motivo fondante dei primi poemi epici, se pensiamo che l’*Odisea* omerica è, dopotutto, la storia del *ritorno* dell’(anti)eroe Odisseo alla sua Itaca dall’amata Penelope, anche se in quel caso la fedeltà dell’amore eterno e unico era un tantino a senso unico.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	niente voglio e niente spero

¹⁸⁸ Interessante per comprendere al meglio l’esaltazione della duplice natura tragica e nostalgica del brano, può essere l’ascolto dello stesso coadiuvato dal video dell’esibizione del celebre cantautore napoletano e uomo di teatro Massimo Ranieri; ne riportiamo un esempio: Massimo Ranieri - 'O surdato 'nnamurato.

		che tenerti sempre accanto a me!
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	Oh cuore di questo cuore, sei stata il primo amore, e il primo e l'ultimo sarai per me!
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	Da te volo con il pensiero, Scrivi sempre e stai contenta: io non penso che a te sola.
SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	Quante notti che non ti vedo, non ti sento tra queste braccia, non ti bacio questa faccia, non ti stringo forte sul mio petto? Ma, svegliandomi da questi sogni,5

		mi fai piangere per te!
NAVIGIUM AMORIS	Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose	Sei lontana da questo cuore.

Titolo canzone

“O paese d’o’sole”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Gli anni che coprono il periodo della prima guerra mondiale e gli immediati successivi sono un susseguirsi di canzoni che trattano la tematica della partenza e dell’allontanamento dalla terra natia e dagli affetti che lì rimanevano. Ciò include anche quell’ampissimo fenomeno migratorio che soprattutto dal meridione italiano avvenne in direzione soprattutto degli Stati Uniti. Sono celebri gli sbarchi inizio novecenteschi degli italiani sulle rive di New York che vedevano nella Statua della Libertà un vero e proprio simbolo di libertà e possibilità di riscatti dal contesto costretto e retrogrado di provenienza. Come in tutte le storie d’amore tormentate, tuttavia, l’amara terra natia fa le veci della più difficile, ma ambita innamorata, al punto che, dopotutto, per quanto amara e ardua, non se ne possa fare a meno. La donna amata, alla stregua del *locus amoenus*, diviene il massimo oggetto di desiderio, la più sincera e franca fonte di felicità. E nella storia della canzone napoletana è innegabile che in grande numero di brani sovrappongono la Sirena/Partenope alla donna amata, o , più generalmente, al sentimento passionale e viscerale d’amore e d’ispirazione amorosa.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Sono moltissimi i brani che trattano del dolore della migrazione. Un esempio lo troviamo nel brano *Lacrime napoletane* del 1925: spesso è presente la tematica - narrativa di una realtà storica ben tangibile - del tentativo di ricostruzione del contesto

'O paese d' 'o sole è uno dei brani che più specchiatamente rappresenta e racconta questa realtà storica: scritta nel 1925 da Libero Bovio e musicata da Vincenzo D'Annibale, la canzone vide i natali per la casa editrice Santa Lucia. L'oggetto del canto e della narrazione sono molto chiari e semplici e potremmo dire che riassumono in se stessi la ragione medesima di una ricerca accademica come la presente, poiché l'estrema sintesi della canzone spiega come Napoli sia il paese del sole, del mare e soprattutto, dell'amore: è proprio il paese dove tutto parla d'amore e tutte le parole sono d'amore, nella sua più limpida e topica accezione agrodolce (*Chist'è 'o paese addò tutt' 'e pparole / Sò doce o sò amare, / Sò sempe pparole d'ammore!*).

Testo canzone ¹⁹⁰	Traduzione del testo
<p>Ogge stò tanto allero</p> <p>Ca quase quase me mettesse a chiagnere</p>	<p>Oggi sono così impaziente</p> <p>Mi ha quasi fatto piangere</p>

originario nel nuovo ambiente di vita. "Little Italy in tal senso rappresenta un luogo simbolo nel quale ricostruirsi un futuro, ricominciando da zero, all'interno, però, di un contesto associativo autocentrato, che mira a delimitare un territorio nel vuoto abissale di una terra straniera" spiega Limodio (2020: 112). Un ulteriore approfondimento in merito si trova nel prezioso volume dedicato alla tematica di Frasca (2010).

¹⁹⁰ Per il testo si veda Paliotti (1978: 124-125).

Pe' 'sta felicità!		Per questa felicità!	
Ma è overo o nun è overo		Ma è vero o non è vero	
Ca sò turnato a Napule?	5	Sono tornato a Napoli?	5
Ma è overo ca stò ccà?		Ma è vero che sono qui?	
'O treno steva ancora 'int' 'a stazione		Il treno era ancora dentro la stazione	
Quanno aggio 'ntiso 'e primme manduline.		Quando ricevo "ascolto" e primi mandolini.	
Chist'è 'o paese d' 'o sole!		Questa è la terra del sole!	
Chist'è 'o paese d' 'o mare!	10	Questo è un paese di mare!	10
Chist'è 'o paese addò tutt' 'e pparole		Questo è il paese che ha dato tutte le parole	
Sò doce o sò amare,		Sono dolce o sono amaro,	
Sò sempe pparole d'ammore!		Sono sempre parole d'amore!	
'Sta casa piccerella,		Questa casa piccolina,	
'Sta casarella mia 'ncoppo Pusilleco,	15	questa casetta mia a Posillipo	15
Luntano, chi t' 'a dà?		lontano, chi te le dà?	
'Sta casa puverella,		Questa casa poveretta	
Tutt'addurosa 'anepeta,		tutta profumata di nepitella	

Se putarria pittà.	si potrebbe dipingere.
'A ccà 'nu ciardeniello sempe 'nfiore 20	Di qua un giardinetto sempre in fiore 20
E de rimpetto 'o mare, sulo 'o mare.	e di fronte il mare, solo il mare.
Chist'è 'o paese d' 'o sole!	Questa è la terra del sole!
Chist'è 'o paese d' 'o mare!	Questo è un paese di mare!
Chist'è 'o paese addò tutt' 'e pparole	Questo è il paese che ha dato tutte le parole
Sò doce o sò amare, 25	Sono dolci o sono amare, 25
Sò sempe pparole d'ammore!	Sono sempre parole d'amore!
Tutto, tutto è destino!	Tutto, tutto è destino.
Comme putevo fà furtuna a ll'estero	Come potevo far fortuna all'estero
S'io voglio campà ccà?	se è qui che voglio campare?
Mettite 'nfrisco 'o vino,	Mettete in vino in fresco,
Tanto ne voglio vevere, 30	ne voglio bere tanto 30
Ca mm'aggi' 'a 'mbriacà!	da ubriacarmi.
Dint'a 'sti qquatto mure io stò cuntento:	In queste quattro mura sono contento.
Mamma mme sta vicino e nenna canta.	Mia madre mi sta vicino e la ragazza canta.
	Questa è la terra del sole!

<p>Chist'è 'o paese d' 'o sole!</p> <p>Chist'è 'o paese d' 'o mare! 35</p> <p>Chist'è 'o paese addò tutt' 'e pparole</p> <p>Sò doce o sò amare,</p> <p>Sò sempe pparole d'ammore!</p>	<p>Questo è un paese di mare! 35</p> <p>Questo è il paese che ha dato tutte le parole</p> <p>Sono dolce o sono amaro,</p> <p>Sono sempre parole d'amore!</p>
---	--

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Dobbiamo fare un piccolo sforzo d'immaginazione: in questo caso non è il corpo seducente di una donna, o la piccante voglia stimolata dal desiderio amoroso e carnale a fungere da oggetto del desiderio. La *"puella"* amata in questo caso coincide con il *locus amoenus*, con Napoli, appunto. Ed è una donna descritta con parole d'amore incredibilmente vibranti di meraviglia e di passione, così come il ritornello-*recusatio* del brano dipingono le caratteristiche della bellezza e della meraviglia di questo luogo del cuore. L'innamorato ne è convinto profondamente: è questo il paese dove vuole rimanere, dove il suo cuore e il suo animo sono appagati. E' il momento di vivere, di godersi l'ambiente, di stappare un vino e ubriacarsi (Mettite 'nfrisco 'o vino, / Tanto ne voglio vevere, / Ca mm'aggi' 'a 'mbriacà! / Dint'a 'sti qquatto mure io stò cuntento), la

felicità è data dal giorno felice che qui egli può vivere, magari senza programmare un futuro di fantomatica prosperità, ma con la certezza di un presente felice (*carpe diem*).

Il cantore innamorato è tornato dalla sua Sirena, da Partenope, ed è preda di un tripudio di gioia. Quasi non ci crede, ma la sua malattia d'amore, la nostalgia atroce che ha vissuto, finalmente trova sollievo e cura nel ritorno e nella nuova unione con l'oggetto dell'amore (*remedia amoris*). Qui egli vorrà restare per sempre (*insieme fino alla fine del mondo*), in uno scenario così bello al quale egli ha giurato fedeltà e in un posto così legato all'amore, che esso stesso lascia partorire parole d'amore, nel loro sapore massimamente agrodolce, perché è un amore comunque pericoloso, ma pur sempre ciò che inesorabilmente e indubbiamente l'innamorato desidera.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	Questa è la terra del sole! Questo è un paese di mare! Questo è il paese che ha dato tutte le parole

		<p>Sono dolce o sono amaro,</p> <p>Sono sempre parole d'amore!</p>
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	<p>Oggi sono così impaziente</p> <p>Mi ha quasi fatto piangere</p> <p>Per questa felicità!</p>
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	<p>Come potevo far fortuna all'estero</p> <p>se è qui che voglio campare?</p> <p>In queste quattro mura sono contento.</p> <p>Mia madre mi sta vicino e la ragazza canta.</p>
REMEDIA AMORIS	Proposta di rimedi contro l'amore	<p>Mettete in vino in fresco,</p> <p>ne voglio bere tanto</p> <p>da ubriacarmi</p>

Titolo canzone

“Anema e core”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Con la fine della Grande Guerra, il ventennio fascista e poi nuovamente la seconda guerra mondiale, Napoli insieme all'Italia intera soffre i travagli di lunghe crisi politiche e sociali. Alle soglie del secondo dopoguerra si pongono i confini di quella che tradizionalmente è definita la “canzone classica” napoletana, secondo anche quanto abbiamo spiegato in precedenza. E' possibile stabilire con gli anni '60 del XX° secolo il termine di tale epoca, prima dell'aprirsi le porte della canzone d'autore e quindi della nuova Napoli dei ritornanti. *Anema e core* è un brano che, pur essendo del 1950, mantiene caratteristiche straordinariamente classiche sia nella forma, sia nei contenuti. Composta da Salve D'Esposito per il testo di Tito Manlio la canzone segna al contempo una tradizionale ripresa della grande stagione classica della canzone napoletana e, al contempo, una nuova apertura per la ventura ventata fresca che seguirà con gli anni '60. Si tratta, in estrema sintesi, di un brano-*speculum* della topica d'amore agrodolce più tipizzata, dove la soluzione ai tormenti dell'amare amaro e dolce al contempo, è

quello di rimanere vicini tram innamorati, starsi vicino, appunto, con l'anima e col cuore.¹⁹¹

Testo canzone ¹⁹²	Traduzione del testo
<p>Nuje ca perdimmo 'a pace e 'o suonno</p> <p>Nun ce dicimmo maje pecchè?</p> <p>Vocche ca vase nun ne vonno</p> <p>Nun so' sti vvocche oje ne'!</p> <p>Pure, te chiammo e nun rispunne 5</p> <p>Pe' fa dispetto a me</p> <p>Tenimmoce accusi: anema e core</p> <p>Nun ce lassammo cchiù, manco pe' n'ora</p> <p>Stu desiderio 'e te mme fa paura</p> <p>Campà cu te, sempre cu te, pe' nun muri. 10</p> <p>Che ce dicimmo a fa parole amare</p>	<p>Noi che perdiamo la tranquillità ed il sonno,</p> <p>non ci diciamo mai perché?</p> <p>Bocche che non vogliono baci,</p> <p>non sono queste bocche, oh no!</p> <p>Eppure, ti chiamo ma non rispondi 5</p> <p>per farmi dispetto, forse?</p> <p>Teniamoci così: anima e cuore</p> <p>Non lasciamoci più, nemmeno per un'ora</p> <p>Questo desiderio di te mi fa paura</p> <p>Vivere con te, sempre con te, per non morire 10</p>

¹⁹¹ Alcuni approfondimenti utili in merito al brano e alla sua futura fortuna si possono trovare in Paliotti (1962), Torre (1994) e Visciardi (2005).

¹⁹² Pr il testo si veda Paliotti (1978: 116).

Si 'o bbene po' campà cu nu
respiro?

Si smanie pure tu pe' chist'ammore

Tenimmoce accussì anema e core!

Forse sarrà ca 'o chianto è doce

Forse sarrà ca bene fa 15

Quanno mme sento cchiù felice

Nun è felicità.

Specie si è vvote tu mme dice

Distratta, 'a verità.

Stu desiderio 'e te mme
fa paura 20

Campà cu te, sempre cu te, pe' nun
murì.

Che ce dicimmo a fa parole amare

Si 'o bbene po' campà cu nu
respiro?

Si smanie pure tu pe' chist'ammore

Tenimmoce accussì anema e core!
25

Tenimmoce accussì anema e core!

A che scopo ci diciamo parole
amare,

Se il bene può vivere con un
respiro?

Se soffri anche tu per questo
amore,

Teniamoci così: anima e cuore!

Forse sarà che il pianto è dolce,

forse sarà che fa bene 15

quando mi sento più felice,

non è felicità

specialmente se a volte mi dici,

distratta, la verità

Questo desiderio di te
mi fa paura 20

Vivere con te, sempre con te, per
non morire

A che scopo ci diciamo parole
amare,

Se il bene può vivere con un
respiro?

Se soffri anche tu per questo
amore,

Teniamoci così: anima e cuore! 25

Teniamoci così: anima e cuore!

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Quasi ogni singolo verso di questa canzone smarca un *topos* d'amore proveniente dalla tradizione. L'amore in questo brano è visto come un'intensa affezione reciproca che ha colpito gli innamorati (*morbus amoris*) e che li fa tormentare continuamente come una malattia (*vulnus amoris*) che necessita di baci e di respiri comuni perché la sofferenza non si esaspera al punto di provare tutti i peggiori dolori che l'anima e il cuore possano sopportare (*signa amoris*) ivi compreso un dolore perenne e la mancanza del sonno (Nuje ca perdimmo 'a pace e 'o suonno), fino a morire (Stu desiderio 'e te mme fa paura / Campà cu te, sempre cu te, pe' nun muri). Parte di questa causa è il carattere sfuggente di parte muliebre, a quanto si evince dalla canzone, che se lui la chiama, ella non risponde, forse per fargli dispetto (Pure, te chiammo e nun rispunne / Pe' fa dispetto a me), com'è tipico di un certo aspetto del *topos amoros* classico *varium et mutabile semper domina*.

Questa forza superiore che s'impadronisce delle vite degli innamorati e nel regola il quotidiano, quasi involontariamente e senza la possibilità di un reale e razionale controllo quasi come se fosse un intervento esterno e divino (*dardo d'amore*), ha come possibilità di salvezza e rimedio (*remedia amoris*) soltanto uno sfogo che permetta di vivere il momento attivamente e positivamente (*carpe diem*) e che consenta agli innamorati di starsi vicini sempre e per l'eternità (Si smanie pure tu pe' chist'ammore /

Tenimmoce accusi anema e core!) proprio come la più classica topica amorosa vuole:
insieme fino alla fine del mondo.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	Teniamoci così: anima e cuore!
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	Non lasciamoci più, nemmeno per un'ora Vivere con te, sempre con te, per non morire
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	quando mi sento più felice, non è felicità specialmente se a volte mi dici, distratta, la verità

<p>VULNUS AMORIS</p>	<p>L'innamoramento- malattia si manifesta come una ferita</p>	<p>Forse sarà che il pianto è dolce, forse sarà che fa bene 15 quando mi sento più felice,</p>
<p>SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS)</p>	<p>Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia</p>	<p>Noi che perdiamo la tranquillità ed il sonno, non ci diciamo mai perché?</p>
<p>REMEDIA AMORIS</p>	<p>Proposta di rimedi contro l'amore</p>	<p>A che scopo ci diciamo parole amare, Se il bene può vivere con un respiro?</p>
<p>VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA</p>	<p>Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili</p>	<p>Eppure, ti chiamo ma non rispondi 5 per farmi dispetto, forse?</p>

CONSEQUENTIA AMORIS (SERVITIUM AMORIS)	Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva	Se soffri anche tu per questo amore Questo desiderio di te mi fa paura
---	--	---

Titolo canzone

“Luna rossa”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Luna Rossa è uno dei celebri brani del canzoniere napoletano che divennero parte del repertorio del grandissimo Renato Carosone, il quale riuscì a mischiare al meglio le istanze di successo napoletane e americane, proponendo canzoni nuove e riproponendo in chiave più moderna brani della tradizione. Questa canzone è, invero, del 1950, ma si inserisce nella piena tradizione classica per tematiche e struttura prosodica e musicale. Fu scritta da Vincenzo De Crescenzo e musicata da Antonio Viani per le edizioni musicali ABICI. Proprio il grande Carosone, insieme ad altri celebri artisti come Claudio Villa, renderanno il brano famosissimo a livello internazionale. Infatti, come riporta Maria Sole Limodio, la canzone “fu presentata per la prima volta durante la Festa di Piedigriotta al Teatro Augusteo di Napoli, cantata da Giorgio Consolini [...]. La canzone diventò presto molto popolare, tradotta in 42 lingue. Claudio Villa ne farà un suo cavallo di battaglia. Arrivata negli Stati Uniti d’America, verrà incisa da cantanti come Frank Sinatra (Blushing moon)” (Limodio 2020: 291).¹⁹³

¹⁹³ Cfr. anche le informazioni in merito al successo americano del brano, in particolare a New York: Scialò (2021: 152).

Testo canzone ¹⁹⁴	Traduzione del testo
<p>Vaco distrattamente abbandonato, ll'uocchie sott' 'o cappiello annascunnute, mane 'int' 'a sacca e bávero aizato. Vaco siscanno ê stelle ca só' asciute.</p> <p>E 'a luna rossa mme parla 'e te, 5 io lle domando si aspiette a me, e mme risponne: "Si 'o vvuó' sapé, ccá nun ce sta nisciuna".</p> <p>E i' chiammo 'o nomme pe' te vedé, ma, tutt' 'a gente ca parla 'e te, 10 risponne: "E' tarde che vuó' sapé? Ccá nun ce sta nisciuna".</p>	<p>Cammino distrattamente abbandonato, gli occhi nascosti sotto il cappello, mani in tasca e bavero alzato. Fischio alle stelle che sono uscite.</p> <p>E la luna rossa mi parla di te, 5 lo le chiedo se mi aspetti, e mi risponde: "Se vuoi saperlo, qua non c'è nessuna".</p> <p>E io dico il nome per vederti, ma, tutta la gente che parla di te, 10 risponde: "E' tardi che vuoi sapere?"</p>

¹⁹⁴ Per il testo si veda Paliotti (1978:176-177).

Luna rossa,

chi mme sarrá sincera?

Luna rossa, 15

se n'è ghiuta ll'ata sera

senza mme vedé.

E io dico ancora ch'aspetta a me,

for' 'o barcone stanott'ê ttre,

e prega 'e Sante pe' mme vedé. 20

Ma nun ce sta nisciuna.

Mille e cchiù appuntamente aggio tenuto,

tante e cchiù sigarette aggio appicciato,

tanta tazze 'e café mme só' bevuto,

mille vucchelle amare aggio
vasato. 25

E 'a luna rossa mme parla 'e te,

Luna rossa.

qua non c'è nessuna".

Luna rossa,

chi mi sarà sincera?

Luna rossa, 15

se ne è andata l'altra sera

senza vedermi.

Ed io dico ancora che mi aspetta,

fuori al balcone stanotte alle tre,

e prega i Santi per vedermi. 20

Ma non c'è nessuna.

Mille e più appuntamenti ho avuto,

tante e più sigarette ho acceso,

tante tazze di caffè ho bevuto,

mille boccucce amare

ho baciato. 25

E la luna rossa mi parla di te,

Luna rossa.

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Un innamorato che vaga disperato nottetempo, chiede alla malinconica luna rossa in cielo dove sia la sua amata e s'ella pensi sempre a lui. Nel visionario dialogo, la luna risponde che non c'è proprio nessuna e le poche persone passanti invitano l'uomo ad andare a casa, perché è "tardi" e non c'è nessuna. L'uomo soffre solitario per il suo amore perduto e non c'è preghiera sufficiente affinché lei torni.

Il *topos* classico dell'amore disperato è servito, elemento frequentissimo *in saecula saeculorum* nella letteratura amorosa. L'amore di questa canzone è quello più triste e ricco di sofferenza, che ha perso ormai ogni nota positiva e brillante. Non è l'amore folle di pazzia tipico della tragedia classica (si pensi all'*Antigone* di Sofocle, o alla *Fedra* di Euripide), piuttosto riprende le tinte tipiche della poesia saffica che nel mondo latino "traduce" soprattutto Catullo con i *poetae novi*: proprio da lì nella topica latina l'amore con le sue sintomatologie filtra prepotentemente nell'elegia di Propertio, Tibullo, Ovidio e nella poesia di Virgilio e di Orazio, rimanendo cifra caratteristica anche del periodo greco-romano.

Nel brano napoletano, il quadro è chiaro e sintetico e la situazione è limpida: l'inaffidabile donna che, apparentemente senza motivo, si sarebbe sottratta al suo amato (*varium et mutabile semper domina*), ha causato in lui affetto da forte amore (*morbus amoris*) un'insanabile ferita (*vulnus amoris*), che lo porta a comportamenti poco

razionali, o esagerati, non riuscendo più a essere pienamente padrone della propria vita (*signa amoris*). L'innamorato lo dice chiaramente: Mille e cchiù appuntamento aggio tenuto, / tante e cchiù sigarette aggio appicciato, / tanta tazze 'e café mme só' bevuto, /mille vucchelle amare aggio vasato (dimostrando, tuttavia, di non aver abbandonato completamente il vizio carnale), ma per quanto egli preghi disperatamente qualsiasi Santo perché la sua donna ritorni, egli è condannato a un'eterna attesa e a un dolore continuo che gli comporta l'insonnia che lo porta a vagare triste e senza meta di notte (*consequentia amoris*) nella disperata speranza che la Luna Rossa gli porti qualche buona notizia.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	Mille e più appuntamenti ho avuto, tante e più sigarette ho acceso,

		<p>tante tazze di caffè</p> <p>ho bevuto,</p> <p>mille boccucce amare</p> <p>ho baciato.</p>
VULNUS AMORIS	L'innamoramento- malattia si manifesta come una ferita	<p>Cammino</p> <p>distrattamente</p> <p>abbandonato,</p> <p>gli occhi nascosti</p> <p>sotto il cappello,</p> <p>mani in tasca e</p> <p>bavero alzato.</p>
SIGNA AMORIS (INSOMNIUM AMORIS)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	<p>Fischio alle stelle che</p> <p>sono uscite.</p>
VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	<p>Luna rossa,</p> <p>chi mi sarà sincera?</p>

		<p>se ne è andata l'altra sera senza vedermi.</p>
<p>CONSEQUENTIA AMORIS (ZELOTYPIA, RENUNTIATIO AMORIS)</p>	<p>Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)</p>	<p>E la luna rossa mi parla di te, 5 lo le chiedo se mi aspetti, e mi risponde: "Se vuoi saperlo, qua non c'è nessuna".</p>

Titolo canzone

“Agata”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

Con gli anni '30 e '40, anche come reazione ai dolori portati dalla guerra, Napoli riscopre ed esalta il suo immancabile spirito umoristico e il suo riso, talvolta amaro, talvolta realmente sperticato e ironico. Il sostrato culturale di rinnovato gusto per la “macchietta”¹⁹⁵ e per il comico, raggiungerà il suo apice negli anni '50 e '60 e sfocerà in tutti gli ambiti dell'arte, soprattutto quella “multimediale” della musica, del teatro, del cinema e della televisione. Con gli anni '60 dobbiamo porre necessariamente un confine (per quanto fittizio) cronologico alla nostra analisi, secondo i principi già condivisi che determinano parte dei criteri di questa tesi. Nella canzone classica napoletana, tuttavia, filtrano in maniera radicale queste istanze comiche e pertanto è fondamentale inserire in questo studio alcuni esempi fondamentali che dimostrano e testimoniano al contempo una tappa intrinseca fondamentale della storia della canzone napoletana e la dimensione oramai fluida e internazionale dei brani dialettici che vengono tradotti in moltissime lingue e diventano successi che vanno ben al di là del contesto partenopeo; è vero anche che si traccia pure un percorso “inverso”, ovvero molti brani di respiro internazionale trovano fama e le loro più celebri interpretazioni proprio da cantanti

¹⁹⁵ Sulla macchietta e il suo rilancio valorizzato *in primis* dal grande Nino Taranto, si veda Limodio (2020: 153).

napoletani, o che comunque si rifanno fortemente alla tradizione canora partenopea, o, ancora, a Napoli lavorano e dalla città-Sirena diffondono il loro canto (è il caso di Claudio Villa, Renato Carosone, Tony Dallara, Domenico Modugno, Sergio Bruni - solo per citarne alcuni - e, in uno sguardo un po' più ampio, anche personaggi quali Totò e Massimo Ranieri).

Agata è un brano-bandiera di tutte queste dinamiche appena descritte e ne dimostra la veridicità: nata nel 1937 dal fortunato incontro degli autori Egidio Pisano (testo) e Giuseppe Cioffi (musica), i quali comporranno numerosi altri celebri brani canori in stile comico napoletano¹⁹⁶, il brano trova subito grande successo e verrà rivisitato e tradotto più volte, portato fuori dai confini nazionali e reso famoso in numerose lingue, anche da quei cantanti stranieri che tra gli anni '50 e gli anni '60 venivano volentieri in Italia, considerata, al tempo, vero tempio della musica, del teatro e delle arti sceniche.

Il brano è divertente e racconta, in estrema sintesi, di un uomo disperato che per amore della sua Agata ha fatto di tutto ed è risposto a qualsiasi rinuncia, pur di ottenere una qualche attenzione, ma la donna, dimentica dell'amore, preferisce intendersela con altri e ignora i disperati tentativi che mandano in rovina il pover'uomo.

¹⁹⁶ Esempi celebri possono essere canzoni come *Ciccio Formaggio* e *M'aggia curà*, comunque per approfondimenti si veda Limodio (2020: 150-153).

Testo canzone ¹⁹⁷	Traduzione del testo
<p>lo mme metto 'o steccadente in bocca</p> <p>Pe' nun fuma'</p> <p>Nun ce vedo e nun me compro 'e llente</p> <p>Pe' risparmia'</p> <p>Vivo solo col mensile 5</p> <p>D'impiegato comunale</p> <p>Spacco 'a lira spacco 'o soldo</p> <p>Spacco pure me</p> <p>E tu invece te la intendi</p> <p>Col padrone di un caffè. 10</p> <p>Agata tu mi capisci Agata</p>	<p>lo mi metto lo stuzzicadenti in bocca</p> <p>per non fumare.</p> <p>Non ci vedo e non mi compro gli occhiali</p> <p>per risparmiare.</p> <p>Vivo solo con lo stipendio 5</p> <p>d'impiegato comunale,</p> <p>sto attento alla lira, sto attento al soldo,</p> <p>spacco pure me stesso.</p> <p>E tu invece te la intendi</p> <p>col padrone di un caffè. 10</p> <p>Agata tu mi stupisci</p>

¹⁹⁷ Per il testo si fa riferimento a Napoligrafia (<https://www.napoligrafia.it/musica/testi/agata.htm>).

<p>Tu mi tradisci Agata</p> <p>Guarda stupisci</p> <p>Ch'è ridotto quest'uomo per te</p> <p>Mm'accattaje nu cappelluccio tuosto 15</p> <p>Tre anni fa</p> <p>Son tre anne 'o porto sempe 'ncapa</p> <p>Nun c'e' che fà</p> <p>Stu vestito grigio scuro</p> <p>S'è cambiato di colore 20</p> <p>E s'è fatto verde chiaro</p> <p>Era n'abito 'e papà</p> <p>E mm'ha ditto 'o cusetore</p> <p>Nun 'o pozzo ripara'</p> <p>Ll'aggio troppo riparato 25</p> <p>Ve cunziglio do jetta'</p> <p>Agata tu mi capisci</p> <p>Agat tu mi tradisci</p>	<p>Agata ma tu mi tradisci</p> <p>Agata guarda, stupisci:</p> <p>com'è ridotto quest'uomo per te.</p> <p>Mi comprai un cappello rigido 15 tre anni fa.</p> <p>E, da tre anni, lo tengo sempre in testa.</p> <p>Non c'è niente da fare.</p> <p>Questo vestito grigio scuro, s'è cambiato di colore, 20 ora è diventato verde chiaro.</p> <p>Era un abito di papà.</p> <p>E mi ha detto il sarto:</p> <p>"Non lo posso rivoltare, l'ho rivoltato troppo. 25 Vi consiglio di buttarlo".</p> <p>Agata tu mi stupisci</p> <p>Agata ma tu mi tradisci</p> <p>Agata guarda, stupisci:</p>
---	--

Agata guarda stupisci		com'è ridotto quest'uomo per te.30
Ch'è ridotto quest'uomo per te	30	
Ho ridotto il pasto giornaliero		Ho ridotto il pasto giornaliero, sempre per te.
Sempre per te		La mattina, un bicchiere d'acqua, senza caffè.
'A matina nu bicchiere d'acqua		Arrivo a casa e non ti trovo, 35
Senza caffè		il portiere ha la chiave: "Dov'è andata" "Alla sala da ballo".
Vengo a casa e nun te trovo	35	Mi commuovo e penso che facevi una partitella, tutte le sere insieme a me. 40
'O purtiere tene 'e chiave		Ora mi faccio un solitario, guardo in cielo e penso a te.
Dov'è andata, 'a sala 'e ballo		Agata tu mi stupisci
Mi commuovo e penzo che		Agata ma tu mi tradisci
Te facive 'o pokerino		Agata guarda, stupisci: 45
Tutte ssere 'assiemm'a me	40	com'è ridotto quest'uomo per te;
Mo mme faccio 'o solitario		
Guardo in cielo e penzo a te		
Agata tu mi capisci		
Agata tu mi tradisci		
Agata guarda stupisci	45	

Ch'è ridotto quest'uomo per te	Agata guarda, stupisci:
Agata guarda stupisci	com'è ridotto quest'uomo per te!
Ch'è ridotto quest'uomo per te!	

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

Agata è veramente la canzone napoletana che per eccellenza rappresenta il manifesto delle conseguenze dell'amore disperato non corrisposto. L'intero brano si snoda intorno all'elenco dei disperati tentativi dell'uomo innamorato di attirare le grazie della sua amata Agata: in una chiave comica che ricorda comunque il sapore agro-dolce dell'amore quando non viene ricambiato, le strofe elencano una serie di disastri fisici, psicologici ed economici ai quali l'uomo innamorato va incontro, essendo innamorato per Agata, la quale non ricambia il suo amore e non gli concede comunque attenzioni.

Alla base di tutto questo sta il *morbus amoris*, ovvero l'affezione sperticata dell'uomo verso la donna amata. Egli è completamente preda dell'amore e soffre, manifestando palesamente conseguenze intrinseche ed estrinseche (*vulnus amoris*) che nella canzone sono lette in chiave ironica e comica, ma che hanno un sapore amaro e mettono in ridicolo la persona. Agata, infatti, secondo il tipico *topos* della *varium et mutabile semper domina*, tiene in scacco il malcapitato: lo stupisce esaltando il loro amore (evidentemente vi è una mezza censura, ma si capisce bene come le abilità della donna debbano esplicitarsi sul piano erotico e sessuale...), ma poi lo tradisce senza alcuna remora e lo abbandona senza riserve. Allora l'amore manifesta i suoi segni nell'uomo

(*signa amoris*) come una forza irrefrenabile che lo tortura e lo rende schiavo, facendogli perdere ogni razionalità: egli sempre un reduce di guerra, un disperato, un uomo distrutto e sfinito, disposto a cedere a qualsiasi cosa per l'avventura di quel momento d'amore (*navigium et milita amoris*).

Sono infinite le sintomatologie che affliggono l'uomo (*consequentia amoris*): egli ha rinunciato a ogni vizio (sigarette, vino), se la deve sbrigare con un modesto stipendio di impiegato comunale, il quale devolve totalmente alla sua amata, rinunciando persino agli occhiali, sebbene non ci veda! Ridotto in povertà non può più comprarsi niente, né riparare ciò che già fosse in suo possesso (un vecchio orologio inglese, o persino il solito vestito che è costretto a mettersi, troppe volte ricucito per essere nuovamente riparato dal sarto). Egli non può più praticamente mangiare, perché non ha soldi, avendoli investiti per Agata la quale, non sembra proprio interessarsi al suo amore e ai suoi disperati sacrifici. Non manca un evidente riferimento sul piano erotico e sessuale, secondo lo stilema retorico del "gioco di parole", laddove l'autore scrive "Te facive 'o pokerino / Tutte ssere 'assiemm'a me / Mo mme faccio 'o solitario / Guardo in cielo e penzo a te": l'innamorato e la "sua" Agata un tempo si facevano un "pokerino", giocando a carte insieme; proprio qui sta il doppio senso, proseguendo nell'ascolto della canzone e nell'esegesi testuale, poiché adesso l'uomo è costretto, privato del portento erotico di Agata, farsi un "solitario" guardando verso il cielo e pensando a lei. L'atto sessuale, scoppiettante e ripetuto del gioco condiviso di un tempo, è divenuto un

malinconico gesto di autoerotismo che l'uomo può sfogare soltanto masturbandosi, guardando verso l'alto col pensiero rivolto sempre e costantemente alla sua amata.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
MORBUS AMORIS	L'amore è un'intensa affezione della persona	Ho ridotto il pasto giornaliero, sempre per te. La mattina, un bicchiere d'acqua, senza caffè.
VULNUS AMORIS	L'innamoramento-malattia si manifesta come una ferita	Agata guarda, stupisci: com'è ridotto quest'uomo per te.
SIGNA AMORIS (FLAMMA AMORIS, INSOMNIUM AMORIS,)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	Mi commuovo e penso che facevi una partitella,

		<p>tutte le sere insieme a me. 40</p> <p>Ora mi faccio un solitario,</p> <p>guardo in cielo e penso a te.</p>
<p>VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA</p>	<p>Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili</p>	<p>E tu invece te la intendi</p> <p>col padrone di un caffè.</p> <p>Arrivo a casa e non ti trovo, 35</p> <p>il portiere ha la chiave:</p> <p>"Dov'è andata" "Alla sala da ballo"</p> <p>Agata tu mi stupisci</p> <p>Agata ma tu mi tradisci.</p>
<p>CONSEQUENTIA AMORIS (SERVITIUM AMORIS, AMORE INGRATO, ZELOTYPIA, RENUNTIATIO AMORIS)</p>	<p>Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva)</p>	<p>Io mi metto lo stuzzicadenti in bocca per non fumare.</p> <p>Non ci vedo e non mi compro gli occhiali</p>

		<p>per risparmiare.</p> <p>Vivo solo con lo stipendio 5</p> <p>d'impiegato comunale</p>
MILITIA AMORIS	<p>Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose</p>	<p>sto attento alla lira, sto attento al soldo,</p> <p>spacco pure me stesso.</p> <p>com'è ridotto quest'uomo per te!</p>

Titolo canzone

“Miss, mia cara miss”

Breve introduzione e contestualizzazione canzone

A incorniciare il confine cronologico, ma anche “tipologico”, del corpus di studio scelto e analizzato per quanto riguarda la canzone classica napoletana, non è possibile fare altra scelta che inserire un brano portato al successo dallo straordinario attore Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio (forse qualcosa di più, essendo per Napoli un vero e proprio simbolo della città, alla pari di Diego Armando Maradona e pochi altri fenomeni dei rispettivi campi artistici, sportivi, politici, o quant’altro), in arte Totò.¹⁹⁸ La figura di questo enorme personaggio che ha fatto la storia del cinema e del teatro napoletano, sincretizza al meglio il patrimonio culturale napoletano e al contempo si propone in qualità di nuovo modello “classico” per le generazioni future, generando quindi il punto d’arrivo di una tradizione secolare nelle arti teatrali e musicali e punto di ri-partenza del nuovo mondo che stava avvicinandosi con il secondo dopoguerra e la ricostruzione. Il

¹⁹⁸ “[...] Totò, uno dei più amati attori italiani del Novecento sia sul palcoscenico [sia] al cinema, che con la sua recitazione esilarante e la sua comicità a tratti surreale, che ha rappresentato l’incontro tra la commedia dell’arte, la spontaneità dell’avanspettacolo e l’anima malinconica della città di Napoli. Pur di nobili origini, fu cresciuto in povertà nel rione Sanità [...]” spiega e prosegue Limodio (2020: 154 e sgg.). Esiste un vero e proprio sito internet completamente dedicato alla sua figura: Omaggio a Antonio de Curtis in arte Totò.

suo stesso personaggio meriterebbe uno studio degno di una ricerca financo accademica, ma questa sede non concede più che una sintetica presentazione, la quale deve essere funzionale a comprendere la necessità di inserire almeno una sua canzone nel *corpus* selezionato. In linea con un filo logico, cronologico e narrativo del percorso all'interno della canzone napoletana, al celebre *Malafemmina*¹⁹⁹, abbiamo preferito inserire *Miss, mia cara miss* perfetta sintesi di tutto quanto sin qui narrato e rappresentato. Ci sono le istanze tipiche della canzone classica napoletana, ci sono le

¹⁹⁹ Scritta e musicata da Totò nel 1951, anno nel quale partecipò al concorso di Piedigrotta, diverrà uno dei più celebri brani del Principe e non mancano anche in questa motivi topici amorosi:

Femmena

Tu si' na Malafemmena

Chi st'uocchie hê fatto chiagnere

Lacreme 'e 'nfamità

Femmena

Si' tu peggio 'e na vipera

Mm'hê 'ntussecato ll'ánema

Nun pòzzo cchiù campá.

Si può intendere dalla lettura dei versi il *topos* letterario del *morbus amoris* e quello della *varium et mutabile semper femina*, dacché ella è una mala-femmina, una vera e propria vipera che porta solo a piangere per lei, tra le infamità che commette.

caratteristiche della canzone d'amore con il suo patrimonio topico, c'è l'ironica canzonatura tipica della tradizione partenopea e del più verace carattere napoletano, ci sono le eco della reciproca influenza con la "colonia" americana sviluppatasi negli anni della grande emigrazione degli incontri con le "signorine" straniere, c'è la dimensione oramai multimediale e trasversale della canzone napoletana intersecata perfettamente con il teatro e con il cinema, proprio come alle origini del melodramma.²⁰⁰

La canzone, c'è da precisarlo, ha le strofe in italiano e i ritornelli in napoletano; il ritmo è molto serrato e ciò rende maggiormente difficile l'esecuzione recitativa, pur necessaria per restituire l'opportuno taglio comico. La storia racconta di un "colpo di fulmine" tra il narratore e una signorina incontrata a Messina, evidentemente di origini americane, in rimembranza della presenza degli americani che coadiuvarono la liberazione dell'Italia dal fascismo durante la seconda guerra mondiale, proprio partendo dalla Sicilia. Dopodiché gli Americani di rientro negli Stati Uniti diffusero il mito dell'Italia e della sua bellezza artistica, così che dagli anni '50 iniziò un grande flusso turistico. Tenzialmente i turisti americano erano visti un po' come potenziale fonte di guadagno sotto vari aspetti e il modo di fare "all'italiana" diveniva una facile esca per gli obiettivi che gli autoctoni si ponevano sui più o meno malcapitati ospiti. In questo caso non c'è malizia di un qualche inganno economico, ma la storia di un amore

²⁰⁰ Si può apprezzare al meglio il brano nella sua esecuzione e rappresentazione direttamente da parte del grande Totò all'interno di un film: Totò - Miss mia cara Miss...

piuttosto facile con una bellissima signorina americana, la quale, stando al racconto, non disdegna affatto l'amore del galantuomo italiano.

Testo canzone ²⁰¹	Traduzione del testo
<p>La incontrai per caso a Messina, proveniva da Canicattì prese posto sulla littorina, che partiva gremita quel dì. Al mio sguardo, ben chiaro e palese, 5 sorridendo rispose di sì Allora io, col mio nobile inglese, sottovoce le dissi così: Miss, mia cara Miss, nu cuoppo allesse io divento pe' te</p>	<p>La incontrai per caso a Messina, proveniva da Canicattì, prese posto sulla littorina, che partiva gremita quel dì. Al mio sguardo ben chiaro e palese, 5 non rispose né no e né sì. Allora io, col mio nobile inglese, sottovoce le dissi così: Miss, mia cara Miss. io per te divento un cartoccio di</p>

²⁰¹ Per il testo si veda Omaggio a Antonio de Curtis in arte Totò (s. a.) <http://www.antoniodecurtis.com/>.

10		castagne lesse.	10
Miss, mia dolce Miss,		Miss, mia dolce Miss,	
scaveme a fossa ca io moro pe tte		scavami la fossa perché io muoio	
Perdonami se cantoti		per te.	
quel canto che sai tu	15	Perdonami se ti canto	
il cantico dei cantici		quell'aria che tu conosci:	15
"Nel blu dipinto di blu"		il cantico dei cantici...	
Miss, mia cara Miss,		nel blu dipinto di blu!	
faccio a scummessa		Miss, mia cara Miss,	
che tu sai già cos'è	20	io scommetto	
Miss, mia cara Miss,		che tu sai già cos'è.	20
io voglio il bis		Miss mia dolce miss	
e tu già sai di che.		io voglio il bis	
		e tu lo sai di che.	
La baciai, mi baciò; ci bacciammo,		La baciai, mi baciò, ci bacciammo,	
stretti stretti abbracciati così	25	stretti stretti abbracciati così	25
per un'ora e tre quarti filammo		per un ora e tre quarti filammo,	
tutt'assieme sparò mezzodì		ad un tratto sparò mezzo dì.	
Or mi scrive una lettera al mese		Or mi scrive una lettera al mese,	
e mi dice: «Mio caro mimi),			

io rispondo al tuo nobile inglese 30 ma però nun riesco a capi'.	e mi dice "mio caro Mimi
Miss, mia cara Miss, nu cuoppo allesse io divento pe' te Miss, mia dolce Miss, 35 scaveme a fossa ca io moro pe tte Perdonami se cantoti quel canto che sai tu il cantico dei cantici 40 "Nel blu dipinto di blu"	io rispondo al tuo nobile inglese 30 ma non riesco a capirlo". Miss, mia cara Miss. io per te divento un cartoccio di castagne lesse. Miss, mia dolce Miss, 35 scavami la fossa perché io muoio per te. Perdonami se ti canto quell'aria che tu conosci: il cantico dei cantici... 40 nel blu dipinto di blu!
Miss, mia cara Miss, faccio a scummessa ca io mi sposo a tte Miss, mia dolce Miss, io voglio il bis e, 45 tu già sai di che.	Miss, mia cara Miss, io scommetto che ti sposerò. Miss mia dolce miss io voglio il bis 45

	e tu lo sai di che.
--	---------------------

Commento sintetico ed eventuali riferimenti ai topoi classici amorosi

La canzone è un vero e proprio inno all'innamoramento a prima vista, seppur in chiave piuttosto forzata per rendere la nota comica: *Al mio sguardo, ben chiaro e palese, / sorridendo rispose di sì*. E' sufficiente un primo sguardo d'intesa (*colpo di fulmine*) perché l'uomo realmente invaghito e con lo scopo preciso e diretto di condividere il letto con la donna (*carpe diem*), ottenga il suo "sì". In questo caso l'amore ha una caratteristica palesemente carnale e desidera un risvolto pratico, che l'uomo comunque indora tramite canti che dedica alla donna, come quel "*nel blu dipinto di blu*", che sarebbe la celebre "*Volare*" di Domenico Modugno che già nel '58 spopolava a livello internazionale. L'intervento divino che scatena l'amore, come il dardo di Cupido della topica amorosa classica (*dardo d'amore*), è qui presente soltanto in chiave comica, come se inesorabilmente e quasi inevitabilmente questo amore debba compiersi per un volere superiore, in realtà ben pilotato dall'abile amante maschile. E tuttavia non manca, sempre in un tono tra il serio e il faceto, la promessa d'amore: *Miss, mia cara Miss, / faccio a scummessa / ca io mi sposo a tte; come se fosse qualcosa sulla quale scommettere, l'uomo giura fedeltà al suo amore, pronto a sposarla dopo così poco tempo (insieme fino alla fine del mondo)*. Evidentemente in qualche modo il rapporto tra i due continua, perché nella seconda strofa si narra di uno scambio epistolare tra i due, dove lui ribadisce di volere il *bis* di un qualche cosa che la donna sa benissimo: è

quel che realmente hanno potuto condividere nel loro fulmineo incontro, ovvero un rapporto sessuale (anche questo potrebbe intendersi come *carpe diem*). Eppure anche in questo brano sono presenti alcuni segni tipici dell'amore, che rendono l'uomo indefesso e completamente asservito alla donna e al divino incantamento che l'ha colpito: Miss, mia cara Miss, / nu cuoppo allesse / io divento pe' te / Miss, mia dolce Miss, / scaveme a fossa / ca io moro pe tte; in pratica l'uomo è talmente "cotto" d'amore da diventare un cartoccio di castagne lesse al cospetto della sua amata, alla quale chiede di scavargli la fossa perché lui muore per lei da tant'è preso sentimentalmente (*signa amoris*). C'è da aggiungere, in conclusione, che la topica classica amorosa, pur palesemente presente in questa canzone, è tutta stravolta dalla chiave di lettura sempre ironica e comico-umoristica, al punto di rivoltare ironicamente il significato pregnante del singolo *topos*.

Individuazione del topos secondo lo schema riportato precedentemente nella tesi

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	TOPOS NEL PASSAGGIO TESTUALE
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	La baciai, mi baciò, ci bacciammo, stretti stretti abbracciati così 25

		per un ora e tre quarti filammo, ad un tratto sparò mezzo dì.
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	Perdonami se ti canto quell'aria che tu conosci: il cantico dei cantici... 40 nel blu dipinto di blu! Miss, mia cara Miss, io scommetto che ti sposerò.
COLPO DI FULMINE	L'amore scaturisce da un evento improvviso	Al mio sguardo ben chiaro e palese, 5 non rispose né no e né sì.
DARDO D'AMORE	L'amore origina da un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido	La incontrai per caso a Messina, proveniva da Canicattì,

		prese posto sulla littorina, che partiva gremita quel dì.
SIGNA AMORIS (FLAMMA AMORIS)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	Miss, mia cara Miss. io per te divento un cartoccio di castagne lesse. Miss, mia dolce Miss, 35 scavami la fossa perché io muoio per te.

A questo punto, come per il *terminus ante quem* trattato sopra, si pone la questione del *terminus post quem* per ciò che concerne il confine cronologico e tipologico della canzone “classica” napoletana. Nessun documento, o volume consultato, autorizza, o suggerisce di proseguire oltre la fine degli anni ‘50 per cercare anche solo una propaggine della canzone classica napoletana. Si entra piuttosto in un periodo in cui la canzone nazionale italiana e in alcuni casi anche quella di calibro internazionale s’intersecano a doppio senso con la canzone napoletana. Da una parte i brani napoletani e il loro successo, anche sul piano linguistico e quindi dialettale,

influenzeranno tutta una produzione che tra la fine degli anni '50 e gli anni '60 punterà a valorizzare, o per meglio dire, rivalorizzare la canzone meridionale italiana, trovando autori e interpreti eccellenti, tra i quali fa sicuramente da guida e riferimento il "Mimmo nazionale" Domenico Modugno. D'altra parte accade che brani divenuti famosi nel mondo e affini per tematiche e caratteristiche a quello che era stato l'universo tematico e melodico patrimonio della canzone classica napoletana, vengano portati al successo in Italia proprio dai più celebri cantanti napoletani, traducendo il testo in italiano: bandiera di questa schiera è il celebre "urlatore" Claudio Villa.

Per comprendere al meglio ciò, portiamo di seguito due esempi molto chiari. Domenico Modugno, autore di quel "*Nel blu dipinto di blu*" citato da Totò nella "*Miss, mia cara miss*" analizzata sopra, stava promuovendo negli anni '50 un cantautorato estremamente innovativo e avanguardista, cercando di riprendere le tradizioni classiche locali soprattutto del Sud Italia e trasportandole in una dimensione "nazionale" tramite il suo ruolo di cantastorie. Vessillo di questa produzione "glocale" in dialetto era proprio la città di Napoli. Modugno allarga la prospettiva, riprendendo tematiche come quella dell'amore in una chiave di lettura vicinissima a quella della canzone napoletana, proponendo brani in vari dialetti meridionali, come quello siciliano, lucano e vari altri. Del 1954, *La donna riccia* è un lampante esempio di questa categoria di canzoni, non a caso ripresa anche da uno dei più importanti e famosi interpreti e autori della canzone

napoletana, Renato Carosone²⁰². Il testo ripercorre in maniera insistente, ironica e divertente la tematica topica della *varium et mutabile semper domina* in quanto si suppone che, con quel velo di credenza popolare e ancestrale tipico di un certo naturalismo post-verista, una donna con i capelli ricci sia necessariamente capricciosa. Si può anche supporre di desiderare un amore eterno, di volersi sposare, ma guai a farlo con una donna dai capelli ricci, eternamente instabile e inaffidabile.

Testo canzone	Traduzione del testo
<p>Pigghiate cu ti pare, si vo' ti sposi, però nun ti pigghiari 'na donna riccia.</p>	<p>Prenditi chi ti pare, se vuoi ti sposi, però non ti prendere una donna riccia.</p>
<p>Cu ricci e ricciteddi 5 issa t'incanta però dopo du' misi voli ti pianta.</p>	<p>Con i ricci e riccettini 5 essa t'incanta però dopo due mesi ti pianta in asso.</p>

²⁰² Renato Carosone - La donna riccia: il riferimento riporta l'interpretazione del partenopeo Carosone del brano di Modugno.

no, no, no, no,		No, no, no, no	
Riccia...NO!	10	Riccia...NO!	10
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
Picchì da ogni ricciu	15	Perché da ogni riccio	15
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!	20	non la voglio no!	20
Si prima 'ole te vasa		Se prima ti bacia	
poi 'ole te lassa		poi le ti lascia	
nun ci capisci nenti		non ci capisci niente	
è comu matassa.		è come una matassa.	
Te mbrighia	25	Ti imbriglia	25
e poi te sbrighia...		e poi ti sbriglia...	
C'è cu 'mpazzisci		che c'impazzisci	

però si te carizza		però se ti accarezza	
tu t'addurmisci!		tu ta'ddormenti!	
no, no, no,	30	No, no, no, no	30
Riccia...NO!		Riccia...NO!	
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!	35	non la voglio no!	35
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
la donna riccia	40	la donna riccia	40
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
no, no, no, no,		No, no, no, no	
Riccia...no, no, no!		Riccia...NO!	
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...	45	ti caccia un capriccio	45
la donna riccia		la donna riccia	

nun la vogliu no!		non la voglio no!	
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia	50	la donna riccia	50
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
no no no!		No, no, no!	
no no no!	55	No, no, no!	55
Picchì da ogni ricciu		Perché da ogni riccio	
te caccia 'nu capricciu...		ti caccia un capriccio	
la donna riccia		la donna riccia	
nun la vogliu no!		non la voglio no!	
la donna riccia	60	la donna riccia	60
nun la vogliu no!		non la voglio no!	

Per capire anche come Napoli, sulla scia della grande tradizione classica, abbia valorizzato e diffuso in tutta l'Italia brani provenienti dall'estero e in particolare dalla sfera culturale sudamericana, d'influenza iberica, uno degli esempi più lampanti e

celebri potrebbe essere *La novia*, il quale brano rientra perfettamente ancora una volta nella semantica della topica amorosa tradizionale. Scritto nel 1961 dal cileno Joaquin Prieto e interpretata dal fratello cantante e attore Antonio Prieto, il testo racconta di una sposa all'altare costretta a un matrimonio di facciata, mentre disperatamente il suo vero amore è lì tra il pubblico a piangere per lei; ella stessa sta piangendo (*signa amoris*) e si appella alle preghiere divine perché possano proteggere quel tradimento dell'amore vero ed eterno (*insieme fino alla fine del mondo*) e il suo giuramento di unione eterna davanti a Dio. Il testo fu tradotto in italiano da Mogol e Tony Dallara e portato al successo dallo stesso Dallara, da Domenico Modugno e da Claudio Villa: tutte voci del meridione italiano, che si inseriscono perfettamente nel nostro discorso in appendice agli studi portati avanti.²⁰³

Per lungo tempo (probabilmente fino ad oggi) il legame tra le sonorità "spagnole" e quelle "napoletane" nella canzone rimangono attive ed evidenti; un esempio lo possiamo trovare nel cantante contemporaneo napoletano neomelodico Gigi D'Alessio, il quale non disdegna affatto inclusi di testo in spagnolo nelle sue canzoni, soprattutto legate a un clima di festa e spensieratezza²⁰⁴. Anche in una tradizione

²⁰³Si propone la versione italiana di un cantante "ispanico" come Don Marino Barreto junior, di origini cubane: <https://www.dailymotion.com/video/xi358z> .

²⁰⁴ Riportiamo una porzione di testo in qualità di esempio, estratta dal brano *Mon amour* del 2001, nel quale non sfuggiranno gli elementi che abbiamo ampiamente ritrovato all'interno della canzone napoletana, quali il mare, il sole e, naturalmente, l'amore:

Guarda che giornata di sole che c'è

musicale più “alta” e filologicamente più attenta alla traduzione e alla tradizione testuale, nonché alla resa metatestuale, l’associazione costante - in tema di canzoni d’amore - tra il mondo ispanico e quello napoletano, attestano numerosi legami. Non è

Qui in città si soffre, che caldo che fa
Aria condizionata, nel traffico che c'è
Meno sudato arriverò da te
Poi prepara tutto che al mare si va 5
La tua pelle nera tra un po' si farà
Un ritmo cubano, la radio suona già
È tutto programmato se ti va
Quando esta noche tramonta el sol
Mon amour mon amour
Yo quiero darte mi corazon 10
Mon amour mon amour
A piedi nudi vicino al mar
A bailar a bailar
Toda la noche quisiera estas
Mon amour mon amour
Si tu me quieres te doy mi vida 15
Y te entrego todo mi amor
Y te regalo tambien la luna
Yo por ti la voy a buscar.

sede questa per approfondire l'argomento, però un ottimo esempio potrebbe essere il brano di Bob Dylan "Romance in Durango" del 1976 che tratta della fuga d'amore di due fidanzati, dopo che lui, per gelosia (*signa amoris*) e con l'intento di stare per sempre con la sua amata (*insieme fino alla fine del mondo*) ha ucciso una persona in un'osteria. Nel brano dell'americano Dylan l'uomo parla in spagnolo, più precisamente in messicano, ma in una versione italiana del brano, tradotta dal cantautore genovese Fabrizio De André in collaborazione con Massimo Bubola, il ritornello spagnolo viene tradotto proprio in napoletano, in una sorta equazione che riprende stereotipi antropologici, culturali e, perché no, musicali, secondo la quale "il messicano sta all'americano settentrionale, come il napoletano sta all'italiano". Di seguito la porzione di ritornello e la traduzione pregnante scelta da De André:

No llores, mi querida

Dios nos vigila

Soon the horse will take us to Durango

Agarrame, mi vida

Soon the desert will be gone

Soon you will be dancing the fandango

Nun chiagne Maddalena

Dio ci guarderà

E presto arriveremo a Durango

Strigneme Maddalena

Sto deserto finirà

E tu potrai ballare o' fandango.²⁰⁵

In conclusione di questa disamina, sembra utile aggiungere un lapidario approfondimento sulla tematica della topica amorosa classica nella canzone moderna, poiché vi sono numerosi tentativi ed esempi utili al recupero della tradizione classica in merito alla lettura agrodolce dell'amore nella tradizione poetica latina e greca antica, che esulano anche dal contesto prettamente napoletano. Un'analisi riguardo ciò aprirebbe un nuovo fronte di studio e ricerca, ma per completezza informativa è chiaro che non debba essere trascurata la consapevolezza che sono molte le espressioni che più direttamente riprendono le tematiche amorose classiche attraverso la forma artistica ed espressiva della canzone.²⁰⁶

²⁰⁵ Sulla scelta in merito alla traduzione si trovano diversi riferimenti utili per approfondire, tra i quali riportiamo Neri, Sassi, Settimo (2006: 152) e la dichiarazione in merito dello stesso De André riportata a in Cotroneo (a cura di) (1999: 99): "Sicuramente tante cose scritte in rima che funzionano bene in Dylan non avrebbero potuto essere scritte in rima in italiano, altrimenti per conservare la rima e quindi l'eleganza fonetica avrebbe dovuto cambiare diversi significati e sarebbe stato un grosso dramma. Dylan è bello così com'è. Ora questa è un'ipotesi assurda, però penso che in italiano gli sarebbe stato più difficile esprimersi. Forse avrebbe trovato un'altra forma di espressione, la prosa magari, o la poesia senza musical o la declamazione con la musica di sottofondo. Non ho mai conosciuto Dylan personalmente, ma lui mi scrisse una lettera nella quale si complimentava con me per la traduzione di Romance in Durango. Bontà sua."

²⁰⁶ LA RIPRESA DELLA TRADIZIONE: il cantautore e uomo di teatro Giorgio Gaber nel 1970 ha dedicato un intero album musicale alla riproposizione in chiave moderna di testi degli

antichi greci e latini, tradotto e reinterpretati sotto forma di canzone. L'opera in discografia è intitolata *Sexus et politica* (<https://www.giorgiogaber.it/discografia-album/sexus-et-politica-disco>) e già da questo s'intende come non si faccia a meno di inserire la tematica dell'amore, anche nella sua espressione più carnale e fisica, magari meno nobile, pur sempre espressione tipica di una certa espressione della classicità in campo erotico. Si riporta un esempio, riferendo il testo del brano Corinna, liberamente tratto dagli *Amores* di Ovidio, *Libro I, Elegia V*:

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente [rit.].
Strapparle di dosso la veste 5
credetemi fu una battaglia
voleva far la difficile
quella soave canaglia
Fingeva di far resistenza
fingeva di essere incerta 10
lottava divinamente
per rimanere coperta
[rit.]
E' chiaro che lei si batteva
col fine di essere vinta 15
difatti senza fatica
presto rimase discinta

Rimase davanti ai miei occhi
ed io innamorato guardavo
per quanti sforzi facessi 20
nessun difetto trovavo
[rit.]
Vi giuro non è umanamente
possibile la descrizione
non è possibile farne 25
una classificazione.
I seni eran come un invito
a farne un sapiente maneggio
le spalle e le floride braccia
chiedevano un dolce massaggio 30
[rit.]
E sotto le turgide poppe
la pelle era candida e liscia
com'erano splendidi i fianchi
com'era fresca la coscia 35
Stringendola tra le mie braccia
del morbido mi resi conto

e il resto lo indovinate

è chiaro che non lo racconto

[rit.] 40

Poi quando giunse la fine

stanchi e felici ci riposammo

e come due innamorati

favole ci raccontammo

Vi prego se voi volete 45

farmi un augurio non esitate

e ditemi che come questa

avrò centomila giornate

[rit.]

4.2.3 Sintesi dei topoi (per topos)

Di seguito si riportano le attestazioni dei *topoi* individuati all'interno del *corpus* delle canzoni classiche napoletane analizzate. La tabella riporta sinteticamente l'elenco di ciascun topos, il numero delle rispettive attestazioni e i brani di riferimento di ciascun luogo letterario.

DEFINIZIONE DEL TOPOS	CONCETTO DEL TOPOS	NUMERO DI ATTESTAZIONI	BRANI DOVE IL TOPOS E' PRESENTE
RECUSATIO	Esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose	7	<ul style="list-style-type: none">● PALUMMELLA● TE VOGLIO BENE ASSAJE● ERA DE MAGGIO● TORNA A SURRIENTO● COME FACETTE MAMMETA● 'O SURDATO NNAMURATO● 'O PAESE D' 'O SOLE
DESCRIPTIO PUELLAE	Descrizione elogiativa dell'amata	7	<ul style="list-style-type: none">● LO CARDILLO● PALUMMELLA

			<ul style="list-style-type: none"> ● MARECHIARO ● O' SOLE MIO ● I' TE VURRIA VASA' ● TORNA A SURRIENTO ● COME FACETTE MAMMETA
CARPE DIEM	Invito al godimento amoroso	8	<ul style="list-style-type: none"> ● FUNICULI' FUNICULA' ● ERA DE MAGGIO ● MARECHIARO ● O' SOLE MIO ● VOCE 'E NOTTE ● 'O PAESE D' 'O SOLE ● ANEMA E CORE ● MISS, MIA CARA MISS
INSIEME FINO ALLA FINE DEL MONDO	Tutto è possibile per amore, fino alla fine della vita.	6	<ul style="list-style-type: none"> ● FUNICULI' FUNICULA' ● ERA DE MAGGIO ● 'O SURDATO NNAMURATO ● 'O PAESE D' 'O SOLE ● ANEMA E CORE ● MISS, MIA CARA MISS

<p>MORBUS AMORIS</p>	<p>L'amore è un'intensa affezione della persona</p>	<p>10</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● LA NOVA GELOSIA ● LO CARDILLO ● TE VOGLIO BENE ASSAJE ● I' TE VURRIA VASA' ● TORNA A SURRIENTO ● VOCE 'E NOTTE ● 'O SURDATO NNAMURATO ● ANEMA E CORE ● LUNA ROSSA ● AGATA
<p>COLPO DI FULMINE</p>	<p>L'amore scaturisce da un evento improvviso</p>	<p>3</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● O' SOLE MIO ● TORNA A SURRIENTO ● MISS, MIA CARA MISS
<p>DARDO D'AMORE</p>	<p>L'amore origina da un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido</p>	<p>2</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● O' SOLE MIO ● MISS, MIA CARA MISS
<p>VULNUS AMORIS</p>	<p>L'innamoramento -malattia si manifesta come una ferita</p>	<p>7</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● TE VOGLIO BENE ASSAJE ● FUNICULI' FUNICULA' ● ERA DE MAGGIO

			<ul style="list-style-type: none"> ● VOCE 'E NOTTE ● ANEMA E CORE ● LUNA ROSSA ● AGATA
SIGNA AMORIS (FLAMMA AMORIS, INSOMNIUM AMORIS, FUROR AMORIS, ...)	Pallore, febbre e calore, palpitazioni, mancanza di appetito, insonnia, follia d'amore, pigrizia	9	<ul style="list-style-type: none"> ● LA NOVA GELOSIA ● LO CARDILLO ● TE VOGLIO BENE ASSAJE ● VOCE 'E NOTTE ● 'O SURDATO NNAMURATO ● ANEMA E CORE ● LUNA ROSSA ● AGATA ● MISS, MIA CARA MISS
REMEDIA AMORIS	Proposta di rimedi contro l'amore	3	<ul style="list-style-type: none"> ● VOCE 'E NOTTE ● 'O PAESE D' 'O SOLE ● ANEMA E CORE
VARIUM ET MUTABILE SEMPER DOMINA	Evidenziare i difetti e le pecche nelle donne sempre volubili	8	<ul style="list-style-type: none"> ● LO CARDILLO ● TE VOGLIO BENE ASSAJE

			<ul style="list-style-type: none"> ● I' TE VURRIA VASA' ● TORNA A SURRIENTO ● COME FACETTE MAMMETA ● ANEMA E CORE ● LUNA ROSSA ● AGATA
<p>CONSEQUENTIA AMORIS (SERVITIUM AMORIS, AMORE INGRATO, ZELOTYPIA, RENUNTIATIO AMORIS)</p>	<p>Schiavitù d'amore, mancanza di un amore corrisposto, gelosia eccessiva, rottura definitiva</p>	7	<ul style="list-style-type: none"> ● LO CARDILLO ● I' TE VURRIA VASA' ● TORNA A SURRIENTO ● VOCE 'E NOTTE ● ANEMA E CORE ● LUNA ROSSA ● AGATA
<p>NAVIGIUM ET MILITIA AMORIS</p>	<p>Frequenti confronti con attività rischiose e pericolose</p>	4	<ul style="list-style-type: none"> ● ERA DE MAGGIO ● TORNA A SURRIENTO ● 'O SURDATO NNAMURATO ● AGATA

5. CONCLUSIONI

Non è un esercizio facile quello di trarre le conclusioni di una ricerca di stampo scientifico che si pone come pioniera di un nuovo filone di studio o che, quantomeno, dà un taglio originale e nuovo all'analisi di materie che di per sé sono state studiate e approfondite, in maniera più accademica e tradizionale per ciò che concerne la topica amorosa classica²⁰⁷, in modo un poco meno istituzionale, ma pur sempre ricco di spunti, per ciò che riguarda la canzone classica napoletana e la storia della canzone napoletana in genere²⁰⁸. Sicuramente questo studio ha permesso di ordinare gli argomenti in chiave comparatistica, in maniera che non pretende una totale completezza documentaria, ma sicuramente offre un risultato che restituisce un dato importante in chiave analitica e consente di restituire una ricerca compiuta nel senso degli obiettivi prefissati a monte.

²⁰⁷ Tra gli studi più recenti e completi in merito, ricordiamo, su tutti, il già citato Gómez Luque (2018).

²⁰⁸ I principali riferimenti bibliografici in merito sono Bianconi - Bossa (1983); Cassio - Rossi (2000); Cossentino (2013); De Mura (1969); Di Giacomo (2006); Gargano - Cesarini (1984); Grano (1992); Limodio (2020); Pesce e Stazio (2013); Pittari (2004); Scialò (2017); Scialò (2021); Tarli e De Iulis, (2009); Torre (1994).

In merito alla possibilità che gli autori delle canzoni napoletane abbiano realmente conosciuto direttamente i classici latini e greci e che quindi ne abbiano consapevolmente ripresi i topoi amorosi, bisogna notare come buona parte della produzione dei canti sia di origine popolare. Ciò porta quantomeno a dubitare dell'effettiva cognizione e della reale volontà di effettuare delle "citazioni" dirette all'interno delle canzoni napoletane. Più verosimilmente si tratta, come in parte abbiamo avuto modo di mettere in evidenza nello sviluppo della tesi, di un'inclusione dovuta alla condivisione e diffusione nel patrimonio della tradizione canora e poetica dapprima europea e quindi italiana e napoletana di alcuni "luoghi comuni" che sono molto vicini ai topoi classici amorosi, ma non filologicamente riconducibili alla letteratura greca e latina. Da questo appunto non si può prescindere nel trarre le conclusioni del presente studio. Pertanto, pur restando validi i risultati acquisiti, non è possibile dimostrare scientificamente che gli autori delle canzoni abbiano effettivamente "usato" topoi classici con cognizione di causa. I topoi individuati erano abbastanza diffusi nell'immaginario popolare da non essere necessariamente (o, quantomeno, non sempre) riconducibili alle fonti classiche.

Come si è messo in luce, nello studio comparatistico si devono tenere in conto due poli fondamentali nella metodologia di analisi critica in merito: da una parte il fatto che vi sia una sorta di continuità storica e culturale tra l'antichità classica e la contemporaneità all'interno dei valori antropologici, sociali, linguistici e più settorialmente artistici nel meridione italiano in genere, intendendo per esso la Sicilia e

tutto il Sud Italia, che può ben vedere la città di Napoli come faro e “Sirena” di riferimento per storia e importanza; dall’altra parte il mutato contesto di valori sociali, religiosi e civili i quali influenzano direttamente il mondo della sfera sessuale ed erotica nelle sue sfaccettature più carnali, o in quelle maggiormente tipizzate e “letterarie”.

In linea di massima possiamo dire che tutti i topoi che si sono presi in considerazione sono stati ritrovati in almeno un caso all’interno del corpus-campione di canzoni napoletane classiche selezionate per lo studio in questione. Sempre come osservazione generale possiamo affermare che taluni topoi hanno mantenuto in tutto e per tutto le caratteristiche originarie, mentre altri hanno mutato caratteristiche intrinseche, mantenendo soltanto l’idea di base che sottende al luogo tipico. Si veda, come esempio di questa seconda più complessa categoria, il caso del dardo d’amore che prevede un intervento divino di Afrodite-Venere o Eros-Cupido secondo il *topos* classico, ma che necessariamente muta le sue caratteristiche nella canzone classica napoletana di stampo “cristiano” e che dunque non vede mai un diretto intervento da parte di una divinità pagana, ma è piuttosto un non meglio definito volere divino di un Dio che, in effetti, spesso viene pregato affinché ponga fine alle sofferenze d’amore, o permetta all’amata di ritornare.

Inoltre è possibile affermare come la topica amorosa classica persista in maniera pregnante portandosi dietro un sistema di valori intrinseci al luogo letterario stesso il quale resta, grosso modo, immutato attraverso i secoli, come, ad esempio, lo

scenario tipico dell'amore, fatto di quadretti idilliaci che richiamano i profumi dei fiori, i colori lucenti del mare e di paesaggi descrittivi del *locus amoenus*, oppure le atmosfere in qualche modo evocative di un'impudicizia amorosa che porta a pulsioni un po' più aperte e sfrenate, come ad esempio, il tipico scenario notturno, luogo di canti poetici e musicali e situazione che stimola episodi amorosi di stampo soprattutto sessuale.

Su un piano meramente statistico, il *topos* letterario più frequente rinvenuto studiando il campione del *corpus* di canzoni classiche napoletane prese in esame, del *morbus amoris*, ritrovato anch'esso per 10 volte. D'altronde la concezione dell'amore come un'intensa affezione che affligge la persona e che s'insinua come una malattia è l'altra faccia della medaglia dell'amore dolce, che acquisisce quindi note amare e diviene al contempo benedizione e maledizione per l'innamorato.

Un numero identico di attestazioni si rileva per il *topos* Seguono le 9 attestazioni della *descriptio puellae* e ciò vale anche per evidenziare come la quasi totalità delle canzoni napoletane classiche d'amore siano dedicate da un uomo a una donna, la quale viene esaltata molto più frequentemente per le sue doti fisiche e la sua bellezza estetica, anziché per il suo valore morale, o la sua profondità d'animo. Altrettante 9 volte si è incontrato il *topos* dei *signa amoris*, estremamente frequenti perché descrittivi delle varie sintomatologie legate alla sofferenza d'amore. Dove più che a Napoli la "messa in scena" del dolore (retaggio di un'antica cultura greca) è cosa patente? In Italia è conosciuta la "sceneggiata napoletana" proprio per l'esagerazione

mimica di alcuni aspetti del dolore fisico e/o morale che una persona - o un personaggio, in chiave teatrale - può patire; non stupisce, pertanto che anche nella canzone napoletana siano frequentemente esaltati e palesati i sintomi causati dal dolore d'amore.

Seguono con 8 attestazioni due *topoi* che tra loro sono, forse non casualmente, correlati: il *carpe diem* e il *varium et mutabile semper domina*. A ben pensare il celebre "cogli l'attimo" oraziano vuole invitare a vivere il momento corrente, senza rimpiangere troppo il passato, o spaventarsi per il futuro, nel quale quantomeno possibile si deve credere, secondo il poeta latino. Ed ecco che la mutabilità connaturata alla natura muliebre diviene ulteriore elemento che spinge ad approfittare dell'occasione finché questa è propizia e le condizioni persistono. Il bel paesaggio che fa da sfondo a Napoli e alla sua costiera si legano altrettanto all'invito a godersi il sole, il mare, il panorama e le bellezze naturali affinché divengano contesto ideale per l'episodio d'amore.

7 sono i luoghi di rinvenimento del *topos* del *vulnus amoris*, innamoramento/malattia che si manifesta come una ferita e medesimi i rinvenimenti di quello delle *consequentia amoris*, anch'esse legate al racconto pubblico del dolore straziante causato da un amore perduto, dalla gelosia, o dalla rottura definitiva di un rapporto. Nella graduatoria, a pari merito sta il *topos* della *recusatio*, attestato altrettante 7 volte. Trionfa infatti spessissimo l'esaltazione dell'amore sopra tutte le altre cose e all'interno delle canzoni classiche napoletane si trovano spesso "discorsi

diretti”, o comunque parole d’amore direttamente dedicate all’amata. La canzone funge da *medium* attraverso il quale far pervenire il messaggio all’altra metà; in alcuni casi abbiamo visto che ci sono alcuni animaletti, perlopiù volatili, che vengono investiti del ruolo di ambasciatori forieri del messaggio d’amore.

In numero pari a 6 volte si è trovato il *topos* “*insieme fino alla fine del mondo*”, che spesso è legato proprio alla bellezza di Napoli, alle proposte enogastronomiche, o ai panorami offerti che suggeriscono un brindisi all’amore eterno e all’unione felice tra i due innamorati. Il luogo natale partenopeo è al contempo sfondo e profondo motivo di legame che stimola questo desiderio di attaccamento eterno agli affetti locali.

Scendendo in questa sorta di graduatoria sotto il numero delle 5 attestazioni e con una percentuale di rinvenimento quindi inferiore al 25% si trova il *topos* del *navigium et milita amoris* (4 luoghi): effettivamente nelle attestazioni rilevate, il luogo letterario è tendenzialmente mutato rispetto al suo originario valore e finisce per descrivere perlopiù le peripezie e le traversie che l’innamorato devo, o dovrà percorrere e affrontare per arrivare dalla sua amata, o per tornare da lei.

Il minor numero di volte in cui abbiamo trovato l’attestazione di un *topos* amoroso classico è nel numero di 3 e riguarda, a parità i tre *topoi* del *colpo di fulmine*, del *dardo d’amore* e dei *remedia amoris*. E’ opportuno tentare una spiegazione ordinata di ciò sulla base degli studi effettuati. Quanto al *dardo d’amore* è fondamentale riprendere quanto espresso sopra, ovvero che il mutare del contesto culturale e

religioso che divide e distanzia l'epoca classica latina e greca e l'epoca moderna e contemporanea nella quale si sviluppa la canzone classica napoletana, porta a far sì che il concetto dell'amore "inflitto" per scelta di una divinità più o meno dispettosa, caratteristiche che appartengono in maniera piuttosto frequente all'Eros greco e al Cupido romano, o comunque gelosa e caratterizzata da un qualche secondo fine non sempre benevolo, come nel caso della parte femminile di Afrodite-Venere, muti necessariamente natura. Non esiste nel contesto della canzone napoletana - quantomeno non nel *corpus* delimitato per codesta ricerca - un luogo in cui sia palese l'intervento divino dal quale scaturisce un innamoramento simile a quello che era concepito nel mondo pagano classico. Piuttosto nella canzone classica napoletana il Dio cristiano è supervisore e mentore dell'amore e viene pregato affinché l'unione spezzata possa ricomporsi, o perché si possano lenire le pene d'amore. Egli è responsabile involontario dell'amore di coppia e non s'interessa direttamente dell'amore carnale e dei pruriti erotici, caratteristiche, invece, piuttosto comuni nelle umanoidi divinità pagane. Quanto al *colpo di fulmine* c'è da dire che la canzone classica napoletana presenta perlopiù situazioni nelle quali si narra una vicenda ambientata in qualche *locus amoenus* tipico del territorio e racconta di amori eterni e promesse di matrimonio. Solo in rari casi, e anche tra questi in una dimensione più parossistica e ironica anziché realistica e "magica", l'innamoramento scaturisce da uno sguardo e da un incontro improvviso che colpisce d'improvviso i due avventori. Infine la tendenza a rimarcare il dolore e la teatralità dalla quale scaturisce la descrizione, lamentosa e tragica o

divertente e comica, delle pene d'amore prevale sulla precettistica del rimedio e sulla soluzione possibile proposta per lenire le sofferenze del cuore e dell'anima dell'innamorato.

In conclusione: la canzone classica napoletana presenta numerosi *topoi* letterari di tematica amorosa tipici del mondo classico latino e greco e ne fa addirittura cardine concettuale e tematico di un'intera produzione che vede l'amore argomento centrale di molte poesie e di molti canti d'amore. Alcuni di questi *topoi* classici sono ripetuti seguendo perfettamente la tradizione letteraria e vengono quindi riproposti come "immutati" nel tempo, mentre in altri casi la differenza del contesto finisce per incidere anche sul valore intrinseco ed estrinseco del *topos* che rimane più una formale strategia letteraria, anziché presentarsi con le sue proprie caratteristiche portatrici sintetiche di una tradizione e di un sistema di valori complesso. La difficoltà nel delimitare un *corpus* di canzoni napoletane classiche che soddisfi i requisiti prefissati e per contro la mancanza di precedenti accademici nel campo, nonché la potenziale (o necessaria) incompletezza dello studio presente pongono questa ricerca come punto di arrivo e di partenza, al contempo, affinché il filone di ricerca sulla topica classica arricchisca le proprie enciclopedia con una voce in più - quella, appunto, della canzone classica napoletana - e che la canzone napoletana, al contempo, venga valorizzata e riconosciuta per il lustro e la dignità in qualità di materia di studio anche in campo accademico e istituzionale, trovando finalmente una strada che la definisca sempre più

precisamente in termini di tempo, spazio e tipologia alla stregua di un bene immateriale dell'umanità.

5bis. CONCLUSIONES

El ejercicio de llegar a conclusiones en una investigación científica que se presenta como pionera en un nuevo enfoque de estudio, o que al menos aporta una perspectiva original y novedosa al análisis de temas que han sido estudiados de manera más académica y tradicional en lo que respecta a la temática amorosa clásica²⁰⁹, y de manera un poco menos institucional pero rica en sugerencias en lo que respecta a la canción clásica napolitana y la historia de la canción napolitana en general, no es fácil²¹⁰. Este estudio ha permitido organizar los temas de manera comparativa, sin pretender una completa exhaustividad documental, pero ciertamente ofreciendo un resultado que proporciona un dato importante desde una perspectiva analítica y permite presentar una investigación realizada en relación con los objetivos previamente establecidos.

En cuanto a la posibilidad de que los autores de las canciones napolitanas hayan conocido directamente a los clásicos latinos y griegos y, por lo tanto, hayan conscientemente retomado los tópicos amorosos, es importante señalar que gran parte de la producción de estas canciones proviene de la tradición popular. Esto lleva a dudar al menos de la verdadera comprensión y la intención real de realizar "citas" directas dentro de las canciones napolitanas. Más plausible es que, como hemos destacado en

²⁰⁹ Entre los estudios más recientes y completos sobre este tema, cabe destacar, entre todos, el ya mencionado Gómez Luque (2018).

²¹⁰ Los principales referentes bibliográficos sobre este tema incluyen a Bianconi - Bossa (1983); Cassio - Rossi (2000); Cossentino (2013); De Mura (1969); Di Giacomo (2006); Gargano - Cesarini (1984); Grano (1992); Limodio (2020); Pesce y Stazio (2013); Pittari (2004); Scialò (2017); Scialò (2021); Tarli y De Iulio (2009); Torre (1994).

parte en el desarrollo de la tesis, se trate de una inclusión debida a la compartición y difusión en el patrimonio de la tradición musical y poética, primero europea y luego italiana y napolitana, de algunos "lugares comunes" que están muy cerca de los tópicos clásicos amorosos, pero que no son filológicamente atribuibles a la literatura griega y latina. Este aspecto es fundamental para llegar a conclusiones en este estudio. Por lo tanto, aunque los resultados obtenidos sean válidos, no se puede demostrar científicamente que los autores de las canciones hayan "usado" tópicos clásicos conscientemente. Los tópicos identificados eran lo suficientemente comunes en el imaginario popular como para no ser necesariamente (o al menos no siempre) atribuibles a las fuentes clásicas.

Como se ha destacado, en el estudio comparativo se deben tener en cuenta dos polos fundamentales en la metodología de análisis crítico: por un lado, la existencia de una especie de continuidad histórica y cultural entre la antigüedad clásica y la contemporaneidad en los valores antropológicos, sociales, lingüísticos y, más específicamente, artísticos en el sur de Italia en general, entendiendo por ello Sicilia y todo el sur de Italia, que puede considerar a la ciudad de Nápoles como faro y "Sirena" de referencia para la historia e importancia; por otro lado, el cambio en el contexto de valores sociales, religiosos y civiles que influyen directamente en el mundo de la esfera sexual y erótica en sus aspectos más carnales o en los más tipificados y "literarios".

En líneas generales, se puede decir que todos los tópicos considerados se encontraron al menos una vez en el corpus de canciones napolitanas clásicas seleccionadas para este estudio. Algunos tópicos han mantenido completamente sus características originales, mientras que otros han cambiado características intrínsecas, conservando solo la idea básica que subyace al tópico. Como ejemplo de esta segunda categoría más compleja, tenemos el caso de la flecha de amor que implica una intervención divina de Afrodita-Venus o Eros-Cupido según el tópico clásico, pero que necesariamente cambia sus características en la canción clásica napolitana de estilo "cristiano", que nunca ve una intervención directa de una deidad pagana, sino más bien la voluntad divina no claramente definida de un Dios que a menudo se ruega para poner fin al sufrimiento amoroso o permitir el regreso del amado.

También es posible afirmar que la temática amorosa clásica persiste de manera significativa llevando consigo un sistema de valores intrínsecos al lugar literario mismo, que permanece, en términos generales, inmutable a lo largo de los siglos. Este escenario típico del amor, compuesto por escenas idílicas que evocan los aromas de las flores, los colores brillantes del mar y paisajes descriptivos del locus amoenus, o las atmósferas de alguna manera evocadoras de una lujuria amorosa que lleva a impulsos un poco más abiertos y desenfrenados, como el típico escenario nocturno, lugar de cantos poéticos y musicales y situación que estimula episodios amorosos principalmente de naturaleza sexual.

Desde un punto de vista puramente estadístico, el tópico literario más frecuente encontrado en el corpus de canciones napolitanas clásicas estudiadas es el *morbus amoris*, encontrado también 10 veces. La concepción del amor como una intensa aflicción que afecta a la persona y que se insinúa como una enfermedad es la otra cara de la moneda del amor dulce, que adquiere notas amargas y se convierte al mismo tiempo en bendición y maldición para el enamorado.

Un número igual de menciones se encuentra en el tópico de los *signa amoris*, extremadamente frecuentes porque describen las diversas sintomatologías relacionadas con el sufrimiento amoroso. En Italia, es conocida la "sceneggiata napoletana" precisamente por la exageración mimética de algunos aspectos del dolor físico y/o moral que una persona, o un personaje, en clave teatral, puede sufrir; por lo tanto, no sorprende que también en la canción napolitana se destaquen y pongan de manifiesto los síntomas causados por el dolor del amor.

Siguen con 8 menciones dos tópicos que quizás no casualmente están relacionados: el *carpe diem* y el *varium et mutabile semper domina*. Pensándolo bien, el famoso "aprovecha el momento" de Horacio quiere invitar a vivir el momento presente, sin lamentar demasiado el pasado o asustarse por el futuro, en el que se debe creer, al menos según el poeta latino. Y así, la mutabilidad inherente a la naturaleza femenina se convierte en otro elemento que impulsa a aprovechar la oportunidad mientras esta sea propicia y las condiciones persistan. El hermoso paisaje que sirve de

fondo a Nápoles y su costa también se une a la invitación a disfrutar del sol, el mar, el panorama y las bellezas naturales para que se conviertan en el contexto ideal para el episodio amoroso.

7 son los lugares de encuentro del tópico *vulnus amoris*, enamoramiento/enfermedad que se manifiesta como una herida, y las 7 menciones de la *consequentia amoris*, también relacionadas con la narración pública del dolor desgarrador causado por un amor perdido, la celos, o la ruptura definitiva de una relación. En la clasificación, al mismo nivel está el tópico de la *recusatio*, también atestiguado 7 veces. Triunfa con bastante frecuencia la exaltación del amor sobre todas las demás cosas y dentro de las canciones napolitanas clásicas a menudo se encuentran "discursos directos" o palabras de amor directamente dedicadas a la amada. La canción sirve como medio a través del cual transmitir el mensaje a la otra mitad; en algunos casos, hemos visto que hay algunos animalitos, mayormente aves, que son investidos del papel de embajadores portadores del mensaje de amor.

Con un número igual de apariciones, se encuentra el tópico "juntos hasta el fin del mundo", que a menudo está vinculado precisamente a la belleza de Nápoles, a las propuestas gastronómicas o a los panoramas que sugieren un brindis al amor eterno y a la unión feliz entre los dos enamorados. La ciudad natal napolitana es al mismo tiempo fondo y profundo motivo de vínculo que estimula este deseo de apego eterno a los afectos locales.

Descendiendo en esta especie de clasificación con menos de 5 menciones y con un porcentaje de aparición inferior al 25%, encontramos el tópico del *navigium et milita amoris* (4 lugares): efectivamente, en las menciones observadas, el lugar literario tiende a cambiar con respecto a su valor original y termina por describir principalmente las peripecias y travesías que el enamorado debe, o tendrá que recorrer y enfrentar para llegar a su amada, o para regresar a ella.

El menor número de veces que encontramos la mención de un tópico amoroso clásico es de 3 y se refiere, en igualdad de condiciones, a los tres tópicos del flechazo, de la flecha de amor y de los remedios del amor. Es necesario intentar una explicación ordenada de esto basándonos en los estudios realizados. En cuanto a la flecha de amor, es fundamental retomar lo expresado anteriormente, es decir, que el cambio en el contexto cultural y religioso que separa la época clásica latina y griega de la época moderna y contemporánea en la que se desarrolla la canción napolitana clásica lleva a que el concepto del amor "infligido" por elección de una deidad más o menos traviesa, características que pertenecen con bastante frecuencia al Eros griego y al Cupido romano, o al menos celosa y caracterizada por algún segundo propósito no siempre benevolente, como en el caso de la parte femenina de Afrodita-Venus, cambie necesariamente. No existe en el contexto de la canción napolitana, al menos no en el corpus delimitado para esta investigación, un lugar en el que la intervención divina sea evidente y de la cual surja un enamoramiento similar al concebido en el mundo pagano clásico. Más bien, en la canción napolitana clásica, el Dios cristiano supervisa y orienta

el amor y se le ruega para que la unión rota pueda recomponerse o para que se alivien los dolores del amor. Él es responsable involuntario del amor de pareja y no se interesa directamente en el amor carnal y los deseos eróticos, características, de hecho, bastante comunes en las divinidades paganas humanoides. En cuanto al flechazo, cabe decir que la canción napolitana clásica presenta principalmente situaciones en las que se narra una historia ambientada en algún locus amoenus típico del territorio y cuenta de amores eternos y promesas de matrimonio. Solo en casos raros, y también entre estos de una manera más paroxística e irónica en lugar de realista y "mágica", el enamoramiento surge de una mirada y un encuentro repentino que golpea repentinamente a los dos interlocutores. Finalmente, la tendencia a enfatizar el dolor y la teatralidad, de la cual se deriva la descripción, lastimera y trágica o divertida y cómica, de los dolores del amor, prevalece sobre la preceptiva del remedio y sobre la solución propuesta para aliviar las penas del corazón y el alma del enamorado.

En conclusión: la canción napolitana clásica presenta numerosos tópicos literarios de temática amorosa típicos del mundo clásico latino y griego y los convierte incluso en el eje conceptual y temático de una producción que coloca al amor como tema central de muchas poesías y canciones de amor. Algunos de estos tópicos clásicos se repiten siguiendo perfectamente la tradición literaria y, por lo tanto, se presentan como "inmutables" a lo largo del tiempo, mientras que en otros casos, la diferencia de contexto termina afectando tanto al valor intrínseco como extrínseco del tópico, que se convierte más en una estrategia formal literaria que en una expresión de una tradición

y un sistema de valores complejo. La dificultad para delimitar un corpus de canciones napolitanas clásicas que cumpla con los requisitos establecidos y, por otro lado, la falta de antecedentes académicos en el campo, así como la potencial (o necesaria) incompletitud del estudio presente, sitúan esta investigación como un punto de llegada y de partida al mismo tiempo, para que la línea de investigación sobre la tónica clásica enriquezca sus enciclopedias con una voz más, la de la canción napolitana clásica, y para que la canción napolitana, al mismo tiempo, sea valorada y reconocida por el brillo y la dignidad como objeto de estudio también en el ámbito académico e institucional, encontrando finalmente un camino que la defina cada vez más precisamente en términos de tiempo, espacio y tipología como un bien inmaterial de la humanidad.

6. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FONTI PRIMARIE

Albini, Umberto (1976), *Lirici greci*, Gennaro Perrotta (trad.), Firenze, Aldo Garzanti Editore.

Alceo (1996), *Frammenti*, Antonietta Porro (ed.), Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.

Archiloco (1993), *Frammenti*, Nicoletta Russello (trad.), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Barra, Beppe (2017), *Cicerenella (Il Canto dei Tamburi)* [video], Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=gx8Dd1Zvl2I>.

Bignone, Ettore (1921a), *L'epigramma greco*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore.

Bignone, Ettore (1921b), *Il libro d'amore della poesia greca*, Torino, Casa editrice Giovanni Chiantore.

- Cairns, Francis (2016), *Hellenistic Epigram, Contexts of Explorations*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Callimaco (1997), *Inni, epigrammi, Ecclie*, introduzione, Giovan Battista D'Alessio (trad.), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Carosone, Renato (2010), *La donna riccia* [video], Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Md8zdZL1wW0>.
- Catullo, Gaio Valerio (1889), *Le poesie* (1° ed.), Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Catullo, Gaio Valerio (1997), *Le poesie*, Guido Paduano (trad.), Torino, Einaudi tascabili.
- Cessi, Camillo (1912), *La poesia ellenistica*, Bari, Gius. Laterza e figli.
- Courbet, Gustave (fecha?), *Dorfmädchen mit Ziege (Villanella con capra)*, Olio su tela, Schweiz, Kunstmuseum Bern.
- Dalla, Lucio (2012), *Caruso* [video], Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=84OOTHBuvqM>.
- De André, Fabrizio (1990), *La nova gelosia* [video], Youtube
https://www.youtube.com/watch?v=pTqV_xGbJrQ.
- De Curtis, Antonio (Totò) (2008), *Miss, mia cara miss* [video], Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SiWxnqmQUyw>.

Di Giacomo, S. (1891), *Canzoni napolitane*, Napoli, ed. Bideri.

Don Marino, Barreto junior (1961), *La novia* [video], Dailymotion.

<https://www.dailymotion.com/video/xi358z>.

Esiodo (2018), *The shield, Catalogue of women, other fragments*, Glenn W. Most (trad.), Cambridge, Massachusetts, London, Loeb classical library/Harvard University Press.

Fedeli, Paolo (1998), *Poesia d'amore latina*, Torino, Einaudi Gallimard.

Gaber, Giorgio (1970), *Sexus et politica* [album], Giorgiogaber.

<https://www.giorgiogaber.it/discografia-album/sexus-et-politica-disco>.

Omaggio a Antonio de Curtis in arte Totò (s. a.). <http://www.antoniodecurtis.com/>.

Approfondimento sulla figura del "calascione" (s. a.)

<http://www.lacucinaeoliana.com/calascione.html>.

Lanna, Sara (2013), *Mesomedè. Inno a Φύσις*, Roma, Edizioni Quasar.

Lanza, Andrea (1996), "Storia e geografia della musica", en Redazioni Garzanti (ed.),

Enciclopedia della Musica, Torinese, Garzanti Editore, 1009-1035

Liberato (2018), *Me staje appennenn'amò* [video], Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8pFwPKNDF6E>.

Lobel, Edgar, Page, Denys (1997), *Poetarum lesbiorum fragmenta*, Oxford, Oxford University Press.

Longo Sofista (2005), *Dafni e Cloe*, Maria Pia Pattoni (trad.), Milano, BUR edizioni.

Menandro (1946), *Le commedie*, G. Coppola (testo critico e commenta), Chiantore ed., Torino

Omero (2001), *Odissea*, Franco Ferrari (ed.), Torino, Unione Tipografico-editrice torinese.

Omero (2007), *Iliade*, Guido Paduano (trad.), Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Ovidio, Publio Nasone (1994), *Amori* (3° ed.), Luca Canali (trad.), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Ovidio, Publio Nasone (1968), *Amori e rimedi all'amore*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Ovidio, Publio Nasone (1982), *L'arte di amare* (4° ed.), Ettore Barelli (trad.), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Ovidio, Publio Nasone (1991), *Obra amatoria I: Amores*, Francisco Socas (trad.), Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas.

Pavarotti, Luciano (2007), esecuzione di *O' sole mio* [video], Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=d_mLFHLSULw.

Petito, Antonio (1978), *Io, Pulcinella*, a cura di Vittorio Paliotti, Napoli, Fausto Fiorentino Editrice.

Pindaro (1989), *Odi e frammenti*, Leone Traverso (ed.), Firenze, Sansoni Editore.

Plauto (1972), *Le commedie*, Giuseppe Augello (ed.), Torino, Unione Tipografico-
editrice torinese.

Posidippo di Pella (2009), *Epigrammi*, Valeria Gigante Lanzara (trad.), Napoli,
Bibliopolis.

Presley, Elvis (2012), esecuzione di *O' sole mio* [video], Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=tTZ66l8aRIY>.

Ranieri, Massimo (2009), esecuzione di *'O surdato nnamurato* [video], Youtube.

<https://youtu.be/KAImMLpIrPI>.

Saffo (1954), *Saffo*, Griechisch und deutsch herausgegeben von Max Treu, Gottingen,
Gesamtherstellung bei Hubert & Co.

Scarpetta, Eduardo (1984), *Sei commedie*, , Napoli, Guida editori.

Sidney Walker, Gemelle (1889), *Corpus poetarum latinorum*, London, George Bell and
Sons.

Teocrito (1997), *Carmi (di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori)*, Onofrio Vox (ed.),
Torino, Unione Tipografico-editrice torinese.

Virgilio, Publio Marone (1996), *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni Editore.

Virgilio, Publio Marone (2008), *Opera*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

Virgilio, Publio Marone (2012), *Eneide*, Alessandro Fo (trad.), Torino, Giulio Einaudi Editore.

Westrup, J. A., Gerald, Abraham, Dent, Edward J., Huges, Anselm, Wellesz, Egon (1963), *Storia della musica, II - Musica medievale fino al Trecento*, Huges Dom Anselm (ed.), Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Westrup, J. A., Gerald, Abraham, Dent, Edward J., Huges, Anselm, Wellesz, Egon (1969), *Storia della musica, III - Ars Nova e Umanesimo (2° ed.)*, Huges Dom Anselm, Abraham Gerald (eds.), Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Westrup, J. A., Gerald, Abraham, Dent, Edward J., Huges, Anselm, Wellesz, Egon (1978), *Storia della musica, I - Musica antica e orientale (3° ed.)*, Wellesz Egon (ed.), Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

STUDI SECONDARI

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1972), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso (1963), "Tradición o poligénesis?", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 39, 5-27.

Barthes, Roland (1970), "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications* 16, 172-229.

Barthes, Roland (1975), *The Pleasure of the Text*, R. Miller (trad.), London, Éditions du Seuil.

Béla, Bartók (1977), *Scritti sulla musica popolare*, Diego Carpitella (ed.), Toso di Torino, Editore Boringhieri.

Bellido Díaz, José Antonio (2011), "Ruptura", en Moreno Soldevilla (2011: 374-376).

Bianconi, Lorenzo, Bossa, Renato (ed.) (1983), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, Quaderni della rivista italiana di musicologia a cura della Società italiana di musicologia*, Firenze, Leo S. Olschki editore.

Billault, Alan (1991), *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Parigi, Presses Universitaires de France.

Bischoff, Bernhard; Beck, Hans Georg (1963), *Medium Aevum Romanicum: Festschrift für Hans Rheinfelder*, München, M. Hueber.

Boehringer, Sandra; Lorenzini, Daniele (eds.) (2016), *Foucault la sexualité, l'Antiquité*, Paris, Kimé éditions.

Caciagli, Stefano (ed.) (2017), *Eros e genere in Grecia arcaica*, in *Eikasmos*, Bologna, Patròn Editore.

Calame, Claude (ed.) (1992), *I Greci e l'Eros, simboli, pratiche e luoghi*, Bari, Editori Laterza.

Calame, Claude (2002), *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal.

Calame, Claude (ed.) (2006), *L'amore in Grecia*, Bari, Editori Laterza.

Calderón Dorda, Esteban (1997a), "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emerita* 65, 1-16.

Calderón Dorda, Esteban (1997b), "La elegía de época helenística", *Tempus* 7, 5-32.

Cassio, A. C.; Musti, D.; Rossi, L. E. (ed.) (2000), *Synaulia, cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, in *Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli*, Napoli, Cerri Giovanni.

Castaldo, Gino (1990), *Il dizionario della canzone italiana*, Roma, Curzio.

Cavallo, Francesca (2022), *La Villanella napoletana, la musica che ha conquistato il Rinascimento*, Storienapol. <https://storienapoli.it/2022/03/31/la-villanella-musica-napoli-canzone/>.

CNRR Napoli (1985), *Napoli antica, a cura della Soprintendenza Archeologica per le province di Napoli e Caserta*, Napoli, Gaetano Macchiaroli editore.

Conte, Gian Biagio (1986) "L'amore senza elegia: i 'Remedia amoris' e la logica di un genere", in Caterina Lazzarini (ed.), *Ovidio. Rimedi contro l'amore*, Venezia, Edizioni universitarie, 9-53.

Cossentino, Raffaele (2013), *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Napoli, Rogiosi Editore.

Cotroneo, Roberto (ed.) (1999), *Come un'anomalia*, Torino, Giulio Einaudi Editore.

Cundari, Ugo (10 Giugno 2019), "Ok, il dialetto è giusto", Quotidiano *Il mattino*, Napoli.

Curtius, Ernst Robert (1995), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Anna Luzzatto (trad.), Firenze, La Nuova Italia Editrice Scandicci.

D'Agostino, Maria (2018), *La nobil città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno editrice.

Dalbosco, Dulce Marià (2021), "La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción", *Océanide Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 14,67-76.

De Blasi, Nicola (2003), *Profilo linguistico della Campania* (3° ristampa), Napoli, Editori Laterza,.

De Mura, Ettore (1969), *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 vols. Il Torchio, Napoli.

Di Franco, Fiorenza (1984), *Le commedie di Eduardo*, Roma-Bari, Editori Laterza.

Di Giacomo, Salvatore (2006), "La canzone", en *Figure e paesi. Il teatro - La canzone - La storia - La strada*, Napoli, Atripalda (AV), MEPHITE, 137-186..

Di Massa, Sebastiano (1961), *Storia della canzone napoletana*, Napoli, Fiorentino.

Di Rocco, Emilia; Boitani, Piero (2015) (eds.), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, in *Storia e Letteratura*, raccolta di studi e testi, Roma, Fondazione Ettore Paratore - Edizioni di storia e letteratura.

Dover, Kenneth James (1989), *Greek homosexuality*, Harvard, Harvard University Press.

Dronke, Peter (1968a), *Medieval latin and the rise of european love-lyric, volume I* (2° ed.), Oxford, Clarendon Press.

Dronke, Peter (1968b), *Medieval latin and the rise of european love-lyric, volume II* (2° ed.), Oxford, Clarendon Press.

Duncan, F. Kennedy (1993), "The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy", in Denis Feeney and Stephen Hinds (eds.), *Roman literature and its contexts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Elia, Piero (1952), *La canzone napoletana*, Roma, Superstampa viale Manzoni.

Falcioni, Davide (2013), *Statua di Marte e Venere: via il pene voluto da Berlusconi, che per i critici fu "una volgarità"*, <https://www.fanpage.it/attualita/statua-di-marte-e-venere-via-il-pene-voluto-da-berlusconi-che-per-i-critici-fu-una-volgarita/> (su Fanpage.it, testata giornalistica online registrata presso il Tribunale di Napoli, consultato il giorno 17/12/2022)

Felperin, Howard (1990), *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory*, Oxford, Clarendon Press.

Frasca Simona (2010), *Birds of passage: i musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, Lucca, LIM.

Gargano, Pietro; Cesarini, Gianni (1984), *La canzone napoletana*, Rizzoli, Milano

Garrison, Daniel H. (1978), *Mild Frenzy. A Reading of the Hellenistic Love Epigram*, Berlino, Franz Steiner.

- Garrison, Daniel H. (1978), *Mild Frenzy. A reading of the Hellenistic Love Epigram*,
Wiesbaden: Franz Steiner in *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, Belgian
interuniversity society.
- Giangrande, G. (1971), "Topoi ellenistici nell'Ars Amatoria", en Italo Gallo, Luciano
Nicastri (eds.), *Cultura, poesia, ideologia nell' opera di Ovidio*, Napoli, 61-98.
- Giangrande, G. (1984), "Motivi Epigrammatici ellenistici nell'elegia romana", en Enrico
Flores (ed.), *Dall'epigramma ellenistico all'elegia romana*, Napoli, Giannini, 29-
58.
- Giangrande, G. (2012), "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42(1), 1-
36.
- Gómez Luque, Juan Antonio (2018), *The Literary Topos of Love Seafare: from Classical
Literature to Spanish Poetry of the Golden Age*, Tesis di Dottorato, Còrdoba,
UCOPress.
- Grano, Enzo (1992), *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Napoli, Bellini ed.
- Greene, Thomas M. (1982), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance
Poetry*, London and New Haven, Yale University Press.
- Havelock, Eric A. (2019), *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Bari, Biblioteca Storica
Laterza.

- Hocke, G. R. (1959), *Il manierismo nella letteratura, alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Raffaele Zanasi (trad.), Milano, casa editrice il saggiatore, (1965, 1° ed. italiana).
- Hollis, A. S. (1973), "The Ars Amatoria and Remedia Amoris", en J. W. Binns (ed.), *Ovid*, London and Boston, Routledge, 84-115,
- Küppers, Egon (1981), "Ovids 'Ars amatoria' und 'Remedia amoris' als Lehrdichtungen", en Wolfgang Haase (ed.), *Band 31/4. Teilband Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit: Einzelne Autoren, Forts. [Vergil, Horaz, Ovid])*, Berlino, De Gruyter, 2507-2550.
- La Penna, Antonio (1951), *Note sul linguaggio erótico dell'elegia latina*, Maia 4, Messina, Cappelli, 187-209.
- Laguna Mariscal, Gabriel – Mónica M. Martínez Sariego (2011), "Invitación al disfrute vital", en Moreno Soldevilla (2011: 207-210).
- Laguna Mariscal, Gabriel (1994), "Invitación al matrimonio: en torno a un pasaje estaciano (silu. I 2, 161-200)", *Emerita* 62(2), 263-288.
- Laguna Mariscal, Gabriel (1998), "La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso", en M. Brioso, F. J. González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia Romana*, Sevilla, Libros Pórtico, 93-121.

Laguna Mariscal, Gabriel (1999), "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (I)", *Anuario de Estudios Filológicos* 22, 197-213.

Laguna Mariscal, Gabriel (2006), "La recepción de la poesía latina pre neotérica en la poesía andaluza", en Miguel Rodríguez-Pantoja (ed.), *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Córdoba, Caja Sur, 857-866.

Laguna Mariscal, Gabriel (2011a), "Contigo al fin del mundo", en Moreno Soldevilla (2011: 103-106).

Laguna Mariscal, Gabriel (2011b), "Travesía de amor", en Moreno Soldevilla (2011: 424-426).

Laguna Mariscal, Gabriel (2014a), "Horacio y el sexo: amor y seducción en la poesía de Horacio", *Philologica Canariensia* 20, 93-114.

Laguna Mariscal, Gabriel (2014b), "La seducción en las Sátiras de Horacio: acercamiento temático y comparatista", en P. Cifre Wibrow, M. González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 123-132.

Laguna Mariscal, Gabriel (2014c), "Regalos para enamorar (munera amoris): un tópico literario de ayer y de hoy", en R. Moreno Soldevilla, J. F. Martos, *Amor y sexo en Roma: su reflejo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 25-56.

- Laguna Mariscal, Gabriel (25 novembre 2022), "La temática amatoria en la poesía latina: introducción, trayectoria y pautas metodológicas para su estudio", *I Coloquio Internacional de Lenguas Clásicas, Humanidades y Hermenéutica*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato (México).
- Landolfi, Luciano; Monella, Paolo (ed.), (2005), *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intersessualità ovidiana. L'ars amatoria*, Bologna, Pàtron editore.
- Lanna, Sara (2013), *Mesomede. Inno a Φύσις. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Roma, Edizioni Quasar.
- Lausberg, Heinrich (1966), *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos.
- Leeman, A. D. (1982), "The lonely vigil. A topos in ancient literature", en J. den Boeft - A. H. M. Kessels (eds.), *Actus. Studies in honour of H. L. W. Nelson*, Utrecht, Instituut voor Klassieke Talen, 189-201.
- Leeman, A. D. (1985), *Form und Sinn. Studien zur römischen Literatur*, Frankfurt, 213-230.
- Létoublon, Françoise (1999), *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, New York, Köln, Leiden, E. J. Brill.
- Li Volti, Francesco (2018), "Lo tsunami a Napoli del 1343 raccontato da Petrarca", *Storienapoli*. <https://storienapoli.it/2018/08/24/lo-tsunami-a-napoli-del-1343->

- Moreno Soldevila, Rosario (2011c), "Poesía", en Moreno Soldevilla (2011: 327-330).
- Most, G. W., Conte, G. B., (1996), "Topos", en S. Hornblower, A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- Müller, Richard (1952), *Motivkatalog der römischen Elegie. Eine Untersuchung zur Poetik der Römer*, Zürich, Juris Verlag.
- Neri, M.; Sassi, C.; Settimo, F. (2006), *Fabrizio De André. Discografia illustrata*, Città di Castello, Coniglio Editore.
- Palomba, Salvatore (2001), *La canzone napoletana. La storia, i testi, gli autori*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Pernot, Laurent (1986), "Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3, 253-284.
- Pesce, A., Stazio, M. (ed.) (2013), *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, Napoli, CNR. Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo.
- Pittari, Carmelo (2004), *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro*, Milano, Dalai Editore.
- Polycarpus, Leyser (1721), *Historia Poetarum et Poematum medii aevi decem, post annum a nato Christo 400, seculorum: Centum et amplius codicum mistorum ope*

carmina varia elegantia, ingeniosa, curiosa evulgantur, emendantur, recensentur, Bologna, Neue Buchhandlung (Halle).

Riga, Pietro Giulio (2021), "La poesia spirituale e religiosa nel Regno di Napoli tra secondo Cinquecento e primo Seicento", *Studi rinascimentali: rivista internazionale di letteratura italiana*: 19, 137-153.

Rocco, Emanuele (2018), *Vocabolario del dialetto napoletano, ristampa anastatica dell'edizione del 1891 e edizione critica della parte inedita (F-Z)*, Antonio Vinciguerra (ed.), Firenze, Accademia della Crusca Edizioni.

Rodríguez Adrados, Francisco (1995), *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza Editorial.

Rodriguez, Pierre (1988), *Frantext et les topoi: petits enseignements d'une expérience*, Montpellier, Université de Montpellier.

Sabot, Augustin F. (1976), *Ovide, poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse: Amores, Héroïdes, Ars amatoria, Remedia amoris, De medicamine faciei femineae*, Paris, Ophrys ed.

Santagata, M. (1979), *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Editrice Antenore.

Scarpetta, Eduardo (1983), *Feliciello Scarparo (o Napoli e i suoi costumi, o Pulcinella che va trovanno la fortuna soia pe Napole)*, Napoli, Guida editori.

Scialò, Pasquale (2009), "La canzone napoletana, bene immateriale dell'umanità", in
Aa. Vv., *Napoli la città cantante. Laboratorio del museo per la musica*, Verona,
Electa..

Scialò, Pasquale (2017), *Storia della canzone napoletana (1824-1931, volume I)*,
Vicenza, Neri Pozza Editore.

Scialò, Pasquale (2021), *Storia della canzone napoletana (1932-2003, volume II)*,
Vicenza, Neri Pozza Editore.

Scialò, Pasquale; Seller, Francesca (2013), *Passatempo musicali: Guillaume Cottrau e la
canzone napoletana di primo '800*, Napoli, Guida Editori.

Sini, Stefania; Sinopoli, Franca (eds.) (2021), *Percorsi di teoria e comparatistica
letteraria*, Milano, Pearson.

Skinner, Marilyn B. (2005), *Sexuality in Greek and Roman culture*, Hoboken, Blackwell
Publishing.

Socas Gavilán, Francisco (2011), "Remedios de amor", en Moreno Soldevilla (2011:
361-366).

Tarli, Tiziano; De Iulis, Paolo (2009), *La nuova canzone napoletana*, Roma, Arcana
Edizioni.

- Thornton, Bruce S. (1997), *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder (Colorado), Westview Press.
- Torre, Luca (1994), *Storia della canzone napoletana. Con versi e spartiti di canzoni antiche e classiche di Napoli*, Catania, Luca Torre (autoed.).
- Traver Vera, Ángel Jacinto (2011), “Síntomas de amor”, en Moreno Soldevilla (2011: 398-402).
- Vagnoni, Serena (2015), “Gioie e dolori del soggiorno napoletano di Petrarca”, *Grandenapoli*. <https://grandenapoli.it/napoli-petrarca/>.
- Veyne, Paul (1985), *La poesia, l'amore, l'occidente; L'elegia erotica romana*, Bologna, Il Mulino.
- Visciardi, Rosa (2005), *CantaNapoli illustrata. Paradigmi iconografici dell'industria culturale partenopea tra Otto e Novecento*, Napoli, Sigma Libri.