

Encarnación Sánchez García

Elogio
della musica del Chisciotte

*Omaggio a Cervantes,
nel IV centenario della sua morte*

tullio pironti editore

Questo volume è stato pubblicato con il contributo di:



Dipartimento di Studi Letterari
Linguistici e Comparati



ISBN 978-88-7937-750-8

© 2017 Casa Editrice Tullio Pironti srl
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89
80135 Napoli

Sito web: www.tulliopironti.it
E-mail: editore@tulliopironti.it

Prima edizione: luglio 2017

*a Oreste De Divitiis,
Presidente
dell'Associazione Alessandro Scarlatti
di Napoli*

Per celebrare il IV centenario della morte di Miguel de Cervantes, l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli ha dedicato il settimo concerto della sua stagione concertistica 2016/2017 a *I viaggi musicali di Don Chisciotte* (Teatrino di Corte di Palazzo Reale, 16 novembre 2016) con il seguente programma: *chansons* e arie di Jacques Ibert, Marcel Delannoy, Maurice Ravel, Giovanni Paisiello, Jules Massenet, Manuel de Falla, Wilhelm Kienzl, interpretate dal baritono Enrico Marrucci e dal pianista Gianni Gambardella. Il giorno 15 novembre l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale e l'Istituto Cervantes, in collaborazione con l'Associazione Alessandro Scarlatti, hanno organizzato una conferenza intitolata *Don Chisciotte in musica*, con interventi di chi scrive (*La musica del Chisciotte*) e di Enrico Marrucci (*La musica sul Chisciotte*). Le pagine che seguono sono l'ultima stesura del mio intervento.

I legami tra musica e letteratura sono luminosamente rappresentati nella mitologia greca dal dio Apollo, citarista e poeta. Come Apollo Musagète (guida delle Muse) sul monte Parnaso è accompagnato dal coro delle nove sorelle; tra di esse, Euterpe, Talia, Melpomene, Tersicore, Erato, Calliope e Polimnia presiedono all'ispirazione artistica nei vari ambiti della poesia, della musica e della danza e portano come segno distintivo strumenti musicali. Anche nella millenaria tradizione biblica il re Davide è citarista e il suo attributo è spesso la cetra, qualche volta il salterio; Davide è considerato l'autore dei *Salmi*, che, con il *Cantico dei Cantici*, forma il principale *corpus* poetico dell'Antico Testamento destinato al canto.

Le letterature europee moderne mantengono con evidenza i vincoli tra letteratura e musica nella produzione epica e lirica; molto più vaghi sono tali vincoli in un genere - quasi inesistente nell'antichità classica - come quello del romanzo; le connessioni però non scompaiono, specialmente nel sottogenere del romanzo pastorale, mentre sembrano annullate, per esempio, nel romanzo picaresco e sono rare in ambiti come quello del romanzo realista o naturalista ottocentesco.

Nell'*Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*¹ – considerato da comparatisti illustri il primo romanzo moderno – molti sono i legami tra l'epopea comica del cavaliere e la musica. In generale, tutta l'opera di Cervantes concede grande attenzione ai valori fonici della lingua, e include anche innumerevoli temi e motivi musicali. La sua opera poetica – minore rispetto ai capolavori in prosa – si distingue precisamente per la continua ricerca di effetti musicali, nella tradizione di poeti come Garcilaso de la Vega – il poeta vissuto a Napoli ai tempi di Carlo V, che aveva adottato e radicato in lingua spagnola i metri italiani petrarchisti (e principalmente il sonetto) – e come l'oraziano Fray Luis de León, ai tempi di Filippo II.

Questa dimensione musicale dell'opera di Cervantes, se nella poesia rimane agganciata a modelli rinascimentali, ha invece implicazioni filosofiche innovative nel *Chisciotte*, dove appare legata alle nuove teorie sull'esperienza sensibile: l'influsso che i suoni hanno spesso sull'animo dei protagonisti e sulla loro azione è da collegare all'emergente attenzione fenomenologica verso i cinque sensi, di cui daranno conto, tra l'altro, le arti visive barocche.

Non va dimenticata l'importanza della musica nell'opera prima dello scrittore spagnolo, il roman-

¹ Madrid, Juan de la Cuesta, 1605. La seconda parte del romanzo si intitola *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615).

zo pastorale *La Galatea*²; raffinati motivi musicali sono disseminati anche nell'ultimo romanzo, il *Persiles*³, uscito postumo; ricche di spunti melodici sono le bellissime e italianeggianti *Novelas ejemplares*⁴, in alcune delle quali la musica è il *deus ex machina* dell'azione; informa, per esempio, lo sviluppo e lo scioglimento della trama nella novella intitolata *Il geloso estremegno*⁵, mentre nella *Zingarella*⁶ – la più famosa della serie – le qualità canore e danzanti di Preziosa costituiscono il tratto essenziale della sua personalità: l'adolescente – nata in una famiglia di nobili togati, ma cresciuta tra zingari perché rapita dalla culla – è un modello di grazia per le sue doti canore e danzanti, espressione esteriore della sua bontà interiore.

Nelle *Ocho comedias y ocho entremeses*⁷, Cervantes offre uno straordinario *corpus* di musica, danze e balli popolari contemporanei; un esempio tra i moltissimi lo offrono gli ultimi versi del ballo della *gallarda* che danza Escarramán, malavitoso sivigliano, per ce-

² Alcalá, Juan Gracián, 1585. È dedicata ad Ascanio Colonna.

³ *Le peripezie di Persile e Sigismonda* (titolo originale *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617).

⁴ Madrid, Juan de la Cuesta, 1613. L'opera è dedicata a Pedro Fernández de Castro, VII conte di Lemos, allora viceré di Napoli.

⁵ Titolo originale *El celoso extremeño*.

⁶ Titolo originale *La gitanilla*.

⁷ Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615. Anche quest'opera è dedicata al viceré di Napoli Fernández de Castro.

lebrare le nozze del boss Trampagos nell'intermezzo
El rufián viudo:

«[...]
¡A ello, hijos, a ello!
No se pueden alabar
otras ninfas ni otros rufos
que nos puedan igualar.
¡Oh, qué desmayar de manos!
¡Oh, qué huir y qué juntar!
¡Oh, qué nuevos laberintos,
donde hay salir y hay entrar!
Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el *Canario* o las *Gambetas*,
o *Al villano se lo dan*,
Zarabanda o *Zambapalo*,
el *Pésame dello* y más,
el *Rey don Alonso el Bueno*,
gloria de la antigüedad⁸».

L'enumerazione caotica con cui finisce la roman-
za⁹ è un omaggio ai balli sensuali allora in voga, balli

⁸ *Entremés del Rufián viudo llamado Trampagos*, in Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición de Nicholas Spadaccini. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 111-142 (140).

⁹ Il *romance*, componimento narrativo costituito di gruppi di versi di otto sillabe (ottonari) nei quali i pari rimano in assonanza, è chiamato in italiano "romanza": «Componimento poetico che si riconnette al *romance* spagnolo dei secoli XV e XVI [...], del quale però non rappresenta una tradizione diretta e ininterrotta, ma costituisce una riesumazione libresco della cultura preromantica [...]. Le romanze italiane furono per lo più traduzioni dei vecchi

che, nella primavera del 1615 – e quindi a ridosso della prima edizione del testo – il Consejo Real aveva proibito si introducessero nelle rappresentazioni teatrali. Cervantes però li ricorda, e li intreccia con le azioni degli intermezzi e delle commedie: nella *Gran sultana*¹⁰ (dove mette in scena la passione del Gran Turco per una nobile spagnola sua cattiva) doña Catalina balla una *zarabanda* davanti al sultano, alla festa delle loro nozze.

Il ballo della *zarabanda* è citato da altri scrittori contemporanei, spesso per condannarlo; si veda Rodrigo Caro, che, tiepidamente moralista, enumera:

«[...] la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipirronda, guiguirigaí y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representates inventan cada día sin castigo¹¹».

Se mettessimo insieme i lemmi che riguardano il campo semantico della musica nei romanzi, nelle novelle e nelle commedie di Cervantes, avremmo un

romances, ma per tempo si vennero a convertire con il tipo del *Lied* tedesco e della *ballata* tradizionale, con la quale ultima, anzi, si confusero». Roberto Caggiano, "Romanza", *Enciclopedia Italiana Treccani*, www.treccani.it/enciclopedia/romanza. [D'ora in poi userò il termine italiano, *N.d.A.*]

¹⁰ Titolo originale *Comedia famosa intitulada La gran sultana doña Catalina de Oviedo*.

¹¹ Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, edición de Jean-Pierre Étienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, I, p. 104.

catalogo della musica profana spagnola tra fine Cinquecento e inizio Seicento.

Miguel Querol Gavaldá riporta un totale di 36 strumenti, citati dal “monco di Lepanto” nel *corpus* generale delle sue opere¹². Nel *Chisciotte* Cervantes include nell’azione la ribeca, la chitarra, il liuto, l’arpa, il salterio, gli *albogues* (una sorta di siringa), il flauto, il sistro di canne, la cornamusa *zamorana* (chiamata anche *churumbela*), l’oboe, il piffero, la zampogna, la tromba, il corno, la cornetta, la bucina, il *sacabuche* (evoluzione della buccina romana), i sonagli, i tamburi, i timpani e i tamburini; nel teatro, nelle novelle e nelle opere poetiche troviamo – oltre a molti di questi strumenti citati – l’organo e le nacchere (a chi voglia assistere oggi a una messa cantata con accompagnamento di questi due strumenti – organo e nacchere – consiglio di andare il prossimo Natale alla *misa mayor* della Cattedrale di Cordova – la vecchia moschea califfale); ci sono inoltre il tamburello, l’ottavino o zufolo, la cosiddetta “tromba di Parigi”, le *chirimías*, sempre citate al plurale, in riferimento a tutta una famiglia di strumenti (oboe, fagotto e controfagotto).

Nel *Chisciotte*, il principio di verosimiglianza alla base della sua estetica informa anche le scelte musicali dell’autore, che adatta sempre la musica e, più in

¹² Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005 (I edición, 1948).

generale, i suoni – variegatissimi, così come i rumori – alla situazione narrata: un *decorum* che crea corrispondenze tra parola e suono, un'espressività che eleva le valenze simboliche del multiforme insieme del reale di questo *romanzo-mondo*.

Delle due parti che costituiscono l'opera, la più musicale è la seconda; e a questa, prevalentemente, appartengono gli episodi che hanno colpito l'immaginazione creativa dei musicisti europei negli ultimi tre secoli. Si potrebbe dire che, man mano che il *Chisciotte* si andava traducendo nelle più svariate lingue e andava fecondando le letterature moderne, dall'Inghilterra alla Russia, il libro conosceva trasposizioni in codici artistici diversi (acustici e visivi) di straordinaria importanza per la ricezione dell'opera. La Francia è stata la prima e la più attiva in questo lavoro, che ha permesso al romanzo di diventare altro da sé, con una forza che non ha paralleli tra i classici moderni.

All'interno del romanzo la dimensione musicale è ottenuta grazie all'uso di innovativi meccanismi narrativi, che raccontano la straordinaria curva eroica dell'*hidalgo manchego* come un'epopea ambientata nella Spagna degli ultimi decenni del secolo XVI (quella di Filippo II). Nel testo, Cervantes concede valore alla musica come conforto spirituale, fonte di gioia e motore di eroismo. Nei capitoli della seconda parte, dove molti dei personaggi preparano per i protagonisti azioni illusionistiche a loro insaputa, la

musica è elemento importantissimo delle burle. Allo stesso tempo, dà profondità al racconto quella vena musicale che spesso è fondante dell'esperienza comune dei protagonisti, nonché di molti personaggi minori: è un fattore del prospettivismo che caratterizza il capolavoro e, in definitiva, uno degli aspetti che rende moderno il *Don Chisciotte della Mancha*.

La musica del testo rispecchia la polifonia delle voci presenti nel racconto, sia quelle dei vari finti autori della storia del cavaliere, sia quelle degli innumerevoli personaggi incrociati dalla coppia di eroi, che condivideranno con loro la propria parabola eroica, dalle strade della Mancha ai saloni di Barcellona, la città dove il cavaliere sarà sconfitto da Sansone Carrasco.

Non c'è occasione in cui Don Chisciotte non riconosca l'importanza delle discipline del *quadrivium* medievale, accogliendo la musica come categoria estetica essenziale nella sua nuova vita. L'autore darà conto di questa dimensione già nel primo capitolo del romanzo: quando l'*hidalgo* decide di diventare cavaliere, oltre a trasformare il suo cognome - Quijada o Quesada o Quijana - nel nuovo nome di don Quijote, battezza il suo vecchio ronzino prestando molta attenzione ai valori sonori e alle ricadute simboliche del nuovo nome:

«Andò poi a guardare il suo ronzino, e benché avesse più creature agli zoccoli e più acciacchi del cavallo di Gonnella, che *tantum pellis et ossa fuit*, gli parve che non gli si po-

tesse comparare neanche il Bucefalo di Alessandro o il Babieca del Cid. Passò quattro giorni ad almanaccare che nome dovesse dargli; perché (come diceva a se stesso) non era giusto che il cavallo di un cavaliere così illustre, ed esso stesso dotato di intrinseco valore, non avesse un nome famoso; perciò, ne cercava uno che lasciasse intendere ciò che era stato prima di appartenere a cavaliere errante, e quello che era adesso; ed era logico, del resto, che mutando condizione il padrone, mutasse il nome anche lui, e ne acquistasse uno famoso e sonante, più consono al nuovo ordine e al nuovo esercizio che ormai professava; così, dopo infiniti nomi che formò, cancellò e tolse, aggiunse, disfece e tornò a rifare nella sua mente e nella sua immaginazione, finì col chiamarlo *Ronzinante*, nome, a parer suo, alto, sonoro e significativo di ciò che era stato *ante*, quando era ronzino, e quello che era ora, primo e *innante* a ogni altro ronzino del mondo¹³».

La tradizione cavalleresca italiana, più che quella spagnola, usava nomi propri per i cavalli degli eroi¹⁴ (Brigliadoro è quello del paladino francese, sia nell'*Orlando innamorato* del Boiardo sia nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto). Cervantes la evoca in tono scherzoso, ricordando il cavallo di Gonnella, buffone della corte dei Duca di Ferrara, prima di richiamare i nomi dei due più illustri cavalli della tradizione letteraria, greca e castigliana. Cervantes approfondisce

¹³ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 2015 (I edizione, 1957), I, 1, pp. 32-33.

¹⁴ Leo Spitzer, *Perspectivismo lingüístico en El Quijote. Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 178.

il rapporto tra nome e nuovo ufficio con implicazioni semantiche che investono il suono del nome di Ronzinante (*sonante, sonoro*): queste alludono non tanto alla forza e al valore del cavallo¹⁵, quanto alla rappresentazione celebrativa di tali pregi, senza rinunciare al contempo a un rimando all'universo sonoro della guerra.

Parallela, ma di segno opposto, è la scelta del nuovo nome dell'amata, quell'Aldonza Lorenzo di cui don Chisciotte era stato innamorato da giovane, senza che lei lo sapesse né si curasse di lui; l'*hidalgo*:

«cercandole un nome che non disdicesse molto dal suo e che s'incamminasse a essere quello di una principessa o gran dama, la chiamò *Dulcinea del Toboso*, perché era nativa del Toboso: nome che gli parve musicale, prezioso e significativo¹⁶».

Il traduttore italiano adotta la voce «musicale», laddove Cervantes aveva scritto «músico»: le due forme dell'epiteto rafforzano la valenza sonora del nome, trascendendo il suo significato amoroso, a cui

¹⁵ Ancora più chiara nel testo spagnolo: «Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, I, p. 45.

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manzia*, ed. cit., I, I, p. 34.

rinviano la radice del sostantivo *-dolce* e la desinenza in *-ea*, che era di tradizione pastorale; Dulcineo e Dulcina sono, in effetti, nomi di pastori in *Los diez libros de Fortuna de Amor*, il lungo romanzo pastorale del sardo Antonio Lo Frasso, scritto in castigliano¹⁷, che Cervantes commenta con ironia, ma che è da includere senza dubbio alcuno tra le sue fonti.

Questa metamorfosi della contadina Aldonza in Dulcinea è il primo segnale della *contaminatio* che il cavaliere della Mancia attua spesso tra il genere cavalleresco e quello pastorale. D'altronde, gli episodi pastorali sono tra quelli che più frequentemente Cervantes costruisce e correda di scene musicali; in effetti, già nel primo, la musica alletta la notte passata in compagnia dei caprai, uno dei quali annuncia a don Chisciotte l'arrivo del musicista Antonio, definendolo:

«un pastore di gran talento e innamoratissimo; e soprattutto sa leggere e scrivere, ed è un buon suonatore di ribeca, come meglio non si può desiderare¹⁸».

L'accompagnamento della ribeca – strumento rustico e pastorale per antonomasia – era frequente nell'interpretazione canora dei *romances* del cosiddetto Ro-

¹⁷ Antonio Lo Frasso, *Los diez libros de Fortuna d'Amor*, Barcelona, Pedro Malo, 1573.

¹⁸ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., I, XI, p. 104.

mancero nuevo, corpus di romanze fiorite nella Spagna dell'ultimo quarto del XVI secolo; la "romanza d'amore" che canta Antonio – composta dallo zio prete – è dedicata alla pastorella Olalla che, nella tradizione teatrale bucolico-rusticana, è la forma popolare del nome Eulalia; la scia di questo onomastico arriva fino al *Martirio de Santa Olalla* di Federico García Lorca:

«Por la calle brinca y corre / caballo de larga cola, /
mientras juegan o dormitan / viejos soldados de Roma. /
[...] Flora desnuda se sube / por escalerillas de agua. / El
Cónsul pide bandeja / para los senos de Olalla [...]»¹⁹.

Il canto del pastore Antonio – l'unico del gruppo che ha un nome, elevato dalla massa dei caprai per il suo ruolo artistico – piace a don Chisciotte, che vorrebbe sentire altre romanze, ma non a Sancho, che ha bevuto troppo, come svela, ironico, il cavaliere errante:

«Ti capisco, Sancio, perché mi rendo conto perfettamente che le visite fatte all'otre chiedono più conforto di sonno che di musica²⁰».

Nei capitoli seguenti il finto pastore Crisostomo, figlio di un gentiluomo e studente a Salamanca,

¹⁹ Federico García Lorca, *Romancero Gitano* (romance 16), in *Obras*, edición de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 1982, II, pp. 175-177 (175-176).

²⁰ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., I, XI, p. 107.

compone canzoni in endecasillabi, di tradizione petrarchista, ma anche *villancicos* per la messa di Natale del suo paese e *autos* per il Corpus Domini. L'amore non corrisposto per la ricca Marcella – rifugiatasi tra i greggi, per vivere in libertà e senza legami d'amore – porta Crisostomo al suicidio, e ai funerali paganizzanti in suo onore si legge una "canzone disperata" da lui scritta alla maniera dei canzonieri italiani del tardo Quattrocento (tutta in endecasillabi). La verbosità della canzone è stata interpretata come un'esagerazione ironica degli eccessi espressivi dei petrarchisti²¹. Inoltre, la canzone è composta seguendo i principî dell'asprezza, alla maniera del Dante delle *Rime petrose*²² e di alcuni frammenti delle Malebolge. Il disperato Crisostomo esclude il «concertado son» e presenta la sua composizione come «ruido» che esce dall'«amargo pecho»: il linguaggio aspro dei versi rispecchia gli atti aspri della "donna-pietra". La canzone, infatti, convoca rumori come

«Del leone il rugito, il lupo fiero
col tremendo ululato, il fischio orrendo

²¹ Cfr. Rafael Lapesa, «La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca: de Garcilaso a Camões y Cervantes», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1992, III-2, pp. 131-147; citato in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., II (vol. complementario), p. 313.

²² Si veda la famosa canzone petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (*Rime*, CIII).

della squamosa serpe, ed il tremendo
urlo di qualche mostro, il motivato
verso della cornacchia, col fragore
di vento che urta in procelloso mare;
dello sconfitto toro l'implacato
bramire e della tortora il tubare
già vedovella; il fastidioso canto
dell'invidioso gufo, con il pianto
dell'infernale, nera compagna
[...]»²³.

I "nuovi modi" che ispirano l'autore – modi musicali propri della canzone disperata²⁴ – impongono una tonalità più alta e più grave per rappresentare il caos che provoca la tragedia dell'infelice Crisostomo: la violenza estrema dell'episodio esige, dunque, terribilità.

Ci saranno, in seguito, molti capitoli atoni. E soltanto nel XLII, l'amore puro tra gli adolescenti don Luis e donna Clara farà risorgere il canto:

²³ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., I, XIV, p. 126. Cervantes scrive: «El rugir del león, del lobo fiero / el temeroso aullido, el silbo horrendo / de escamosa serpiente, el espantable / baladro de algún monstruo, el agorero / graznar de la corneja, y el estruendo / del viento contrastado en mar instable; / del ya vencido toro el implacable / bramido, y de la viuda tortolilla / el sentible arrullar; el triste canto / del envidiado búho, con el llanto / de toda la infernal negra cuadrilla, [...]». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, pp. 160-165 (160-161).

²⁴ Cfr. Mary Malcolm Gaylord, «Voces y razones en la *Canción desesperada* de Grisóstomo», edición de Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, 2001, pp. 287-300.

«Accadde, dunque, che quando ormai mancava poco all'alba, giunse agli orecchi delle dame una voce così intonata e così bella, che le costrinse tutte a prestare ascolto, specialmente Dorotea, che era sveglia, e al cui fianco dormiva donna Clara di Viedma, poiché tale era il nome della figlia dell'Uditore. Nessuno poteva immaginare chi fosse la persona che cantava, ed era una voce sola, non accompagnata da nessuno strumento. A volte sembrava loro che cantasse dal cortile, e altre volte dalla stalla; e mentre erano attentissime e in questa incertezza, si avvicinò Cardenio alla porta della stanza e disse:

“Chi non dorme, stia in ascolto e sentirà una voce di un garzone di mule, che canta in un modo che incanta”²⁵».

Il travestito garzone di mule è, in effetti, possidente di terre e castelli, cresciuto tra gli agi, educato da buoni maestri e conoscitore della poesia cortigiana. La romanza *Marinero soy de amor* che egli intona è strutturata intorno al tema della nave degli amori; Cervantes riprende qui lo stesso tipo di composizione che aveva cantato il pastore Antonio: il ritmo rapido dell'ottosillabo era considerato adatto per iniziare la serenata e creare atmosfera, prima di addentrarsi in canti di strofe d'arte maggiore, di tradizione colta e cortigiana; si veda l'ode che don Luis canta dopo:

«Dolce speranza mia,
che superando ostacoli e aspri rovi,

²⁵ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manzia*, ed. cit., I, XLII, p. 485.

segui, salda, la via
che tu stessa ti poni e a cui ti muovi,
non ti affligga la sorte
a ogni passo prossima alla morte
[...]»²⁶.

Quest'ode era stata musicata nel 1591 da don Salvador Luis, cantore di Filippo II, e Cervantes perpetuò il nome del compositore, assegnandolo al personaggio di don Luis²⁷: un elegante esempio del suo riuso di materiali poetici colti.

Tale ordine nell'andamento della serenata (prima versi di tradizione ispanica in arte minore, come appunto è la romanza, poi componimenti in endecasillabi di origine italiana) ha una replica nelle scene, galantemente ridicole, ambientate nel palazzo dei Duchi, nella seconda parte dell'opera, quando Altisidora dedica una serenata a don Chisciotte, iniziata con delle *coplas de disparates*²⁸, ottosillabi in forma di ro-

²⁶ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manzia*, ed. cit., I, XLIII, p. 487. Cervantes scrive: «Dulce esperanza mía, / que rompiendo imposibles y malezas / sigues firme la vía / que tú mesma te finges y aderezas: / no te desmaye el verte / a cada paso junto al de tu muerte [...]». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, p. 550.

²⁷ Cfr. *ivi*, II (*Notas complementarias*), p. 400.

²⁸ «Oh tú, que estás en tu lecho, / entre sábanas de holanda, durmiendo a pierna tendida / de la noche a la mañana, [...] / Oye a una triste doncella / bien crecida y mal lograda / que en la luz de tus dos soles / se siente abrasar el alma [...] / Dime, va-

manza parodica (fig. 1). Risponderà don Chisciotte la notte seguente, cantando «con voce abbastanza rauca, ma intonata», al suono del liuto, una romanza ispirata dai *Remedia amoris* di Ovidio, per riaffermare la sua fedeltà platonica a Dulcinea e dare consigli ad Altisidora²⁹.

leroso joven, / que Dios prospere tus ansias, / si te criaste en la Libia / o en las montañas de Jaca [...]. *Ivi*, I, pp. 1078-1079. Per la definizione delle *coplas*, cfr. *ivi*, p. 1078, n. 46.

²⁹ «“Suole la forza d’amore / strappar dai cardini l’anima / usando come strumento / un ozio non prevenuto. / Il cucire, il lavorare / e lo star sempre occupate, / agli affanni dell’amore / soglion esser buoni antidoti. / Le donzelle riservate / che hanno in mente di sposarsi / han per dote l’onestà / e la fama che le loda”. [...] A questo punto era arrivato don Chisciotte con il suo canto, che ascoltavano il Duca, la Duchessa, Altisidora e quasi tutta la gente del castello, quando all’improvviso dall’alto d’un ballatoio, che stava proprio perpendicolarmente alla grata di don Chisciotte, calarono una fune a cui erano attaccati oltre cento sonagli, e dietro di essi, vuotarono un gran sacco pieno di gatti, con dei sonagli più piccoli legati alle code. Fu così grande il frastuono dei sonagli e del miagolare dei gatti che gli stessi Duchi, che erano stati gli ideatori della burla, ne ebbero un soprassalto, e don Chisciotte ne fu impaurito e sgomento». Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, LXVI, pp. 955-956. Alla complessità della doppia serenata, distribuita in due notti successive e con alternanza di voci – prima la voce femminile, insolita in tale tipologia di omaggio musicale, poi quella maschile – si aggiunge qui il frastuono finale della *cencerrada*, tradizionale concerto burlesco con campanacci che, in Castiglia e Andalusia e fino alla metà del Novecento, sollevano fare i giovani a vedovi o sposi anziani la sera delle loro nozze (Cfr. “*Cencerrada*”, 2: Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, I, p. 263). Nel passo Cervantes usa, infatti, la voce «*cencerros*»



Fig. 1 - Serenata di Altisidora a Don Chisciotte.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, edición de la Real Academia Española, Madrid, Imprenta Real, 1819, IV, n. 17, Alejandro Blanco según invención y dibujo de José Rivelles.

Altri suoni si mescolano e fondono nel sempre più fitto intreccio avventuroso del cavaliere: nella prima parte del romanzo, per esempio, le trombe dei penitenti in processione e le loro litanie, che anticipano il *planctus* ridicoloso di Sancho quando crede morto don Chisciotte; sono suoni di un crescendo che, negli ultimi capitoli, preannuncia la ricchezza musicale della seconda parte.

I due grandi ambiti poetico-musicali – il pastorale e il cortigiano – disegnati da Cervantes nella prima parte, riappaiono, infatti, nel *Chisciotte* del 1615, seguendo il principio compositivo della proliferazione. La scena musicale non è, come nella prima parte, isolata e autosufficiente: qui si susseguono a catena episodi strutturati intorno alla musica, elemento essenziale per la caratterizzazione dell'esperienza vissuta.

Sono cinque i nuclei narrativi, la cui definizione ultima dipende dalla musica: le nozze di Camaccio il Ricco e Chiteria la Bella (II, XIX-XXI), il teatrino di Mastro Pietro (II, XXV-XXVII), il soggiorno del cavaliere presso la corte dei Duchi (II, XXX-LVII), il governo di Sancio nell'isola Barattaria (specialmente II, XLIV-XLV e XLVII-XLIX) e la visita degli eroi a Barcellona (II, LXI-LXIV). A tali agglomerati narrativi corrispondono

(«*cien cencerros*» e «*grandes cencerros*». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, p. 1094), che Bodini non accoglie nella sua versione italiana, impoverendo il valore semantico della scena.

cinque tipologie musicali diverse, che reinterpretano con esemplare coerenza interna il loro senso: folklore paesano nel primo nucleo; cantilena recitativa nel secondo («canto llano» senza entrare in «contrapuntos», la chiama Mastro Pietro, come spiegazione della storia di don Gaiferos e Melisendra che il marionettista mette in scena), ma anche musica guerriera come accompagnamento della storia rappresentata; musica cortigiana e musica guerriera – per burla – nel terzo nucleo, il più lungo e articolato, che si svolge nel palazzo dei Duchi; musica militare – per burla – durante il governo di Sancio nell’isola Barattaria (fig. 2); e, di nuovo, musica cortigiana e guerriera negli episodi catalani³⁰. Il cammino di rientro a casa degli eroi favorisce il ritorno alle armonie del mondo bucolico, a cui gli eroi pensano di dedicarsi in futuro con i nomi di *pastore Chisciottigi* e *pastore Panzino* (II, LXVII)³¹.

³⁰ Tutti i nuclei avrebbero meritato un commento dettagliato, impossibile da fare nei limiti temporali propri della conferenza, modulo di queste pagine. Mi soffermerò brevemente soltanto sul primo. Per il secondo, basta rimandare alla bellissima ricreazione di Manuel de Falla. Per il terzo, qualche cenno si è fatto *supra*, ma si veda anche il cap. LVII, dove la «svelta e sfrontatella» Altisidora, con «mesto accento», si accommiata da don Chisciotte.

³¹ Ecco come don Chisciotte immagina la loro vita futura avvolti dalla musica: «– Per Dio! –disse don Chisciotte. – Che vita dobbiamo fare, caro Sancio! Che ciaramelle risuoneranno ai nostri orecchi; che cornamuse zamorane, che tamburelli, che campanellini, che ribeche! Che dire poi se fra queste varietà di strumenti risuona quello degli *albugues*! Vi si sentiranno allora tutti gli strumenti pastorali.



Fig. 2 - Sancio difende l'isola Barattaria dall'assalto nemico al suono di trombe e tamburi. *Comment diable puis-je marcher, malheureux que je suis!*, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, Paris, Hachette, 1869, II, n. 37, Dessin de Gustave Doré, gravure sur bois d'Héliodore Pisan.

Probabilmente è proprio il primo nucleo (quello delle nozze – frustrate – di Camaccio e Chiteria, e quelle successive, di Chiteria con Basilio) ad aver stimolato di più la creatività dei compositori e il gusto del pubblico. La musica è qui fundamentalmente una variante della pastorale, perché rurale e campestre, ma in versione folklorica e paesana, d'accordo con l'umanità che partecipa alle nozze (fig. 3). Come raccontano a don Chisciotte due studenti incontrati strada facendo, Camaccio, che è «grandioso», nell'organizzare le sue nozze:

«[...] s'è messo in testa di gettar frasche e coprìr dall'alto tutto il prato, in modo tale che il sole deve faticare se vuole andar a far visita alle verdi erbe di cui il terreno è ricoperto. Ha pure combinato delle danze, sia con le spade che coi sonagli, perché in paese c'è gente che li sa scuotere e far suo-

– Che cosa sono gli *albogues* – domandò Sancio –, che non li ho mai sentiti nominare e non li ho mai visti in vita mia?

– Gli *albogues* sono – rispose don Chisciotte – dei piattini metallici come quelli dei candelieri di ottone, che battendoli gli uni con gli altri dalla parte vuota e cava danno un suono che, sebbene non sia molto gradevole e armonioso, non dispiace, perché s'accorda con la rusticità della cornamusa e del tamburello. E questo nome *albogues* è arabo, come lo sono quasi tutti quelli che nella nostra lingua castigliana iniziano con *al* [...]». Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, cap. LXVII, p. 1136. Sulla probabile identificazione dello strumento con una specie di flauto e, in generale, per le varie definizioni degli *albogues*, cfr. Miguel Querol Gavaldá, ed. cit., pp. 180-182.



Fig. 3 - Danze alle nozze di Camaccio il Ricco e Chiteria la Bella. *Entrée de Bergeres aux nopces de Gamache, De voornaamste Gevallen van den wonderlyken Don Quichot*, Hage, Pieter de Hondt, 1746, III, n. 12, illustrazioni di Charles-Antoine Coypel e Jakob van der Schley.

nare magnificamente; non parliamo poi dei ballerini: quelli che ha già fissato sono una quantità incredibile³²».

Il traduttore espunge il riferimento allo *zapateado*³³, l'arte del *Tipete Tapete*, che Sancio dominava quando era porcaio³⁴ e di cui sono molto esperti anche questi rustici danzatori.

Se Camaccio è ricco, il rivale Basilio ha molti doni di natura, e tra questi spiccano le doti musicali: «canta come una calandra, e tocca la chitarra in modo da farla parlare³⁵». Insieme ad altri pregi (lanciatore di barra, lottatore, saltatore, giocatore di birilli, esper-tissimo con la spada, etc.), sono qualità da intendersi in senso erotico.

La musica della festa delle nozze di Camaccio arriva alle orecchie dei nostri eroi da lontano, mentre «a tutti quanti parve come se davanti al paese vi fosse un cielo di innumerevoli e splendenti stelle»:

«Udirono pure confusi e soavi suoni di diversi strumenti, come flauti, tamburi, salteri, pifferi, tamburelli e sonagli;

³² Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, XIX, p. 739.

³³ «Tiene asimesmo maheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de *zapateadores* no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, p. 854.

³⁴ Cfr. *infra*, nota 45.

³⁵ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, XIX, p. 740.

e quando furono vicini, videro che i rami d'una decorazione di frasche che avevano messo all'entrata del paese erano tutti pieni di lumi, non turbati dal vento, che in quel momento spirava così quieto da non aver nemmeno la forza di muovere le foglie. Ma il successo della festa erano i suonatori, che in vari gruppi si spargevano per quel posto delizioso, chi ballando, cantando, e chi suonando tutti quei diversi strumenti che s'è detto. Pareva insomma che su quel prato corresse l'allegria e saltasse la gioia³⁶».

Certi critici hanno richiamato l'attenzione sui parallelismi tra questo inizio di cerimonia e il modo di celebrare le nozze dei *moriscos* spagnoli. Non bisogna scordare che siamo nella Mancía, dove erano andati a finire molti *moriscos* deportati dall'Andalusia, dopo la loro ribellione nelle Alpujarras di Granada e a seguito della dura repressione guidata da don Juan de Austria. Queste suggestioni tornano anche nella vera festa di nozze, celebrata il giorno dopo, con danze di ragazzi e di ragazze, e corse di dodici giovani su bellissime cavalline,

«con ricchi e sfarzosi finimenti da campagna e con molti sonagli sui pettorali [...] Tutti in schiera fecero non una, ma moltissime corse per il prato con un frastuono giocondo e con gridi³⁷»

³⁶ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancía*, ed. cit., II, XIX, p. 745.

³⁷ Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancía*, ed. cit., II, XX, p. 749.

accompagnate da clamore e grida di *viva gli sposi*. Anche in questi quadri la festa ricorda le *zambbras* descritte nelle romanze moresche del *Romancero nuevo*.

Nelle nozze di Camaccio si susseguono le scene danzanti all'insegna della *varietas*, e quella più complessa – chiamata *de artificio* (figurata) – appartiene al genere delle danze “parlate”, che sviluppa un'azione e inserisce dialoghi cantati, accompagnati «da quattro bravissimi suonatori di tamburi e flauti». I personaggi qui sono otto ninfe, figure allegoriche raggruppate intorno all'Amore (Poesia, Intelligenza, Nobiltà, Valore) e all'Interesse (Liberalità, Regali, Tesoro, Pacifico possesso): tutti entrano cantando versi, «alcuni dei quali erano eleganti, altri ridicoli, ma don Chisciotte ritenne soltanto nella sua benché grande memoria i già riferiti»³⁸. Anche in questo caso l'autore è stato un curato del paese, «più amico», commenta don Chisciotte, «di Camaccio che di Basilio», e con più inclinazione a «far satire che a cantar vespro»³⁹.

Da notare il ruolo che hanno nella scena dell'arrivo degli sposi gli «alti gridi e un gran frastuono» del gruppo di cavalieri che corrono a briglie sciolte davanti al corteo nuziale; ricordano i *lililíes agarenos*, lanciati dai Mori nelle loro feste, ma anche nel momento di entrare in battaglia: qui sono grida di gioia durante la «lunga corsa chiassosa», mescolate alle

³⁸ *Ivi*, p. 752.

³⁹ *Ivi*, p. 753.

musiche che avvolgono il corteo nuziale; sono però anche avvisaglia della piega, falsamente tragica, che prenderanno le nozze, con la *performance* del finto moribondo Basilio, la cui azione scaltra cambierà il destino dei tre protagonisti.

Torneremo a sentire *lililíes* nel capitolo XXXVIII, quando, nel palazzo dei Duchi, si ha notizia di come può essere disincantata Dulcinea⁴⁰, e nel LXI, durante la festa marittima che le galere al largo di Barcellona organizzano per gli illustri ospiti⁴¹.

Cervantes doveva avere una buona cultura musicale, acquisita quasi sicuramente da autodidatta. Sebbene pare assai probabile che, fanciullo, si fosse formato a Cordova o a Siviglia con i Gesuiti⁴² – la cui *ra-*

⁴⁰ «Poi si udirono infiniti *allalí*, alla maniera dei Mori quando entrano in battaglia: echeggiarono trombe e clarini, rullarono tamburi, suonarono pifferi, quasi tutti a un tempo, così in fretta e senza interruzione che avrebbe dovuto essere sordo chi non fosse rimasto assordato dal frastuono di tanti strumenti. Allibì il Duca, la Duchessa restò smarrita, don Chisciotte si meravigliò, Sancio Panza tremò, e insomma persino quelli che ne sapevano la causa ne furono impressionati. Dal timore s'impadronì di loro il silenzio, e un postiglione passò davanti a loro vestito da demonio, suonando, invece di una trombetta, un corno vuoto e smisurato che mandava un rauco suono, terribile». Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, XXXVIII, p. 873.

⁴¹ «[...] A questo punto, quelli con le livree arrivarono correndo con gridi, chiassi e *allalí*, dove stava don Chisciotte sospeso e attonito [...]». *Ivi*, LXI, p. 1088.

⁴² Cfr. José Martínez-Escalera, *Cervantes y los jesuitas*, «Anales Cervantinos», XXXV, 1999, pp. 295-307.

tio studiorum era molto concentrata sulla cultura della parola e poca attenzione dedicava alla musica – il giovane Miguel, una volta stabilitosi a Madrid, avrebbe frequentato ambienti umanistici: quelli che gravitavano attorno allo studio del suo maestro, Juan López de Hoyos, erano molto attenti al legame tra poesia e musica e saldamente connessi con circoli nobiliari e cortigiani, dove il gusto per il canto e per la musica strumentale profana e religiosa conformava le loro prassi sociali e spirituali.

Non bisogna dimenticare, tra l'altro, che Filippo II era un finissimo melomane e che la Spagna manierista della seconda metà del XVI secolo fu uno straordinario laboratorio musicale. Sull'universo polifonico iberico di quegli stessi anni il bergamasco Domenico Cerone scrisse con tinte critiche un poderoso trattato intitolato *El Mellopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, y claridad del Lector, esta repardido en XXII Libros*, redatto probabilmente durante il suo lungo soggiorno in Spagna mentre era al servizio della Cappella Reale di Filippo II e di suo figlio, Filippo III (la cosiddetta "Capilla Flamenca"). L'opera, in lingua castigliana, fu pubblicata da Cerone a Napoli nel 1613 per le stampe di Giovan Battista Gargano e Lucrezio Nucci⁴³. Nelle

⁴³ Napoli aveva allora numerose stamperie che pubblicavano opere in castigliano, lingua ufficiale del potere, nonché una delle lingue di cultura della capitale. Sul tema si veda Encarnación

intenzioni dell'autore, *El Melopeo*, con le sue 1.160 pagine divise in 22 libri, occupava lo spazio vuoto che ancora aveva la trattatistica musicale spagnola: il Cerone «vuole stimolare gli artisti spagnoli al perseguimento delle perfezioni dell'arte, che egli ripropone come manifestazione di un ordine spirituale da raggiungere» attraverso una seria formazione morale, e cioè in un'ottica pienamente controriformista⁴⁴.

Cerone era vissuto in Spagna tra il 1592 e il 1603: gli stessi anni in cui Cervantes scriveva il *Chisciotte*. Arrivato a Napoli – forse a seguito del viceré Benavente – il maestro bergamasco, già nel 1609, aveva tentato di pubblicare *El Melopeo*, mentre era prete ordinario e voce tenore della Casa dell'Annunziata e insegnava ai diaconi a «cantare il canto fermo». Dedicata a Filippo III, l'opera si editò con l'approvazione del viceré che governò dopo il Benavente: il famoso Pedro Fernández de Castro, VII conte di Lemos, aveva chiamato a sé il Cerone (con la nomina di tenore della Cappella Reale di Napoli⁴⁵) lo stesso anno

Sánchez García (a cura di), *Lingua spagnola e cultura ispanico a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Tullio Pironti, 2013; si veda anche Encarnación Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007.

⁴⁴ Cfr. Alessandra Ascarelli, "Cerone Domenico", *Dizionario Biografico degli Italiani*, www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/cerone-domenico/Dizionario_Biografico.

⁴⁵ La pubblicazione del libro avvenne in coincidenza con lo spostamento di Cerone dall'Annunziata a Palazzo Reale: *Ibidem*.

in cui Cervantes pubblicò le sue *Novelas ejemplares*, dedicate a lui. Due anni dopo, il “monco di Lepanto” offrirà al viceré Lemos la raccolta teatrale *Otto commedie e otto intermezzi* e la seconda parte del *Chisciotte*.

È sorprendente che Lemos, fondatore a Napoli – insieme a Giovanni Battista Manso – dell’Accademia degli Oziosi e rifondatore dell’università, riesca a far confluire nella sua persona artisti tanto diversi e opere di tale importanza creativa e teorica, tanto vicine per cronologia e per un comune orizzonte musicale (quello iberico) quanto lontane per genere, statuto estetico e sensibilità morale. Cerone si occupa dell’arte contrappuntistica, ma tende sempre «a sottovalutare, tacendone la maggior parte dei rappresentanti, quell’ambiente spagnolo cui è diretto⁴⁶» e, tra i grandi musicisti spagnoli, loda soltanto Tomás de Victoria, mentre ha molte riserve su Cristóbal de Morales e dedica «blanda considerazione» a Francisco Guerrero e a Fernando de las Infantas⁴⁷. Cervantes, che nel *Chisciotte* esclude accuratamente qualsiasi ambientazione liturgica o sacra, rappresenta altri mondi musicali, attingendo a piene mani dalla musica profana – popolare e cortigiana – di epoca filippina, e innestando nel suo mondo sonoro – narrativo e teatrale – suggestioni che rievocano una fruizione

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

collettiva e corale ispirata da un fremito di entusiasmo bacchico.

Se teniamo accostati ancora per un attimo *El Melopeo* e il *Chisciotte*, possiamo consentirci una divagazione a proposito della centralità in entrambi dell'immagine bellica: il bergamasco dedica tutto il XX libro all'analisi della messa *L'homme armé*, che Pierluigi da Palestrina compose sfruttando una melodia profana dedicata alle crociate e famosa fin dal XV secolo; il Palestrina, tra l'altro, nel 1570 incluse *L'homme armé* nel III libro di messe, che dedicò a Filippo II. Il musicista romano parafrasa la melodia de *L'homme armé*, trattandola come un elemento melodico – il cosiddetto “canto fermo” – che serve da trama all'insieme, circola tra le varie voci e crea unione tra le parti. Sempre nel 1570 Cervantes arriva a Roma come *criado* del napoletano Giulio Acquaviva d'Aragona, il giovanissimo prelado – di appena 24 anni – che lo aveva portato con sé in Italia, di ritorno dalla sua missione come nunzio straordinario a Madrid. Nei dieci mesi che Cervantes passò presso la corte di Acquaviva – Giulio era già stato nominato cardinale di San Teodoro – sicuramente ebbe occasione di ascoltare musica in ambienti curiali e forse anche di incrociare il Palestrina e di ascoltare *L'homme armé*. Due decenni dopo Cervantes inizia a scrivere il *Chisciotte* per distruggere il mito cavalleresco dell'uomo armato – anacronistico per lui e da ridicolizzare – e far emergere da quelle armature arrugginite l'interiorità

dell'uomo eroico che lotta per la giustizia in un mondo prosaico.

Molto diverso dal romano sarà l'ambiente in cui Miguel si sarebbe mosso a Napoli: arruolatosi nella compagnia di Diego de Urbina, sarà a Lepanto nell'ottobre del 1571 a bordo della galera "Marquesa" e combatterà valorosamente, rimanendo ferito e perdendo l'uso della mano sinistra. Dopo aver combattuto insieme a don Juan de Austria nel 1572 a Corfù e a Modone, è documentata la sua presenza a Napoli nel marzo del 1573 nella compagnia di don Manuel Ponce de León, e di nuovo, nel marzo del 1574, quando don Juan de Austria ordina che si diano allo scrittore 30 scudi. Da soldato non dovettero mancar gli occasioni di partecipare alle feste vicereali o ecclesiastiche, organizzate per le strade e nelle chiese della Napoli spagnola.

Che non sdegnasse nemmeno i riti della "Locanda del Cerriglio", e di altre taverne dello stesso tenore frequentate dai soldati spagnoli, lo dimostra la storia dell'incauta Leandra, nella prima parte del *Chisciotte*: Cervantes introduce lì un riferimento alla nostra città, come luogo di delizie di ambigua fama, narrando di un *miles gloriosus*, chiamato Vincenzo della Rocca, «bravo, galán, músico y poeta», che, suonando «ad arpeggio la chitarra in tal maniera che c'erano di quelli che dicevano che la faceva parlare», offre a Leandra serenate fino a farla innamorare e a convincerla a fuggire con lui, sotto promessa di portarla nella:

«más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo, que era Nápoles⁴⁸»

per poi derubarla e abbandonarla nei monti della Mancía orientale. Della doppia epitesi, «rica» e «viciosa», con cui il soldato fanfarone definisce Napoli, «viciosa» è da intendersi come “suntuosa”, “lussuosa”, pur lasciando intravedere le insidie di una seconda accezione legata a un disvalore morale della città, rappresentato proprio da Vincenzo della Rocca e da altri come lui. È l’unico caso in tutto il romanzo in cui la voce «músico» è associata a un personaggio negativo.

Altre musiche, ascoltate da Cervantes nei cinque duri anni passati in schiavitù ad Algeri, saranno ricordate nelle sue opere, così come quelle ascoltate nel difficile periodo in cui è stato impegnato nella raccolta dei tributi della *Hacienda Real* in Andalusia, soprattutto a Siviglia; sia ad Algeri sia nella capitale andalusa, sperimenta l’esotismo musicale, che poi traspone in molti passaggi delle sue opere: penso, per esempio, alla *danza de la morisca* nella commedia *Los baños de Argel*⁴⁹, e ai *sones* provenienti dalle Indias che Cervantes evoca nel suo novelliere: nella novella *La ilustre fregona*, chiama il ballo della *chacona* «india-

⁴⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, p. 634.

⁴⁹ Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, edición al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 241-360 (349).

na amulatada»⁵⁰. Questa danza allora in voga è criticata da Lope de Vega nella *Dorotea*: la vecchia Gerarda si lamenta del fatto che le danze antiche siano state sostituite da queste «azioni gesticolanti e movimenti lascivi delle ciaccone, con tanto grande offesa della virtù della castità e del decoroso silenzio delle dame⁵¹».

Don Chisciotte partecipa attivamente, come abbiamo visto, all'universo sonoro e danzante che lo circonda: a Barcellona l'eroe balla nel *sarao* della moglie del ricco don Antonio (fig. 4) e sente gli effetti dei sensuali balli moderni fino a stramazze a terra⁵²; ancora, nel cammino di ritorno a casa, dopo

⁵⁰ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, III, p. 95.

⁵¹ Félix Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de Edwin Seth Morby. Madrid, Castalia, 1987, p. 133. [La traduzione è mia, N.d.A.]

⁵² «[...] Si cenò splendidamente e verso le dieci di sera si aprirono le danze. Fra le dame ce n'erano due burlone e di carattere malizioso, e pur essendo molto oneste, erano un po' sfrenate, quanto ci voleva perché le burle fossero divertenti, senza tuttavia far danno. Queste signore si diedero tanto da fare per far ballare don Chisciotte, che gli indolenzirono non solamente il corpo, ma anche l'anima. Era proprio da vedere la figura di don Chisciotte, lungo, impalato, magro magro, pallido, col vestito stretto, sgraziato, e soprattutto assolutamente privo di agilità. Le damigelle lo corteggiavano come di nascosto, e lui pure nascostamente le respingeva; ma vedendosi assediato di proposte amorose, alzò la voce e disse:

- *Fugite, partes adversæ!* Lasciatemi alla mia tranquillità, malcapitati pensieri. Andate via signore, coi vostri desideri; che quella che è regina dei miei, l'impareggiabile Dulcinea del Toboso, non permette che altri che i suoi mi pieghino e rendano schiavo.



Fig. 4 - Sarao in casa di don Antonio Moreno. Don Chisciotte danza. Elles s'évertuèrent si bien à faire danser don Quichotte, qu'elles lui exténuèrent, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, Paris, Hachette, 1869, II, n. 52, Dessin de Gustave Doré, gravure sur bois d'Héliodore Pisan.

la sconfitta definitiva, si diletta a comporre madrigali, mentre Sancio dorme (cap. LXVIII)⁵³.

Lungo tutto il romanzo, lo scudiero non presta mai attenzione alla musica, sebbene le sue rare osservazioni sul tema siano acute. È per questo che nella trasposizione cinematografica che nel 2005 ha fatto Mimmo Paladino molto espressiva appare la rivendicazione di Sancio, interpretato da Lucio Dalla, come personaggio musicale. Non distribuito nei circuiti commerciali, forse per la sua *brevitas* o forse per

E così dicendo, si sedette per terra in mezzo alla sala, stanco morto di quella danzante sfaticata. Don Antonio lo fece portar di peso nel suo letto, e il primo a dargli una mano fu Sancio, che gli disse:

- All'anima dei vostri balli, signor padrone nostro! Che vi siete messo in testa, che tutti i valorosi son danzatori e tutti i cavalieri erranti son ballerini? Vi assicuro io che se lo pensate, siete in errore: ci son uomini che son pronti piuttosto ad ammazzare un gigante che a fare una capriola. Se si fosse trattato di ballare a punta di tacco, avrei potuto rimediare io alla vostra ignoranza, perché là ci riesco come un'aquila, ma in fatto di danzare non mi ci metto». Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, LI, pp. 1095-1096.

⁵³ «- Dormi tu, Sancio - rispose don Chisciotte - che nascesti per dormire; io, che nacqui invece per vegliare, nel tempo che ci vuole ancora per far giorno allenterò le briglie ai miei pensieri e li sfogherò in un madrigaletto che, senza che tu lo sappia, ieri sera ho composto a mente.

- A me sembra - rispose Sancio - che i pensieri che danno adito a scriver strofe non devono poi esser tanti. Ma rimi pure la signoria vostra quanto le pare, che io dormirò quanto mi sarà possibile». *Don Chisciotte della Mancia*, ed. cit., II, LXVIII, pp. 1139-1140.

una precisa volontà dell'artista di utilizzare le nuove opportunità offerte dalla Rete, il film rovescia le parti e, nel processo metamorfico che lo *chisciottizza* – come già teorizzò Unamuno più di cento anni fa⁵⁴ – è Sancio ora a cantare: il personaggio acquista così un'autonomia tutta nuova, utile a favorire quel processo di crescita interiore che caratterizza il suo servizio al cavaliere.

Questo protagonismo musicale è, dunque, un passo importante nelle *andanzas* di Sancio, ormai pluriscolorari: un nuovo impegno personale per rendere viva quella massima che lo scudiero aveva enunciato in una delle lunghe conversazioni con la Duchessa: «Señora, donde hay música no puede haber cosa mala⁵⁵».

⁵⁴ Miguel de Unamuno, *Vita di don Chisciotte e Sancio Panza*, traduzione di Antonio Gasparetti, Milano, Mondadori Bruno, 2006.

⁵⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, XXXIII, p. 1005.

COLLANA ELOGI

*Noti scrittori e intellettuali italiani si divertono a elogiare,
con sincerità o sarcasmo, ma sempre con leggerezza, fatti,
idee, personaggi.*

Tinto Brass

Elogio del culo

Elogio della donna erotica

Domenico Carratelli

Elogio del Pibe

Elogio di Ali

Elogio delle primarie

Elogio di Valentino

Elogio di Mourinho

Elogio di Cristiano Ronaldo

Elogio di De Laurentiis

Salvatore Casaburi

*Elogio del cantar storie. Ballata in quattro tempi e prologo
per Eteronòmia, Onìria e altre città*

Francesco D'Episcopo

Elogio della bella cosa

Aldo di Mauro

Elogio della malaparola

Marcello D'Orta

Elogio della bugia

Giancarlo Dotto

Elogio della malafemmina

Elogio di Helenio Herrera

Elogio di Carmelo Bene
Elogio di Francesco. Il Papa della rivoluzione

Mauro Giancaspro
Elogio del filobus
Elogio della lettera anonima
Elogio di un incontro. Armando De Stefano
Elogio del recupero. Quasi un delirio

Amato Lamberti
Elogio della iettatura

Peppe Lanzetta
Elogio della suocera
Elogio del gigolò
Elogio di James Senese

Mimmo Liguoro
Elogio del giornalista
Elogio della risata

Joan Maragall
Elogio della parola e della poesia

Gianluca Morozzi
Elogio di Federica la mano amica

Vittorio Paliotti
Elogio del gatto

Luigi Piazza
Elogio del nullafacente

Marco Piscitello
Elogio del professor Bellamore. La parola ai fatti

Gian Paolo Porreca
Elogio del medico

José Vicente Quirante Rives
Elogio del caffè al bar (scritto a Napoli dove il caffè è culto)

Maria Roccasalva
Elogio dell'adulterio
Elogio dell'eros

Encarnación Sánchez García
Elogio della musica del Chisciotte

Salvatore Maria Sergio
Elogio dell'avvocato
Processo al processo. Giambattista Vico non può vincere
Elogio della donna avvocato

Pietro Treccagnoli
Elogio di san Gennaro

Pasquale Valentino
Elogio del vicolo

Bettina Zagnoli
Elogio del dildo

