

GIANCARLO ALFANO

«So pappagallo d'India»

Blasone del canto e ambiente sonoro nella Napoli del Rinascimento

«So pappagallo d'India». Blason of Singing and Soundscape in Renaissance Naples

Examining the case of the comedy *Il Moro* (1607) by Giambattista della Porta, the contribution proposes to analyze the dialogue between the stage and the audience in Renaissance theater. The essay reconstructs a case of musical allusion, showing how cultural assumptions organize theatrical meaning and culturally motivate the narrative development of the comedic action. The construction of the plot is thus justified by the system of references and foreshadows which are typical of an era where the comedy was composed and staged.

Keywords: Della Porta, Moro, Renaissance, Theater, Soundscape.

1. Un napoletano in forma di pappagallo

Pandolfo Fummaviento, «gentelomo Napolitano de Sieggio», come si pregia di presentarsi, ha un nome parlante (Herczeg, 1963; Sasso, 1980; Porcelli, 1997), come del resto osserva il primo dei suoi interlocutori in scena, Orione, che infatti afferma: «il vostro cognome è a proposito a tutti noi» (*Moro*, ed. Sirri, II 7). Vanesio vanaglorioso, Pandolfo elogia lungamente e dettagliatamente i suoi pregi e i suoi possedimenti, a partire dalla bella casa al Chiatamone e dalla buona disposizione corporale che gli consente di dormire tranquillamente per quattro ore dopo aver consumato una ricca colazione composta di «no verneato de bruoccoli nigri, co llardo vecchìo», «na menesta de sciosciello» e «no sauzariello de scrifici, caso, formaggio, frutte e altre fruscula». Dichiarazioni ambigue, che gettano più di un'ombra su chi afferma che le sue cose sono degne di «no bello Conte», se è vero che la dimora, per quanto ampia, è infestata dal tipico, dispettoso fantasma domestico partenopeo, il *monaciello* o «cionciomauriello» (il quale di notte «ietta certe petrelle» non poco moleste), e che il suo pasto, per quanto ab-

bondante, sembra piuttosto quello tipico di un contadino che quello ricco in proteine e grassi animali tipico invece della dieta aristocratica del tempo.

Se però il «napolello» fosse solo uno dei tanti discendenti della tradizione atellana, il suo nome non sarebbe così chiaramente «a proposito». Il fatto è che, assai più del benessere materiale, Fummaviento è orgoglioso della sua bellezza e delle sue *belle mmannere*, con le quali è capace di *affaturare* l'interlocutore. Anzi, più di ogni altra cosa e coerentemente con quel «personaggio del napoletano in commedia» a suo tempo individuato da Benedetto Croce (1911), egli va fiero delle sue abilità poetiche, come mostra quel sonetto assai artificioso in cui «a tutte li capovierze» si riprende una lettera dell'amata Oriana, i cui primi due versi si affretta a recitare: «O fra le belle più che la maiorana, / reinella de lo core mio».

Al di là della discutibile scelta di un figurante vegetale come la «maggio-rana», pianta troppo umile se non addirittura triviale per essere utilizzata in lode di una novella Laura, o della poco adeguata apostrofe diminutiva *regginella* per omaggiare l'amata, Orione non fatica a notare la metrica irregolare, coi versi ipermetri e ipometri rispetto alla dovuta misura dell'endecasillabo («I tuoi versi sono troppo lunghi, o troppo brevi»). Ma Fummaviento ha le sue ragioni, che espone sicuro di sé: i versi devono essere realizzati a paragone con le dita della mano, ossia, e cita l'*auctoritas* virgiliana («comme dice Virgilio»), ispirandoli alla lunghezza dei mesi dell'anno, di cui «uno è de vintiotto iuorni, e l'autro di trentuno». E se Orione incalza, affermando che di quei versi «non sene trovano in Petrarca», Pandolfo ribatte sdegnato che quelli mancano forse nel libro dell'interlocutore («a lo Petrarco tuio) non certo nel suo, che è un autorevolissimo libro «tutto scritto a mano in lettera greca in carta de cuoio de chiù de mille anni».

Non saprei dire se si tratta di un'allusione, di un plagio o di una semplice parentela culturale, ma mi pare evidente che con Pandolfo Fummaviento, personaggio secondario della sua commedia *Il moro* (1607), Giovanbattista Della Porta si facesse beffe di quella moda petrarchista che settanta anni prima Niccolò Franco aveva già scoronato nel *Petrarchista* (1539) raffigurando in un Ser Roberto il rappresentante tipico del collezionismo degli appassionati del Poeta, capaci di conservare con devozione il «pelatoio da ciglia», il «nettadenti» e i «molti fragmenti» di Laura (non quelli poetici, ma quelli «d'un orinale»), e di adorare quasi feticisticamente le carte d'autore, a partire dal manoscritto del *Canzoniere*, che Franco nel suo dialogo si diverte a rappresentare come ricco di correzioni autografe e di opere inedite (Franco, *Petrarchista*, cc. 18r e 22v).

Per Franco, come poi per Della Porta, ogni gentiluomo pretendeva dunque di avere il «suo» Petrarca, cioè la sua versione scritta dell'opera poetica dell'autore trecentesco, come in effetti in quei medesimi anni a cavallo tra s. XVI e s. XVII si diceva un po' dappertutto in Europa, e spesso non

senza malizia. Poco male che poi quel libro non recasse soltanto i componimenti originali del poeta, ma anche glosse e commenti (se ne lamentava Henry Constable in Inghilterra) o inverosimili epistole in volgare (lo aveva denunciato Niccolò Franco), o che addirittura, come appunto nel caso di Fummaviento, si potesse millantare di possedere il testo originale, vergato in un ricco e venerabile codice, allestito più di mille anni prima in pergamena e con lettere greche.

Al pari di quel personaggio della *Cortigiana* di Aretino che porta sempre con sé il *Canzoniere* petrarchesco, custodendolo in una manica della giubba per averlo a portata di mano («ecco qui in la manica el Petrarca che lo conferma»: cfr. Vescovo, 2005), la prima apparizione del ridicolo millantatore dellaportiano sembra insomma una versione deformata dell'identikit del gentiluomo letterato dell'epoca, tanto più se teniamo conto della sua provenienza meridionale. Ma proprio il suo essere un «napolello» mette in evidenza, nello sviluppo della sua vicenda (in fin dei conti solo un intreccio laterale nella trama principale di due amanti lontani che finalmente potranno riconoscersi e ricongiungersi alla fine dell'opera), altri e forse più interessanti aspetti. Come mostra bene il terzo Atto, quando Fummaviento, dopo aver omaggiato l'amata con complimenti tanto ingegnosi quanto ridicoli («Come pozzo pensare a auto, si tu Ussignoria site tutto lo penziero mio, e dinto a lo mio penziero non nc'è auto penziero che pensare a te; e quando sforzo lo mio penziero de pensare a auto, da se stisso se ne torna pe pensare a te»), le rinnova l'offerta di recitarle le «quatto stanze sopra la perzona vosta» che afferma di aver composto per decantarne non solo la «bellezza» e l'«onestate», ma anche la «sopervia» e l'«auterezza», così da mettere insieme, diremmo noi, Bembo e Berni, il codice e la sua parodia (cfr. la scena III 4). Altro che competenze poetiche e addestramento cortigiano, il «napolello» sembra davvero solo un orecchiante della cultura aristocratica di Antico regime, per non dire qualcuno che vi si è introdotto abusivamente.

Ma ciò non toglie che egli sia a suo modo un invasato della letteratura, come mostra la scena subito successiva, quando il personaggio apprende da un servo burlone che la giovane sarebbe segretamente innamorata di lui, e che pertanto, se trovasse un modo per entrarle in casa, potrebbe condurre il suo amore a un lieto fine. Chiesti chiarimenti sui gusti della donna, Pandolfo apprende che la giovane si diletta «grandemente di uccelli», quelli beninteso «che cantano, come rusignoli» o come i «pappagalli». Fummaviento decide pertanto di farle avere in dono proprio un pappagallo, uno di quelli «che ha la capo rossa e la coda verde», cioè insomma «no pappagallo d'India, grande quanto n'ommo» (III 5): travestitosi in quel modo, sarà egli stesso a farsi mettere in una gabbia («gaiola») per poter salire fino alla *cammarà* della donna.

Un personaggio ridicolo, è evidente, non può che orchestrare un progetto goffo: farsi fare un naso di cartone da uno «mascararo» e andare da «no pennacchiaro ammico [suo]» per farsi prestare «doie ascielle», «na coda tanto grossa» e «no mazo de penne» e potersi così trasformare in un pappagallo per finalmente entrare in casa dell'amata e gioire insieme a lei (III 5). Ma più buffa ancora, e anzi assurda è la situazione che si produce alla conclusione del quarto Atto, quando Pandolfo, finalmente travestito da pappagallo, prende alla lettera la parte che ha deciso di assumere e si rivolge a Cricca pretendendo di essere davvero un «pappagallo d'India», cioè appunto uno di quelli grandi quanto un uomo. Ed è così che, alla domanda del servo se egli sappia cantare, risponde piccato: «Sì ca saccio cantare. E che ti pienzi che sia no quarche pappagallo pacchiano, grosso de lignammo [*un pappagallo rustico e sciocco*]? So pappagallo d'India». Invitato a una dimostrazione, egli canta così: «O bella bella, che pentata stai / dintro a sto core co lettere d'oro, / ed ohimè ca moro; / accossì tengo scritto / ntuorno ntuorno allo mio core afflitto» (IV 8).

Ci si può immaginare come evolva la situazione, con il gentiluomo sospeso in gabbia a mezz'aria al pari di un qualunque «pazzo o buffone» mentre disperatamente sostiene la sua nuova identità di pennuto anche quando i ragazzacci ne fanno il bersaglio dei loro lanci di pietre (IV 9), arrivando fino alla follia di voler spiegare – al padre dell'amata che gli chiede come abbia potuto volare con tutta la gabbia – che egli non appartiene alla specie dei «pappagalli piezzi d'anchiuni», ma a quella dei «pappagalli d'India», che appunto «lo ponno fare», così da concludere, sdegnoso, «e se non lo cridi, va' a l'Indie, ca lo bidi» (IV 10). L'uscita di scena del nostro vanitoso napoletano è degna di un tale personaggio, con le frustate infertegli dal servo Cricca per ordine del suo padrone e, c'è da crederlo, la successiva rapida partenza per la città capitale.

2. L'uccello in gabbia

Già, partenza. Perché non abbiamo ancora ricordato che l'apparizione di Pandolfo, e anzi direi la sua stessa ragion d'essere in quanto personaggio ridicolo, è inserita in un'azione teatrale che si svolge a Capua. È solo l'inserimento in un contesto ambientale diverso dal suo che consente a Della Porta di lavorare la figura del «napoletano» ricavandone lo specifico carattere ridicolo, cioè il suo essere *Fummaviento*, un uomo che si pasce di parole: non solo in forma di versi petrarchisti, per quanto imperfetti, ma anche e forse soprattutto di versi che vanno cantati. Il *sonietto*, le *stanze* e infine il madrigale (ma intessuto, questo, di endecasillabi e settenari del tutto corretti), che volta a volta Pandolfo s'industria di eseguire ad alta voce illustrano

infatti la sua vocazione alla recitazione del testo, quella, per così dire, indole performativa alla luce del quale si può intendere la specifica natura ridicola del personaggio dellaportiano, o insomma il peculiare contributo che egli offre per la riuscita comica dell'opera.

In un importante studio sulle forme metriche della villanella alla napoletana, Donna G. Cardamone (1977) ha peraltro notato che in questa commedia vengono «cantate» alcune strofe di una canzone che all'inizio del Seicento doveva essere probabilmente assurta al «rango di canzone di successo», se è vero che, pubblicata a stampa per la prima volta da Giovanni Tommaso Di Maio nell'antologia di *Canzon villanesche* del 1546, viene più volte citata da Basile, per esempio nella sua lettera che accompagna *Li travagliuse ammure de Ciullo e de Perna* di Giulio Cesare Cortese (1614) e nelle *Muse napoletane* (ed. postuma del 1635), nonché ricordata dallo Sgruttendio nella *Tiorba a taccone*, che è del 1646 (sull'insieme di questa produzione letteraria in napoletano resta fondamentale Fulco, 1997). La studiosa fa queste osservazioni mentre discute il caso di una villanella in cui l'anonimo cantore dichiara il suo amore per una giovane esprimendo il desiderio impossibile di potersi trasformare in uccello, rondine o gazza (*rennenella* o *ciaula*) a seconda delle versioni, per volare fino alla finestra dell'amata e lì, invitato da lei a entrare, riprendere le sue fattezze umane.

Nonostante Cardamone affermi che nella commedia dellaportiana «la prima e la terza strofa di questa poesia» sarebbero «cantate dal Napoletano» (Cardamone, 1977, p. 54), mi pare evidente che i versi messi in bocca a Fummaviento e che ho riportato alla fine del paragrafo precedente non sono riferibili a un tale componimento, e che anzi essi sono imparentati con l'altro motivo tradizionale dell'amata dipinta nel cuore dell'amante (più precisamente, il canto del personaggio sembra alludere alla combinazione di immagine e parole, come sarebbe proprio dell'emblema). Di contro, mi pare però significativo che una ricercatrice così esperta non abbia potuto semplicemente «sbagliare», e che quindi Cardamone abbia riconosciuto nella situazione comica del *Moro* non la lettera di un componimento, ma un'allusione, garantita dalla presenza di quello stesso materiale tematico in un tipo di prodotti musicali abitualmente riconosciuti nella cultura del tempo come «napoletani», come appunto nel caso delle «villanelle alla napoletana, o semplicemente canzone napoletana», genere musicale affermatosi a livello internazionale verso la metà del s. XVI, come mostrano le 96 raccolte a stampa succedutesi nei poco più di trent'anni che vanno dalla prima antologia del 1537 al 1570 (ivi, p. 47).

Il fatto è che il gentiluomo napoletano, o «napolello» che sia, prende la decisione di travestirsi da pappagallo d'India quando viene a sapere che la sua amata si compiace del canto degli uccelli. L'attivazione della immagine ornitologica è dunque motivata dallo sviluppo della vicenda. Ma al tempo

stesso essa è collegata a una dimensione culturale che non può essere iscritta direttamente nell'azione teatrale. Da un punto di vista di logica dell'azione, il riferimento all'uccellino in gabbia che allietta le giornate della bella donna va riferito a quello che potremmo definire il «mondo 1» del *plot* teatrale, mentre l'immagine dell'innamorato che si trasforma in uccello per poi tornare uomo dopo essere entrato nella camera della donna è un elemento del comune patrimonio musicale all'epoca. L'immagine della gabbia si sviluppa dunque parallelamente come elemento narrativo («motivo legato» si direbbe in termini di logica dell'azione) e come allusione culturale: il primo esiste solo nel «mondo 1» della finzione scenica, il secondo risiede invece nel più ampio «mondo 2» della cultura musicale napoletana, la cui esistenza è certificata anche al di fuori della finzione comica inventata da Della Porta nel *Moro*.

Certo, se la pertinenza erotica della metamorfosi è garantita dalla tradizione musicale dell'ambiente cui appartiene il personaggio del Napoletano, la scelta d'incarnarsi in un pappagallo d'India va addebitato alla esclusiva responsabilità di Fummaviento, tanto più se si considera la non improbabile interferenza di un tale pappagallo con il forse consanguineo «gallo d'India», ossia l'odierno tacchino (peraltro assai presente nella produzione teatrale di Della Porta), la cui inettitudine al volo colorerebbe la situazione di un'ulteriore connotazione oscena. Ma più che queste possibili armoniche di comico plebeo, senza alcun dubbio pertinenti in un teatro che si muove con abilità tra dimensione popolare e innalzamento elegiaco-sentimentale (al cui proposito cfr. Croce, 1916; Greco, 1976; Rati, 2004; Refini, 2006), mi pare decisivo restare sul contatto tra quelli che possiamo considerare il mondo 1 e il mondo 2 attivi nella commedia, e che possiamo rispettivamente definire *intrateatrale*, in quanto inerente all'azione scenica, e *metateatrale*, in quanto inerente alle conoscenze, credenze e convenzioni culturalmente marcate.

È a questo secondo livello, lì dove si colloca l'enciclopedia del personaggio, che si stabilisce la relazione col pubblico, il quale, pur situato in una ulteriore ontologia che potremmo chiamare il mondo 0 (di tipo *extrateatrale*), condivide però la medesima competenza culturale e il medesimo orizzonte semantico di Pandolfo, così da poterne cogliere le motivazioni psicologiche e l'orizzonte cognitivo di riferimento. In altre parole, Fummaviento (mondo 1) e il pubblico della commedia coevo alla pubblicazione (mondo 0) fanno entrambi che l'uccello cantore è metafora dell'innamorato (mondo 2) e possono pertanto sviluppare la sequenza associativa che una tale immagine promuove: il primo crederà alla lettera della metafora (e incorrerà nella sanzione del ridicolo), il secondo non potrà che ridere dell'assurdità di una tale credenza (e sanzionerà il personaggio con lo stigma del riso: riprendo i concetti di Dupréel, 1928).

Abbiamo dunque due presupposti principali: 1) Pannuorfo Fummaviento, «gentelomo Napolitano de Sieggio», ispira la sua azione di conquista a una *canzone alla napoletana* (in una delle tante ma analoghe versioni

alternative); 2) questa canzone è tanto celebre da potersene presupporre la diffusa e condivisa conoscenza presso il pubblico. Questi due presupposti sono a loro volta sorretti dalla coerenza narrativa della canzone, che presenta una intera vicenda dalla iniziale metamorfosi dell'amante in uccello al fine di raggiungere la donna amata alla conclusiva similitudine con la gatta che scappa lungo la grondaia:

O dio che fosse ciaula e poi volassi
Alla fenestra a dirte na parola [...]

E tu da dentro subito chiamassi
Veni marotta te carosa Cola [...]

Et io corressi et huomo ritornasse
Com'era prima e te trovasse sola [...]

Et poi tornassi allo bon sinno gatta
Ch'io me ne scesse per la cattaratta [...]

Il pubblico in teatro segue la vicenda del Napoletano attraverso questo schema, che è al tempo stesso diegetico e valoriale, narrativo e antropologico. Di conseguenza, chi è in sala si diverte per l'evidente, marchiano errore di valutazione del personaggio, così sciocco da pretendere di realizzare nella realtà effettuale quel che è solo il galante apparato metaforico di un patrimonio musicale ormai affermato.

Ma non solo, giacché quel medesimo pubblico – collocato nel mondo 0 ma connesso al mondo 1 dell'azione scenica attraverso la comune competenza culturale del mondo 2 – deve anche constatare che il presuntuoso gentiluomo letterato non ha tenuto conto del ritornello della canzone: in effetti, se la villanella gli insegnava la via più breve per raggiungere la *cammara* dell'amata trasformandosi in uccello, alla fine di ogni strofa, come appunto recita il *refrain* che nella precedente citazione ho omesso di citare, essa lo ammoniva anche a non farsi imprigionare in una gabbia (per il testo, cfr. Cardamone, 1977, p. 54):

O dio che fosse ciaula e poi volassi
Alla fenestra a dirte na parola.
Ma che non me mettesti alla caiola

E tu da dentro subito chiamassi
Veni marotta te carosa Cola.
Ma che non me mettesti alla caiola

Et io corressi et huomo ritornasse
 Com'era prima e te trovasse sola.
Ma che non me mettesti alla caiola

Et poi tornassi allo bon sinno gatta
 Ch'io me ne scesse per la cataratta.
Ma che non me mettesti alla caiola

Non abbiamo testimonianze della reazione del pubblico reale che si trovò in sala nei primi anni del s. XVII, ma non è inverosimile immaginare quanto dovesse far ridere la scena in cui Pandolfo rimprovera i facchini perché non si affrettano abbastanza a tirar su la gabbia in cui si è rinchiuso da se stesso (Cricca: «Ecco la corda, attaccatevi la gabbia, facchini»; Pandolfo: «Pacchiani, pacchiani, attaccate bene, che siate squartati» [...] Cricca: «Non posso tirar più alto, o Dio»; Pandolfo: «Tira forte, che te venga la iordia a sse mano. Or chisso sarà n'altro chiaito lassareme così appiso»: IV 8). Risate che senza dubbio saranno state motivate dal vedere uno sciocco vanitoso truccato con un naso da pappagallo e con delle penne colorate incollate addosso (quasi fosse la vittima di uno *charivari*) mentre viene issato in una gabbia, forse non tanto differente di quelle utilizzate per punire i delinquenti e i pazzi. Ma quella scena teatrale, con un uomo-uccello rinchiuso in gabbia e fatto oggetto degli scherzi degli altri personaggi, non era solo la necessaria punizione di uno sciocco; essa mostrava anche il rovesciamento di un'altra immagine – non fisicamente presente ma fissata nel patrimonio musicale ampiamente condiviso dagli astanti e dai lettori del tempo –, in cui un uomo, trasformatosi in gazza o in rondinella, volava liberamente dalla sua amata.

3. Napoli sonora

L'ambientazione della commedia a Capua suggerisce però un'ulteriore osservazione. Se infatti la vicenda si fosse svolta a Napoli, come accade di norma nelle commedie di Della Porta, non sarebbe stato possibile individuare il personaggio di Fummaviento come «napoletano»: il carattere avrebbe potuto essere il medesimo, medesimo anche il nome, ma non la sua caratterizzazione per così dire «etnica». La quale invece va considerata come un elemento centrale per il funzionamento della macchina comica, che non soltanto sviluppa la punizione del «vanitoso» riconoscibile in quanto forestiero, e dunque «altro», rispetto al mondo 1 del livello che abbiamo chiamato diegetico, o intrateatrale, ma che, almeno per quanto riguarda questo aspetto dell'opera, trova la chiave del meccanismo comico nella tipicità di Fummaviento, cioè nella possibilità di riconoscerlo al livello metateatrale come rappresentante caratteristico di un certo ambiente culturale: Napoli.

E questo non tanto perché il *Moro* attivi la memoria di una rivalità tra centro e periferia o tra ambienti urbani in qualche modo ostili (per quanto esistesse una storica rivalità tra i due centri: cfr. Senatore, 2018, Miletto, 2013; 2014), quanto perché essa si appoggia su una presupposizione che con ogni probabilità era condivisa innanzitutto nella stessa città di Napoli. Già alcuni anni fa, Dinko Fabris (1993; 2022) ha infatti potuto mostrare come nella ex capitale aragonese si sviluppò nel corso del Cinquecento un processo di costruzione identitaria basata proprio sulla sostanza sonora. Un *mito musical*, come lo ha chiamato lo studioso, che venne coscientemente e coerentemente realizzato innanzitutto dalle élites aristocratiche cittadine per compensare sul versante simbolico la perdita di autonomia politica patita nella realtà storica e al tempo stesso per presentare ai dominatori spagnoli un'immagine di concordia tra le componenti urbane (cfr. Corsi, 2005). Un mito musicale che era peraltro legato «a los orígenes mismos de la ciudad de Parténope, la sirena cantora» che accoglieva organisti, trombetti, suonatori di cembalo e monocordi, concertisti di viole e liuti, ma anche zampognari e pifferai e artisti del calascione o di quella tiorba a taccone che avrebbe poi dato il titolo alla raccolta di versi di Filippo Sgruttendio. E questo perché le corde della lira imbracciata dalla ninfa Partenope erano l'emblema – come scriveva Giulio Cesare Capaccio nel *Trattato delle imprese* del 1592 e di nuovo nel *Forastiero* del 1630 – della concordia sociale e politica della città, in quanto rappresentavano l'armonia, diremmo concertante, dei cinque Seggi nobiliari insieme al Seggio di Popolo (Fummaviento si presenta non a caso come «gentelomo Napolitano de Sieggio»: cfr. Fabris, 1993; Vecce, 2013, p. 39).

All'autorappresentazione armonica della nobiltà che aveva accolto Carlo V nel 1535 con Vittoria Colonna a dirigere il coro di nobildonne in omaggio all'imperatore si era così venuta accompagnando una più diffusa, se non addirittura pervasiva pratica urbana, arricchita di motivi e soluzioni musicali che se avevano origine popolare erano però destinate a fissarsi rapidamente come definizione figurale condivisa, come caratteristica tipica della città, se non addirittura come suo blasone. Prova ne sia, tra le altre, il fatto che se proprio durante il passaggio di Carlo V «risuonò per la prima volta il nuovo genere della canzone villanesca alla napoletana, destinato a un'enorme fortuna italiana ed europea» (Corsi, 2005, p. 2), e che già nel 1537, cioè appena due anni dopo, apparve la prima di quella serie di «96 libri di canzoni napoletane» stampati entro il 1570 cui abbiamo alluso in precedenza (Cardamone, 1977, p. 49). Una epidemia bibliografica (quasi tre libri all'anno per trentaquattro anni consecutivi) che si può considerare il corrispettivo cartaceo di quella effervescenza diffusa procurata dai «gruppi di musicisti che giravano per le vie cantando in onore delle dame» e da quella sorta di «straripamento inverso» (dalla terraferma al mare) che pochi anni

dopo avrebbe visto le acque di Mergellina e di Posillipo animarsi di imbarcazioni stipate di musicisti (cfr. Corsi, 2005, p. 14; 2019). Sonorità pervasiva che confermava quella «musicalità connaturata» segnalata già intorno al 1548 (cfr. Toscano, 2000, p. 236) da Benedetto Di Falco in un celebre passo della *Descrizione dei luoghi di Napoli e del suo amenissimo distretto*:

Se della musica dire alquanto volemo, oltre di quello naturale istinto, di che par che il Cielo abbi ogni napolitano spirito dotato, ormai particolarmente quasi ciascuno a la natura l'arte giungendo e di giorno e di notte, tallor con voci tallor con stromenti tallor con entrambi diverse armonie in diversi luoghi si senteno con dolcezza mirabile. (Di Falco, *Descrizione*, p. 183)

Alla metà del secolo XVI la generalizzazione delle virtù della «canora virgo» dalla sola sirena, come aveva già fatto Domizio Calderini nel 1475 (Abbamonte, 2015, p. 186), a tutti gli abitanti di Napoli, dotati sì per natura ma anche addestrati con artificio, doveva dunque essere ampiamente condivisa, almeno all'interno della città, anche grazie al peculiare incontro di una tradizione originariamente bassa come quella della villanella (rappresentante personaggi ordinari se non plebei) con le pratiche del *negotium* aristocratico. Cinquanta e più anni dopo, essa era invece diventata una pratica abituale anche a livello internazionale, come mostra il fatto che le villanelle, pur dette *alla napolitana*, avevano perduto l'originaria patina linguistica locale e venivano anzi ormai per lo più composte da musicisti non napoletani (Cardamone, 1977, p. 56), mentre intanto un artista francese, Jacques Callot, si apprestava a realizzare quelle xilografie di ambientazione napoletane che avrebbe poi pubblicate a Nancy tra il 1621 e il 1622 con il titolo di *Balli di Sfessania* (su cui cfr. adesso Confuorto, 2023).

In quei quasi cento anni, tra la visita di Carlo V a Napoli e l'assestamento del regno francese di Luigi XIII, la lira imbracciata dalla sirena Partenope si era arricchita di sfumature, passando da allusione politica di una (utopistica) concordia cittadina, com'era in origine, a espressione di una identità collettiva: un passaggio che mostra come il carattere "musicale" della città di Napoli, dappprincipio metafora utilizzata all'interno della propaganda politica, fosse diventato uno dei principali elementi di autodefinizione di una realtà culturale.

4. Tra lo sfondo e il primo piano

La scena del *Moro*, cioè il mondo 1, è situata a Capua. Ma le allusioni culturali, che abbiamo chiamato il mondo 2, fanno riferimento a Napoli, così come Napoli doveva essere la prima sede teatrale cui Della Porta pensò per la rappresentazione, in quello che convenzionalmente definiamo il mondo

0 (anche se la prima stampa fu poi realizzata a Viterbo). Questa dialettica spaziale era necessaria – abbiamo detto – perché ambientando «altrove» la vicenda si poteva mettere in risalto il carattere culturale del personaggio. Non è certo necessario immaginare che l'autore abbia ideato questa dislocazione dell'azione solo per giustificare la «napoletanità» di Fummaviento: può essere accaduto anche il contrario, con la scelta di Capua motivata da altre ragioni (artistiche o extra-artistiche) e la successiva caratterizzazione dello sciocco presuntuoso come tipo napoletano.

Resta però il fatto che lo specifico destino scenico di quello specifico «sciocco» poteva essere sviluppato solo utilizzando *quel* carattere, cioè utilizzando una presupposizione culturale «etnicamente» motivata, e del resto esplicitata sin dalla tavola dei personaggi, come leggiamo infatti nella tavola della princeps (1607), dove, dopo aver precisato che «*La Città dove si rappresenta la Favola è Capoa*», si elencano i personaggi:

Persone della Comedia

I

1. Ventaccio Parasito.
2. Parabola Capitano.
3. Balia.
4. Oriana Giovane.
5. Omone vecchio suo padre.
6. Pirro sotto habito di Moro.

II

7. Governatore.
8. Amusio Pedante.
9. Servo.
- 10 Ragazzo.
11. Filadelfo fratello di Pirro.
12. Erone giovane.
13. Cricca suo servo.
14. Panduorfo Napolitano.
15. Filigenio padre di Pirro.

Il rapporto tra dimensione sonora e caratterizzazione culturale è stato valorizzato negli ultimi trent'anni soprattutto nell'ambito degli studi musicologici, e in particolare tra quanti si richiamano alla cosiddetta *urban musicology* (su cui cfr. l'ottima messa a punto di Fabris, 2018). Gli studiosi interessati alle dinamiche della produzione e dell'ascolto musicale hanno in effetti approfondito il quadro concettuale fornito già negli anni Settanta da Raymond Murray Schafer nel suo libro seminale intitolato *The Soundscape*. Dichiaratamente ispirato alla teoria della Gestalt, che però trasferisce

dall'ambito della visione a quello dell'audizione, questo musicologo canadese ha proposto una morfologia acustica basata su tre elementi principali, che ha chiamato *keynotes*, *signals* e *soundmarks*. I primi costituiscono «the anchor or fundamental tone» e corrisponde allo sfondo, ciò che può essere percepito inconsapevolmente («not consciously») ma che influenza il modo in cui si percepisce lo spazio nel quale ci si trova e che addirittura delinea il carattere degli esseri umani che vivono in quel determinato ambiente. I segnali sono invece uno degli elementi del primo piano: perché assolvano al loro ruolo è necessario che vengano percepiti coscientemente, come accade con i dispositivi di allarme, per esempio, per l'epoca di cui stiamo parlando, le campane (un bell'esempio in Atkinson, 2013). Il termine *soundmark*, esemplato su *landmark* o impronta, è infine utilizzato in riferimento a un suono della comunità («a community sound») il quale è unico («unique») o comunque possiede qualità che lo fanno considerare in maniera particolare da coloro che appartengono a quella comunità (per le definizioni, cfr. Schafer, 1977, p. 10).

L'intento originario di Schafer era orientato nei termini di una ecologia sonora, e la legislazione internazionale sul paesaggio, soprattutto in Europa, ha fatto sì che questa prospettiva sia stata approfondita da musicisti e studiosi. Al tempo stesso, le implicazioni di una simile morfologia hanno una ricaduta culturale che si è iniziato a sviluppare anche all'interno della ricerca storica. In particolare, si è studiata l'organizzazione concettuale sulla quale si articola storicamente il dialogo tra la sonorità ambientale (suoni naturali, suoni abituali, suoni apicali) e la cosciente costruzione collettiva dello spazio sonoro (ritualità, pianificazione urbana, rappresentazione artistica e letteraria del «mondo sonoro») sviluppando diverse forme di associazione tra i paesaggi sonori e le identità sonore (cfr. gli studi in Calanchi, Michi, 2017), secondo la logica delle «shared activities», ossia di quelle forme di cooperazione culturale che possono sviluppare sistemi coerenti nel funzionamento dei modelli di rappresentazione collettiva. Il che implica l'attenzione al carattere collaborativo, o insomma alle interrelazioni tra la produzione sonora e l'ascolto in termini di cooperazione culturale, in modo analogo a quelle comunità interpretative che appunto lavorano sulla base di attività implicitamente condivise (cfr. le notevoli considerazioni di Carter, 2018, p. 32; in prospettiva geografica, cfr. Besse, 2018).

Se utilizziamo questo quadro concettuale per interpretare il caso della commedia dell'arte napoletana, possiamo allora riconoscere una sorta di dialettica sonora tra primo piano e sfondo. Sullo sfondo, c'è il «fundamental tone» di una città in cui tutti, per natura, cantano e suonano: blasone urbano che caratterizza il personaggio sulla base di uno sfondo sonoro che a inizio Seicento era considerato tipico di Napoli. In primo piano c'è invece il *soundmark*, cioè quella specifica melodia musicale cui la vicenda del *napolello* allude, e la

cui conoscenza era condivisa dalla comunità (almeno da quella napoletana) assiepata a teatro, che peraltro in quel blasone si riconosceva.

Una dialettica tanto più interessante per il fatto che nella commedia quella canzone non viene cantata realmente. Forse poté essere eseguito il madrigale messo in bocca a Fummaviento, secondo una modalità di rappresentazione scenica già presente nel capolavoro teatrale di Machiavelli (cfr. *Mandragola*, IV 9) e che in tempi più vicini a Della Porta era stata rivendicata con orgoglio dal commediografo veneto Andrea Calmo (cfr. Cardamone, 1977, p. 32). Ma non abbiamo alcun elemento per poter affermare una simile cosa della canzone che potremmo definire “dell’uccello e della gabbia”, la quale non viene né citata né tanto meno eseguita durante l’azione scenica (o almeno non ve ne sono evidenze drammaturgiche). Al di là della perizia filologica che altri potrà mettere in campo al fine di individuare porzioni testuali che rimandino in modo esplicito diretto e inconfutabile al «testo-fonte», mi pare evidente che siamo qui nell’ambito di quelle allusioni di cui parlava Giorgio Pasquali, che tali sono solo se il destinatario è capace di riconoscerle («le allusioni non producono l’effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono»: Pasquali, 1951, p. 11). La logica allusiva segnalata a suo tempo da Pasquali sembra venir qui riattivata dall’analogia della situazione teatrale con la situazione narrativa che regge il testo verbale della canzone. La memoria del testo musicale verrebbe dunque attivata da un duplice processo: dapprima la riduzione della metafora del testo originario alla sua lettera (entrare in una gabbia per godere dell’amata) e successivamente la sua inversione (restare nella gabbia, senza poterne godere).

È dunque l’enciclopedia culturale, a mezzo tra *keynote* e *soundmark*, tra il generico sfondo musicale partenopeo e la singola specifica melodia in primo piano, a conferire coerenza di significato alla scelta di Pandolfo, al suo errore di valutazione e al suo clamoroso fallimento. Il mondo 1 del racconto, quello 0 dello spettacolo teatrale e quello 2, implicito, dell’orizzonte di senso culturale, si stringono così intorno alle sbarre della gabbia dentro la quale Pandolfo Fummaviento, pappagallo napoletano, si sforza di sillabare una canzone che in realtà non è mai riuscito a imparare.

Riferimenti bibliografici

Fonti

G. Della Porta, *Il Moro*, Viterbo, per Girolamo Discepolo, 1607.

G. Della Porta, *Tre commedie (Trappolaria, Cintia, Il Moro)*, a cura di R. Sirri, Napoli, De Simone, 1979.

- B. Di Falco, *Descrittione dei luoghi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, a cura di T. R. Toscano, Napoli, Cuen, 1992.
- N. Franco, *Il Petrarchista. Dialogo [...] nel quale si scuoprono nuovi segreti sopra il Petrarca e si danno a leggere molte lettere che il medesimo Petrarca in lingua toscana scrisse a diverse persone [...]*, Venezia, Giolito, 1539.

Studi critici

- Abbamonte (2025). G. Abbamonte, *Naples – A Poets' City. Attitudes towards Statius and Virgil in the Fifteenth Century*, in *Remembering Parthenope. The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, a cura di J. Hughes, C. Buongiovanni, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 170-188.
- Alpers (1975). S. Alpers, *Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting Seen through Bedero's Eyes*, in «Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art», 8, 1975-76, pp. 115-144.
- Atkinson (2013). N. Atkinson, *The Republic of Sound: Listening to Florence at the Threshold of the Renaissance*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 16, 2013, pp. 57-84.
- Besse (2018). J.- M. Besse, *La nécessité du paysage*, Marseille, Editions Parenthèses, 2018.
- Calanchi, Michi (2017), A. Calanchi, F. Michi, *Soundscape and Sound Identities*, Giulianova (Teramo), Galaad, 2017.
- Cardamone (1977). D. G. Cardamone, *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napoletana*, in «Rivista italiana di musicologia», 12, 1977, pp. 25-72.
- Cardamone, Corsi (2006). D. G. Cardamone, C. Corsi, *The Canzone Villanesca and Comic Culture: The Genesis and Evolution of a Mixed Genre (1537-1570)*, in «Early Music History», 25, 2006, pp. 59-104.
- Carter (2018). T. Carter, *Listening to Music in Early Modern Italy: Some Problems for the Urban Musicologist*, in *Hearing the city in Early Modern Europe*, a cura di T. Knighton, A. Mazuela-Anguita, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 25-49.
- Confuorto (2019). V. Confuorto, *I balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Roma, Bulzoni, 2023.
- Corsi (2005). C. Corsi, *Musica reale e immaginaria per l'ingresso a Napoli di Carlo V*, in *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*, a cura di E. Careri, P.P. De Martino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Corsi (2019). C. Corsi, *Villanelle, arie, canzonette. Il repertorio delle canzonette e le sue funzioni sociali*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli, Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli, P. Maion, Napoli, Turchini edizioni, 2019, pp. 1457-1477.
- Croce (1992). B. Croce, *Giambattista Della Porta e il dramma erudito* (in B. Croce, *I teatri di Napoli* [1916], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1992, pp. 57-69.
- Croce (2019). B. Croce, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia* [1911], introd. di B. Nicolini, Napoli, Grimaldi & C. editori, 2019.
- Dupréel (1928). Émile Dupréel, *Le Problème Sociologique du Rire*, in «Revue Philosophique», 106, 1928, pp. 213-260.
- Fabris (1993). Dinko Fabris, *El Nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico*, in «Nassarre. Revista aragonesa de musicología», IX, 1993/2, pp. 53-93.

- Fabris (2018). Dinko Fabris, *Urban Musicologies*, in Tess Knighton e Ascensión Mazuela-Anguita (a cura di), *Hearing the city in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 53-68.
- Fabris (2022). Dinko Fabris, *Partenope da sirena a regina. Il mito musicale napoletano*, Barletta, Cafagna, 2022.
- Fulco (1997). Giorgio Fulco, *Letteratura dialettale napoletana*, in *Storia della Letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1997, vol. V, pp. 813-867.
- Greco (1978). Franco Carmelo Greco, *Scienza e teatro in G. B. Della Porta*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso AISLLI (Palermo-Messina-Catania, 21-25 aprile 1976), a cura di V. Branca, et alia, Palermo, Manfredi, 1978, pp. 429-451.
- Herczeg (1963). Giulio Herczeg, *I cosiddetti nomi parlanti nel Decameron*, in *Atti e memorie del VII congresso di scienze onomastiche. Sezione antroponomica*, Firenze, Istituto di glottologia dell'Università degli studi, 4 voll., vol. 3°, 1963, pp. 189-199.
- Miletti (2013). Lorenzo Miletti, *Classicismo ed élites locali nel Rinascimento meridionale: il caso di Lelio Gentile di Capua*, in «Aevum» 87, 2013, pp. 713-731.
- Miletti (2014). Lorenzo Miletti, *Sulla fortuna di Livio nel Cinquecento, Le domus dei nobili capuani nella veduta di Capua vetus di Cesare Costa*, in «Bollettino di studi latini», XLIV, 2014, pp. 107-126.
- Murray Shafer (1977). Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.
- Pasquali (1951). Giorgio Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Vicenza, Neri Pozza, 1951.
- Porcelli (1997). Bruno Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Rati (2004). Anna Rita Rati, *La cifra del «patetico» nelle Commedie di G.B. Della Porta*, in «Studi italiani», XXVI, 2014/1, pp. 33-70.
- Refini (2006). Eugenio Refini, *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, in «Italianistica», XXXV, 2006/3, pp. 61-86.
- Sasso (1980). Luigi Sasso, *L'«interpretatio nominis» nel Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio» XXI, 1980, pp. 129-174.
- Senatore (2018). Francesco Senatore, *Una città, il regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, 2 voll., Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2018.
- Toscano (2000). Tobia R. Toscano, *Per la storia editoriale della Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto di Benedetto Di Falco*, in Id., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 213-244.
- Vescovo (2005). P.M. Vescovo, «Col Petrarca in la manica». *Petrarchismo e patologia nella commedia del Cinquecento*, in C. MONTAGNANI, *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 171-186.

[Articolo ricevuto: ???]

Articolo accettato: ???]

Giancarlo Alfano
Università
Dipartimento
Indirizzo postale
Mail
Orcid