

“Comme t’ha fatto mammeta”: Il *topos* classico della *descriptio puellae* in una canzone classica napoletana

Lorenzo Taccini

Universidad de Córdoba ✉ 

Gabriel Laguna Mariscal

Universidad de Córdoba ✉ 

Mónica M. Martínez Sariego

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcl.97025>

Recibido: 7/02/2024 • Revisado: 02/04/2024 • Aceptado: 20/04/2024

^{ES} **Riassunto.** Questo articolo esamina il trattamento del *topos* letterario della *descriptio puellae* nella letteratura greco-latina, come fonte per la sua ricreazione nella canzone classica napoletana “Come facette mammeta” (1906). Il *topos* conosce due modalità principali: una più erotica e un’altra più idealizzata e platonica. Si parte dall’analisi di un epigramma greco (AP 5.132) del poeta Filodemo di Gàdara e di un’elegia di Ovidio (Am.1.5.17-26), che è diventata il modello per l’imitazione nella tradizione letteraria europea. Sia Filodemo che Ovidio coltivano il *topos* nella sua modalità erotica. Per altro verso, il tema della descrizione dell’amata, in una modalità idealizzata che chiamiamo blason, ha precedenti nella poesia latina (Catullo, Propertio) ed è coltivato nel Rinascimento a partire da Petrarca (Canzoniere 90). Nella canzone “Come facette mammeta” viene rappresentata una descrizione sensuale della ragazza amata, immaginata come creata dalla madre da certi ingredienti. La descrizione si concentra su tre attributi fisici: la carnagione del suo corpo (una miscela di bianco e rosso), la bocca (assimilata a fragole e spezie dolci) e i capelli (paragonati all’oro). Questa canzone, sebbene richiami genericamente le descrizioni libidinose di Filodemo e Ovidio, si ispira a un passaggio di Propertio (2.3.9-28) e assimila anche motivi provenienti da Petrarca.

Parole chiave: Canzone napoletana; descrizione dell’amata; ricezione classica; erotismo.

^{EN} “Comme t’ha fatto mammeta”: The Classical Literary *Topos* of the *descriptio puellae* in a Neapolitan Classical Song

^{EN} **Abstract.** This article surveys the literary *topos* of the *descriptio puellae* in Classical literature as a source for its later recreation in the classical Neapolitan song “Come facette mammeta” (1906). The subject knows two main modalities: one more erotic and the other more idealized. The analysis begins with a Greek epigram (AP 5.132) by the poet Philodemus of Gadara and with an elegy by Ovid (Am.1.5.17-26), which became the classical model in European letters. In Philodemus’ and Ovid’s treatments, the sensual description of the girl leads to the act of love. On the other hand, the description of the beloved, in an idealized manner which we call blazon, has precedents in Latin poetry (Catullus, Propertius) and was cultivated in the Renaissance from Petrarch on (Canzoniere 90). In the song “Come facette mammeta”, the beloved is imagined having been created by her mother from certain ingredients. The description focuses on three physical attributes: the color of her body (a blend of white and red), the mouth (likened to strawberries and

sweet spices), and the hair (compared to gold). This song, while generically evoking the libidinous descriptions of Philodemus and Ovid, and the idealized treatment by Petrarch, has been directly inspired by Propertius (2.3.9-28).

Keywords: Neapolitan Song; Description of the Beloved: Classical Reception; Eroticism; Literary Topos.

Sommario: 1. Introduzione. 2. Traiettorie del motivo della *descriptio puellae*. 3. Il topos da Petrarca a la canzone napoletana “Come facette mammeta”. 4. Conclusioni. 5. Referenze bibliografiche.

Come citare: Taccini, L. et alii “Comme t’ha fatto mammeta”: Il topos classico della *descriptio puellae* in una canzone classica napoletana, en *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 44.1 (2024), 93-103.

1. Introduzione

Nella cultura classica si sviluppò un intero universo tematico sull’amore¹: questo patrimonio culturale conosce un grande sviluppo nella poesia epigrammatica greca e nella poesia elegiaca latina, si tramanda durante il medioevo e giunge infine, attraverso soprattutto la mediazione dell’italiano Francesco Petrarca, alle letterature europee moderne. La espressione artistica di questo universo concettuale incontra eco incluso in forme non canoniche di cultura (come il cinema, le pubblicità e le canzoni popolari).

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 (Limodio 2020, 11; Di Massa 1961, 27 e 56). Tematicamente, la canzone napoletana raccoglie l’universo di argomenti letterari della poesia classica greco-romana, filtrato dal medioevo. Uno di questi argomenti (*descriptio puellae*) genera l’immagine della donna e della descrizione del suo corpo e della sue sembianze estetiche come se la donna fosse costituita da una “ricetta” composta di fiori profumati all’olfatto, di luci ammalianti alla vista e di sapori straordinari al gusto.

Prenderemo in esempio una canzone napoletana dove il topos è presente attraverso la descrizione della donna amata bella e provocante: “Come facette mammeta”. Questa canzone, composta nel 1906, vede come autore del testo il cameriere napoletano Giuseppe Cataldo (1874-1919), per la musica di Salvatore Gambardella (1871-1913). Pertanto, questa canzone appartiene al periodo classico della canzone napoletana, ovvero quello che va all’incirca dalla seconda metà del XIX alla prima metà del XX secolo (Di Massa 1961; Limodio 2020). La canzone racconta lo spudorato amore di un innamorato nei confronti della bellissima donna che egli ben conosce. Come precisa la studiosa Limodio, nel ritornello il tono con il quale l’innamorato si rivolge all’amata (15-16 “Comme t’ha fatto mammeta / ‘O saccio meglio e te.”) “non ceta alcuna prepotenza maschile o prevaricazione. E’ soltanto l’audacia di un innamorato” (Limodio 2020, 103). Il canto sviluppa un tema, quello della *descriptio puellae*: si descrive a la amada, procedendo attraverso un elenco di aspetti fisici ed elementi di vario genere.

Questa descrizione dell’amata conosce due modalità nella tradizione letteraria: una più platonica e idealizzata, che confluisce nello blasone medievale e rinascimentale; e un’altra modalità, di carattere più sensuale e libidinoso, dove la descrizione della persona amata funge da elemento erotizzante preliminare all’atto sessuale.

2. Traiettorie del motivo della *descriptio puellae*

Poiché l’obiettivo della presente ricerca è quello di esaminare la trattazione del tema letterario classico della *descriptio puellae* nella canzone napoletana “Quanno mammeta t’ha fatta”, è

¹ Giangrande 1968 e 1974; Garrison 1978; Thornton 1997; Laguna Mariscal 2004, 417-418.

opportuno ripercorrere la storia del tema letterario nella tradizione letteraria occidentale. Già nella letteratura classica troviamo descrizioni encomiastiche della bellezza della persona amata, procedendo per parti o membra del corpo umano (*membratim*) e, più frequentemente, in direzione dall'alto verso il basso (La Penna 1997, 99; Moreno Soldevila 2011c, 134). Proprio il tardo retore greco Aftonio (IV secolo d. C.) per le descrizioni della persona aveva raccomandato di proceder "dall principio alla fine, cioè dalla testa ai piedi" (*Progymn.*12). La Penna (1997) ha esaminato il funzionamento di questo schema, dall'alto al basso, secondo l'ordine consueto di queste descrizioni: "l'ordine della testa a piedi è infatti quello che viene adottato nelle descrizioni delle persone, soprattutto in quella della bellezza femminile, per più modellate secondo un cliché" (99). Segnala solo due controesempi, nei quali si procede in ordine inverso, dal basso verso l'alto: quello di Omero (*Il.*2.217-219) e di Filodemo di Gadara (*AP.*5.132).

D'altra parte, è stato sottolineato che queste descrizioni precedono e giustificano l'infatuazione e, pertanto, possono funzionare come mezzo di seduzione erotica, invitando all'unione amorosa (Moreno Soldevila 2011c, 134). Basti ricordare, ad esempio, le descrizioni ovidiane: quella di Dafne di Apollo (*Met.*1.497-502), quella di Elena di Paride (*Epist.*20.55-66), di Cidipe di Aconzio (*Epist.*20.55-66) o di Corinna dal soggetto lirico stesso (*Am.*1.5.19-23). Inoltre, troviamo encomi della bellezza dell'amata in Catullo (poemi 43 e 86) e in Propertio (2.1.5-16, 2.2 e 2.3.9-28). Nella letteratura latina tardo-altomedievale troviamo descrizioni idealizzate della sposa nel contesto del suo *epithalamium* (Dronke 1968, I 192-195), come la *descriptio* della sposa Maria, nell'*epitalamium* di Claudiano ("De nuptiis Honorii et Mariae", 263-279), oppure, già in epoca visigota, l'elogio descrittivo della sposa Brunilde, opera di Venanzio Fortunato (6.1. "De domno Sigibercto rege et Brunichilde regina", 99-112).

Il tema della *descriptio puellae*, nella versione idealizzata che chiamiamo "blasone" (Matthews Grieco 1992), ha radici antiche e medievali² ed emerge nel primo Rinascimento, per mano di Petrarca, come ricorda Lisa Rabin: "il blason, una convenzione rinascimentale che descrive la dama come una serie di parti. Il blasone deriva da fonti medievali, fu impiegato per la prima volta nell'epica rinascimentale e divenne codificato nella lirica con le *Rime sparse* di Petrarca (1374) (Rabin 1994, 91). Petrarca sviluppa chiaramente la tecnica del blasone nella sua descrizione di Laura (*Rime Sparse* o *Canzoniere* 90) (Cropper 1976). E, da lì in poi, la tecnica encomiastica, normalmente con intento idealizzato e platonico, diventa una convenzione insistentemente ripetuta nella poesia europea con tenore petrarchesco (Cropper 1976; Vickers 1976), arrivando alla descrizione di Dulcinea di Don Chisciotte nel capitolo 13 di la seconda parte (Rabin 1994; Alvar 2007). Il blasone sembrava così convenzionale che furono composte anche parodie burlesche o ironiche della tecnica (ad esempio, il *Sonetto* 130 di W. Shakespeare). L'esistenza di un trattamento inverso o parodico di un'unità tematica è un'indicazione che quell'elemento è sentito come un argomento letterario consolidato³.

Un altro tipo di *descriptio* ha un carattere meno platonico, quindi possiamo chiamarla *descriptio libidinosa puellae*. Consiste in una descrizione sensuale di parti della persona amata (o, meglio, desiderata), incentrata sugli attrattivi fisici della ragazza, spesso utilizzata come risorsa di corteggiamento e che può precedere l'esecuzione dell'atto sessuale. Documentiamo questa modalità in un epigramma (*AP.*5.132.1-6), del poeta greco Filodemo di Gadara (110-35 a. C.), che a sua volta sembra aver influenzato Ovidio. Riproduciamo il testo greco proposto da Paton (1916, I 190), accettato da Courtney (1990, 117), e la traduzione italiana di Lorenzo Taccini:

ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν ἀπόλλωλα δικαίως
μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων,

² Come precedenti antichi, possiamo ricordare i passaggi già citati di Catullo (43; 86) e Propertio (2.1.5-16, 2.2 e 2.3.9-28). Come precedenti medievali, la descrizione dell'amata, membro per membro (*membratim*), è documentata nella poesia goliardica (*Carmina Burana* 77.22-68, 83.38-42, 115, 146, 165.9-16 e 170, secondo la edizione di Montero Cartelle 2001; *Carmina Rivipullensia* 2.25-32, 3.43.66, 10.13-20 e 14.17-42, secondo la edizione di Moralejo 1986), nel *Libro del Buen Amor* di Juan Ruiz, Arciprete di Hita (descrizione di Doña Endrina nella Cuaderna via 653) e ne *La Celestina* (descrizione di Melibea nell'Atto Primo, Scena 2).

³ Laguna Mariscal 1992: 357; Escobar Chico 2000: 146-152; 2023, 270-272.

ὦ ὤμοιν, ὦ μαστῶν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου,
 ὦ χειρῶν, ὦ τῶν μαίνομαι ὀμματίων,
 ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων
 γλωττισμῶν, ὦ τῶν θῦ' ἐμὲ φωναρῶν.

Oh che piede, oh che stinco, oh che cosce delle quali
 sono perdutoamente innamorato, oh che glutei, oh che zona pubica,
 oh che spalle, oh che seni, oh che osso cervicale,
 oh che mani, oh che occhietti per i quali impazzisco,
 oh che armoniosissimo insieme di movimento, oh quanti bacetti
 che hanno a che fare con la lingua, oh parole che mi hanno immolato!

La descrizione della donna amata è portata avanti tramite un'elencazione di aspetti fisici della donna, procedendo, in questo caso, dal basso verso l'alto. Si dà principale risalto alle bellezze fisiche di grande valenza erotica che sono tipiche della descrizione della ragazza quando il poeta vuole dare un taglio libidinoso che ammicca alla sfera sessuale. Molto spesso al termine di descrizioni simili, si ha infatti l'amplesso sessuale concretizzato⁴. La donna sta a metà tra una Musa ispiratrice e una creatura composta da una serie di parti di per sè belle, alcune dalla valenza simbolicamente e più esplicitamente erotica, come i glutei, le cosce e i seni; altre che appartengono, casomai, alla sfera del feticismo sessuale, quali i piedi e le mani; altre ancora che poco hanno a che vedere con la sfera erotica (la rachide cervicale, piuttosto che lo stinco), ma che vanno a comporre nell'insieme un'armoniosa sinergia fisica. La Penna (1997, 104) e Sider (1997, 105) rilevan anche un importante *unicum* rispetto all'utilizzo del *topos* della *descriptio puellae* in questo epigramma di Filodemo: si tratta di una descrizione del corpo in direzione "ascensionale", che parte dal richiamo del piede, fino ad arrivare al volto⁵.

La dettagliata descrizione dell'amata è ripresa nella letteratura latina da Propertio: nella sua elegia 2.3 presenta una descrizione idealizzata della sua amata Cinzia (versi 9-22), spiegando così il suo perduto amore per lei (1-8). Le qualità di Cinzia sono suddivise in due parti: la sua bellezza fisica (versi 9-16) e i suoi talenti artistici (versi 17-22). Nella sezione sulla bellezza fisica, vengono descritti tre elementi: il colore del suo viso (una mescolanza di bianco e rosso), i suoi capelli e i suoi occhi. Come corollario di questa lodevole descrizione, il soggetto stabilisce che una creatura dotata di tali qualità non potrebbe essere stata generata da una madre umana, ma piuttosto dai stessi dei (23-28); infine, Cinzia viene paragonata all'eroina mitologica Elena (29-44). Come antecedente della canzone napoletana, ricordiamo il passaggio dove viene descritta la bellezza fisica di Cintia e si nega che possa essere nata da una madre umana (versi 9-14 e 25-28; testo latino e traduzione italiana di Canali 2000, 140-143):

nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit
 (lilia non domina sint magis alba mea; 10
 ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
 utque rosae puro lacte natant folia),
 nec de more comae per levia colla fluentes,
 non oculi, geminae, sidera nostra, faces, [...]
 haec tibi contulerunt caelestia munera divi, 25
 haec tibi ne matrem forte dedisse putes.
 non non humani partus sunt talia dona;
 ista decem menses non peperere bona.

⁴ Giangrande 1974, 19-21; Nisbet e Hubbard 1978, 75; Luck 1992, 189-200; Laguna Mariscal 1998, 117-118; Sens 2011, 65-66.

⁵ Nel libro biblico del *Cantico dei Cantici* (7.2-6), leggiamo anche una descrizione lodevole della Sulamite, che procede anch'essa dal basso verso l'alto. L'ordine della descrizione è spiegato perché si sta lodando una danzatrice: i piedi in movimento sono la prima cosa che attira l'attenzione (La Penna 1997: 104-5).

Non mi sono invaghito del suo volto, sebbene sia candido
 (i gigli non sono più bianchi di colei che mi signoreggia: 10
 come neve meotica che contrasti con il minio iberico,
 e come petali di rosa che galleggino in puro latte),
 o delle chiome abitualmente fluenti sul levigato collo,
 o degli occhi, fiaccole gemelle, nostre stelle, [...]
 Questi sono privilegi celesti che ti concessero gli dèi, 25
 non credere che te li abbia potuti attribuire tua madre.
 No, simili doti non provengono de un parto umano,
 non le hanno di certo generate dieci mesi.

Invece, la descrizione della donna in chiave libidinosa, documentata nell'epigramma di Filodemo, viene ripresa nella letteratura latina da Ovidio negli *Amores* (Ov. Am. 1.5.17-24; testo di Kenney 1961: 12 e traduzione di Lorenzo Taccini):

ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,
 in toto nusquam corpore menda fuit:
 quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
 forma papillarum quam fuit apta premi! 20
 quam castigato planus sub pectore uenter!
 quantum et quale latius! quam iuuenale femur!
 singula quid referam? nil non laudabile uidi,
 et nudam pressi corpus ad usque meum.

Non appena ristette davanti ai miei occhi, senza il velo,
 in tutto il suo corpo non c'era difetto alcuno .
 Che spalle, quali braccia vidi e toccai!
 Che forma dei seni fu quella che toccai così adatta! 20
 Che ventre piatto sotto un petto così perfetto!
 Quanto bello il fianco e che coscia giovanile!
 Niente vidi che non fosse degno di lode,
 e, lei nuda, pressai il corpo contro il mio.

Questo testo di Ovidio sviluppa chiaramente il motivo proposto da Filodemo, come ci ricorda Sider (1997, 104) nel suo commento all'epigramma di Filodemo: "The most notable echo of Phil. in Latin poetry is Ov. Am. 1.5.19-23". Autori come Courtney (1990, 117) e Ramírez de Verger (2001, 132) hanno notato anche l'influenza diretta di Filodemo su Ovidio. Dato il richiamo al concetto di "ritratto rovesciato" (La Penna 1997) nel caso della descrizione della ragazza nell'epigramma di Filodemo, in questa elegia di Ovidio la descrizione è maggiormente classica, in quanto parte dall'alto per andare verso il basso, non mancando riferimenti anche piuttosto arditi alla fisicità della scena, al punto che l'amplesso seguente la descrizione è decisamente ben suggerito dal verso 24. Vi sono diversi paralleli nel mondo latino di opere dalla forte carica erotica e che riportano il *topos* della *descriptio libidinosa puellae* attraverso l'elencazione, più o meno ordinata, delle varie parti del corpo della fanciulla oggetto dell'interesse del poeta.

3. Il *topos* da Petrarca a la canzone napoletana "Come facette mammeta"

Questo *topos* letterario prosegue nella tradizione poetica e prosaica attraverso la letteratura tardoantica e la cultura medievale che fa filtrare il *topos* nelle letterature europee moderne, come abbiamo segnalato. Da lì arriviamo a prendere un esempio di questo tema nell'ambito della canzone classica napoletana dell'età classica, il brano "Come facette mammeta" (testo originale in Paliotti 1958, 97-98; traduzione italiana di Lorenzo Taccini):

TESTO ORIGINALE

Quanno mammeta t'ha fatta
 Quanno mammeta t'ha fatta
 Vuó sape' comme facette
 Vuó sape' comme facette
 Pe' mpasta' sti carne belle 5
 Pe' mpasta' sti carne belle
 Tutto chello che mettette
 Tutto chello che mettette?..

Ciento rose n'cappucciate
 Dint'a martula mmiscate 10
 Latte e rose, rose e latte
 Te facette 'ncoppa 'o fatto
 Nun c'e' bisogno 'a zingara
 P'addivina' cunce'
 Comme t'ha fatto mammeta 15
 'O saccio meglio e te.

E pe' fa' sta vocca bella
 E pe' fa' sta vocca bella
 Nun servette 'a stessa ddosa
 Nun servette 'a stessa ddosa 20
 Vuó sape' che 'nce mettette
 Vuó sape' che 'nce mettette?..

Mo' te dico tutto cosa
 Mo' te dico tutto cosa
 Nu panaro chino chino 25
 Tutt'e fravule 'e ciardino
 Mele, zucchero e cannella
 Te 'mpastaie sta vocca bella
 Nun c'e' bisogno 'a zingara
 P'addivina' cunce'
 Comme t'ha fatto mammeta 30
 'O saccio meglio e te.

E pe' fá sti ttrezze d'oro,
 e pe' fá sti ttrezze d'oro...
 Mamma toja s'appezzentette,
 mamma toja s'appezzentette... 35
 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 filigrana,
 nce vulette pe sti ttrezze,
 che, a vasá, nun ce sta prezzo.
 Nun c'è bisogno 'a zingara,
 p'andiviná, Cuncè'. 45
 Comme t'ha fatto mammeta,
 'o ssaccio meglio 'e te.

TESTO TRADOTTO

Quando tua madre ti ha fatta,
 quando tua madre ti ha fatta...
 Vuoi sapere come fece?
 Vuoi sapere come fece?..
 Per impastare queste carni belle, 5
 per impastare questi carni belle.
 Tutto quello che ci mise?
 Tutto quello che ci mise?..

Cento rose incappucciate
 nel mortaio impastate. 10
 Latte e rose, rose e latte,
 ti fece al momento!..
 Non c'e' bisogno della zingara
 per indovinare, Concetta...
 Come ti ha fatta tua madre, 15
 io so meglio di te.

E per fare questa bocca bella,
 e per fare questa bocca bella...
 Non servi la stessa dose,
 non servi la stessa dose... 20
 Vuoi sapere che ci mise?
 Vuoi sapere che ci mise?..

Ora ti dico tutto...
 ora ti dico tutto:
 un cesto pieno pieno, 25
 tutto di fragole di giardino...
 Miele, zucchero e cannella:
 ti impasto' questa bocca bella...
 Non c'e' bisogno della zingara
 per indovinare, Concetta... 30
 Come ti ha fatta tua madre,
 io so meglio di te...

E per fare queste trecce d'oro,
 e per fare queste trecce d'oro...
 Tua madre s'impoverì,
 tua madre s'impoverì... 35
 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 volle per queste trecce,
 che, a baciarle, non c'è prezzo.
 Non c'è bisogno della zingara
 per indovinare, Concetta. 45
 Come ti ha fatta tua madre,
 io so meglio di te.

L'intera canzone è dedicata alla completa *descriptio puellae*, con annesse parole d'amore. Il soggetto lirico si rivolge alla ragazza dei suoi desideri per descrivere tre dei suoi attributi fisici: costituzione generale del corpo ("carne belle", 1-16), bocca ("vocca bella", 17-32) e capelli ("ttrezze d'oro", 33-48). Lui esalta la bellezza della donna attraverso l'elencazione degli ingredienti naturali con i quali la madre avrebbe creato ogni uno di questi tre attributi fisici. La descrizione della donna

nel XX secolo ha acquisito una dimensione decisamente più terrena, laddove dal titolo stesso si evince l'origine "materna" e non "divina" della creatura, refutando così la divinizzazione dell'amata che è documentata in Properzio (2.3.25-28) e in Petrarca (*Canzoniere* 90).

Per quanto riguarda la costituzione generale del corpo, il paroliere spiega che è stata composta con latte e rose (11-12 "Latte e rose, rose e latte / Te facette 'ncoppa 'o fatto"). In questo modo, si fa riferimento all'ideale classico e rinascimentale del colore della carnagione della donna, nel quale veniva particolarmente apprezzata la bianchezza della pelle in contrasto con il rosso del rossore⁶. Anche il testo della canzone, con la combinazione di latte e rose, imita l'immaginario di un verso di Properzio che descrive la bellezza di Cinzia: *utque rosae puro lacte natant folio* (PROP.2.3.12), "come i petali di rosa galleggiano nel latte bianco".

Gli ingredienti per la creazione della bocca (23-32) sono relativi ai sensi della vista, del gusto e dell'olfatto: fragole (allusive al colore rosso delle labbra) e diversi dolcificanti o aromatizzanti, come miele, zucchero e cannella. Questa caratterizzazione si collega alla credenza classica che l'amore, quando è corrisposto (Laguna Mariscal 2011a, 60), costituisca un'esperienza dolce e grata per l'amante⁷, che porta felicità all'innamorato (Moreno Soldevila 2011b, 51). Tuttavia, l'allusione indica anche il lato più negativo, ossia che la dolcezza apparente dell'amore nasconde in realtà aspetti amari (sarebbe il tema dell'amore agrodolce: Librán Moreno 2011).

C'è forse un altro elemento, però, da notare "tra le righe" del brano: con l'intento di descrivere i capelli dell'amata l'autore inserisce un concetto nel metatesto. La madre per generare le trecce d'oro della ragazza si è resa una pezzente (34-35 "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 (41-44 "'Na miniera sana sana, / tutta fatta a filagrana, / nce vulette pe sti ttrezze, / che, a vasá, nun ce sta prezzo."). Il metamesaggio 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 abituata a determinati vezzi estetici, senza badare al costo. Questa caratterizzazione della ragazza si collega al classico tema dell'amata avida (*avara puella*), che richiede denaro e regali sontuosi al suo amante povero⁸.

La descrizione della ragazza restituisce una figura bellissima che coinvolge tutte le sfere sensitive possibili, a partire da quella visiva per ammirare le "carne belle", giungendo a quella olfattiva (i profumi dei fiori e dei prodotti splendidi della natura che sono occorsi per la ricetta che compone la meravigliosa ragazza) e a quella del gusto, dacché vengono elencati elementi quali le fragole, lo zucchero e la cannella, dal gusto dolce e dal richiamo erotico⁹.

Nel confronto comparatistico tra le descrizioni della donna secondo le liriche classiche, rispetto alla canzone classica napoletana, è necessario sottolineare che il paroliere della canzone napoletana descrive, come Properzio, tre attributi fisici dell'amata (aspetto generale e colore del corpo, bocca e capelli), con due corrispondenze con Properzio, chi ha parlato del colore del viso (PROP. 2.3.9 *facies*), dei capelli (2.3.13 *comae*) e degli occhi (2.3.14 *oculi*). Inoltre, dal poeta latino si prende l'allusione a la combinazione di due colori della pelle (bianco e rosso), così come il confronto con le rose e il latte. Ma soprattutto, l'autore del testo ripete l'immagine della madre generando la ragazza ("Quanno mammeta t'ha fatta / Vuo' sape' comme facette?"), affermando una idea che Properzio aveva negato esplicitamente: *haec tibi ne matrem forte dedisse putes*.

⁶ Questo ideale di bellezza è documentato in Catullo (61.186-188), Vergilio (*Aen.*12.67-69), corpus Tibulliano (3.4.33-34), Properzio (2.3.11-12, 3.24.7-8), Ovidio (*Am.*2.5.33-42, 3.3.5-6, *Ars.*3.199-200, *Her.*4.72, *Met.*3.423 e 491) e Garcilaso de la Vega (*Sonetto* 23.1 "En tanto que de rosa y de azucena") (Martín Rodríguez 2005, 46-54; Laguna Mariscal 2011b, 111; Moreno Soldevila 2011c, 139-140).

⁷ Come in Asclepiade di Samo (*AP.*5.169), imitato da Catullo (68.51-69) (Laguna Mariscal 1998, 97-100; 2014, 101 e nota 22). In Orazio, l'amore è qualificato come "dolce" (*Od.*1.9.14, 4.1.4-5, 2.12.13-14) o come "grato" (*Od.*1.33.14-15, 4.11.23-24) (Laguna Mariscal 2014, 101 e nota 23).

⁸ Il motivo dell'amata avida è frequente nella commedia latina e nei poeti elegiaci latini: Plaut.*Truc.*51-84, Prop.2.16.15-30, 3.13, Tib.2.3.35-60, Ov.*Am.*1.8.55-70 e 87-94, 3.8. Cf. Zagagi 1980: 118-131; Navarro Antolín 1991; Ramírez de Verger 2001b: 120-130; Moreno Soldevila 2011a, 31-32; Laguna Mariscal 2014, 29.

⁹ È possibile trovare una descrizione simile, che coinvolge i sensi del gusto e dell'olfatto, nel sonetto 64 degli *Amoretti* (1595) di Edmund Spenser.

4. Conclusioni

Nel presente lavoro abbiamo tracciato il percorso del topos della *descriptio puellae* dalla poesia greco-latina alla sua assimilazione creativa nella canzone napoletana classica “Come facette mammeta”, composta nel 1907. Il topos consiste nella descrizione encomiastica del corpo della ragazza amata, procedendo per parti (*membratim*). Nel suo percorso attraverso la letteratura europea, questo argomento conosceva due modalità: quella erotica e libidinosa; e quella platonica o idealizzata, che fin dal Rinascimento venne chiamato blasone. La canzone napoletana è chiaramente inscritta nella versione libidinosa, sebbene incorpori anche, come un’imitazione composta (*contaminatio*), elementi propri della modalità platonica.

Nella modalità libidinosa, due importanti riferimenti classici sono un epigramma greco di Filodemo di Gàdara (*AP.5.132*) e, soprattutto, un’elegia di Ovidio (*Am.1.5*), con una spiccata vocazione al risvolto sessuale a seguito della forte carica erotica della ragazza. Il librettista della canzone napoletana prende il precedente dell’elegia ovidiana come riferimento generico.

La modalità platonica e idealizzata della *descriptio puellae* ha chiari precedenti in Catullo e in Propertio. Quest’ultimo descrive la bellezza della sua amata Cinzia nelle prime tre elegie del suo libro 2. Nell’elegia 2.3 descrive tre parti della sua amata (il colore del viso, i capelli e gli occhi), paragonando la carnagione a latte e rose, e proclama che una donna dotata di tali qualità non può essere stata generata da una madre umana, ma deve avere una natura divina. Successivamente, il topos viene documentato durante il Medioevo in diversi testi letterari, come la poesia goliardica, e nel Rinascimento diventa, sotto gli auspici di Petrarca stesso (*Canzoniere* 90), uno schema comune della poesia petrarchesca, con l’etichetta di blasone.

Nella canzone napoletana, il soggetto lirico si concentra su tre attributi fisici della persona amata (complexione della pelle, bocca e capelli), identificando gli “ingredienti” usati dalla madre per creare ciascuno di questi tre attributi. Le immagini sono convenzionali (la carnagione una miscela di bianco e rosso, la bocca rossa e dolce, i capelli dorati), ma il paroliere introduce anche certe note negative, come l’allusione alla dimensione agrodolce dell’amore e all’avidità della persona amata.

L’autore del testo adotta il motivo generico (la descrizione dell’amata, procedendo per membri) di Filodemo e di Ovidio. Tuttavia, l’elegia 2.3 di Propertio costituisce una chiara e diretta fonte di ispirazione. La canzone incorpora vari dettagli dal passaggio properziano: la descrizione di tre elementi, con due corrispondenze; il confronto del colore della pelle con rose e latte; e, soprattutto, l’immagine della madre che genera la ragazza, che era stata negata da Propertio, il quale affermava che fossero stati gli dei i creatori della sua amata. Pertanto, la canzone napoletana imita Propertio, mentre allo stesso tempo lo contraddice (*oppositio in imitando*). Da Petrarca si prende l’elemento dei capelli d’oro, anche se la divinizzazione dell’amata, presente in Propertio e in Petrarca, è sostituita da un ritratto della ragazza come un essere materialista e interessato. In termini globali, parleremmo di imitazione composta (*contaminatio*), poiché l’autore del testo della canzone combina entrambe le modalità (libidinosa e platonica) della *descriptio puellae* e fonde creativamente vari modelli (Propertio, Ovidio e Petrarca).

La canzone napoletana studiata è un chiaro esempio della persistenza dei temi amorosi classici nella cultura contemporanea, anche in strati popolari della cultura. La canzone si presenta come un’opera che, pur radicandosi in una tradizione letteraria ben consolidata, riesce a trasmettere il messaggio amoroso in maniera originale e intrisa di specificità culturali. L’analisi di questo topos non solo arricchisce la nostra comprensione della tradizione letteraria classica e della sua ricezione, ma apre anche nuove prospettive sull’importanza delle espressioni culturali popolari come veicoli di temi universali quali l’amore e la bellezza. La canzone napoletana si conferma come testimonianza dell’eterna capacità dell’arte di rinnovarsi e di adattarsi, mantenendo vivo il dialogo con il passato e continuando a toccare le corde più profonde dell’esperienza umana.

5. Referenze bibliografiche

Alvar, A. (2007), «*Descriptio puellae*», Alvar, C. (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina IV. Cueva de Montesinos – Entrelazamiento*, Madrid, Castalia, 3362-3366.

- Barsby, J. (1973), *Ovid. Amores I, Edited with Translation & Running Commentary by John Barsby*, Oxford, Oxford University Press.
- Burke, P. (2000), *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Crítica.
- Canali, L. (2000), *Properzio. Elegie*, Milano, Rizzoli.
- Courtney, E. (1990), «Ovid and an epigram of Philodemus», *Liverpool Classical Monthly* 15.8, 117-118.
- Cropper, E. (1976), «On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style», *The Art Bulletin* 58, 374-94. <https://doi.org/10.1080/00043079.1976.10787307>
- Curtius, E. R. (1995), *Letteratura europea e Medio Evo latino* (traduzione di Anna Luzzatto), Firenze, La Nuova Italia Editrice Scandicci.
- Di Massa, S. (1961), *Storia della canzone napoletana*, Napoli, Fiorentino.
- Di Rocco, E. e Boitani, P. (eds.) (2015), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Roma, Fondazione Ettore Paratore –Edizioni di Storia e Letteratura.
- Dronke P. (1968), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric: Volume I, Problems and interpretations*, 2° ed., Oxford, Oxford University Press.
- Escobar Chico, Á. (2000), «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia* 15, 123-160.
- Escobar Chico, Á. (2024), «El locus a nomine y su funcionamiento en la literatura latina: de nuevo en torno al concepto de tópico», *Cuadernos de Filología Latina. Estudios Latinos* 43.2, 259-274. <https://doi.org/10.5209/cfcl.92765>
- Garrison, D. H. (1978), *Mild Frenzy. A Reading of Hellenistic Love Epigram* (Hermes: Einelschriften-Heft 41), Wiesbaden, Hermes.
- Giangrande, G. (1968), «Symptotic literature and epigram», *L'épigramme grecque (Étretiens sur l'Antiquité Classique. Tome XIV)*, Genève, Fondation Hardt, 93-117.
- Giangrande, G. (1974), «Los tópicos helenísticos en la poesía latina», *Emerita* 42, 1-36. <https://doi.org/10.3989/emerita.1974.v42.i1.996>
- Kenney, E. J. (1961). *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford, Clarendon Press.
- La Penna, A. (1997), «Il ritratto rovesciato della bella donna (a proposito di un epigramma di Filodemo, AP V 132)», *Maia* 49.1, 99-106.
- Laguna Mariscal, G. (1992), *Estacio. Silvas III. Introducción, Edición crítica, Traducción y Comentario*, Madrid – Sevilla, Fundación Pastor de Estudios Clásicos – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Laguna Mariscal, G. (1998), «La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso», Brioso, M. y González Ponce, F. J. (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia Romana*, Sevilla, Libros Pórtico, 93-121.
- Laguna Mariscal, G. (2004), «La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas», Candau Morón, J. M., González Ponce, F. J. y Cruz Andreotti, G. (eds.), *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 409-426.
- Laguna Mariscal, G. (2011a), «Amor correspondido», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 60-62.
- Laguna Mariscal, G. (2011b), «Cosméticos», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 109-112.
- Laguna Mariscal, G. (2014), «Horacio y el sexo: amor y seducción en la poesía de Horacio», *Philologica Canariensia* 20, 93-114. <https://doi.org/10.20420/PhilCan.2014.0021>
- Laguna Mariscal, G. (2021), «¿Por qué la llamáis divina?: la religio amoris en la poesía amorosa del Cancionero de Baena», *Revista de Filología Románica* 38, 63-76. <https://doi.org/10.5209/rfrm.78808>
- Librán Moreno, M. (2011), «Amor agridulce», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 59-62.

- Limodio, M. S. (2020), *La canzone napoletana. Il racconto di uno dei fenomeni musicali più vivi e unici dell'Italia di ieri e oggi*, Roma, Newton Compton Editori.
- Luck, G. (1992), *La elegía erótica latina*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Mann, N. (1996), «The origins of Humanism», Krayer, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-19. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521430380.001>
- Martín Rodríguez, A. M. (2005), «Eres alta y delgada: estereotipos de la belleza femenina en la literatura romana», Padorno, E. y Santana Henríquez, G. (eds.), *El cuerpo*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de las Palmas de Gran Canaria, 45-92.
- Matthews Grieco, S. F. (1992), «El cuerpo, apariencia y sexualidad», Duby, G. – Perrot, M. (eds.), *Historia de las Mujeres*. 3, Madrid, Taurus, 67-110.
- Montero Cartelle, E. (2001), *Carmina Burana. Los poemas de amor*, Madrid, Akal.
- Moralejo, J. L. (1986), *Cancionero de Ripoll. Carmina Riuipullensia*, Barcelona, Bosch.
- Moreno Soldevila, R. (2011a), «Amada codiciosa», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 31-32.
- Moreno Soldevila, R. (2011b), «Amor», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 50-59.
- Moreno Soldevila, R. (2011c), «Descripción de la belleza de la amada», Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 134-141.
- Navarro Antolín, A. (1991), «Amada codiciosa y Edad de oro en los elegíacos latinos», *Habis* 22, 207-21.
- Nicosia, S. (1978), «Una nuova edizione di Saffo e Alceo», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 28, 183-210. <https://doi.org/10.2307/20537870>
- Nisbet, R. G. M. e Hubbard, M. (1978), *A Commentary on Horace Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press.
- Paliotti, V. (1958), *Storia della canzone napoletana*, Milano: Ricordi editore.
- Pasoli, E. (1980), «Appunti sul ruolo del C. 68 di Catullo nell'origine dell'elegía latina», Thill, A. (ed.), *L'élegie romaine. Enracinement-Thèmes-Diffusion*, Paris, Ophrys, 17-26.
- Paton, W. R. (1916), *The Greek Anthology*, With an English Translation by W. R. Paton, London, William Heinemann.
- Rabin, L. M. (1994), «The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*», *Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.2, 81-92. <https://doi.org/10.3138/cervantes.14.2.081>
- Ramírez de Verger, A. (2001), *Ovidio. Amores*, Introducción, Traducción y breve comentario de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza Editorial.
- Ramírez de Verger, A. (2001b), *Propercio. Elegías* (Biblioteca Básica Gredos), Madrid, Gredos.
- Rico, F. (1993), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza.
- Sens, A. (2011), *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- Sider, D. (1997), *The Epigrams of Philodemus. Introduction, Text, and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1997. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195099829.001.0001>
- Thornton, B. (1997), *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder, CO, Westview Press.
- Vickers, N. (1976), *Preface to the Blasons Anatomiques: The Poetic and Philosophic Contexts of Descriptions of the Female Body*, New Haven, CT Yale University dissertation. Ann Arbor, UMI. 770045.
- Zagagi, N. (1980), *Tradition and Originality in Plautus. Study of the Amatory Motives in Plautine Comedy*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.