

Camilla CAVICCHI (Université de Tours)

Musica, consenso e ordine in piazza: alcune considerazioni

Per la consacrazione della cupola di Santa Maria del Fiore di Filippo Brunelleschi, Guillaume Du Fay scriveva, nel 1436, il mottetto isoritmico *Nuper rosarum flores*, basato su quattro segni di mensura in allusione alle proporzioni del tempio di Salomone (6:4:2:3)¹. Per rendere omaggio ad un principe illuminato, il duca di Ferrara Ercole I d'Este, Josquin des Prez ideava una messa il cui *tenor* consisteva d'un soggetto cavato dalle sillabe del motto «Hercules dux Ferrariae»². Entrambe le composizioni, due fra gli esempi più celebri, presentano procedimenti compositivi complessi che mirano a legittimare il potere della Chiesa e di un principe. Tali artifici erano compresi da un pubblico d'intenditori e consolidavano il prestigio della committenza in direzione orizzontale, ossia *tra* la classe egemone, *tra* le corti.

Come veniva diffuso, invece, il messaggio musicale di consenso verso il popolo? Quali erano i canali privilegiati? Quali i repertori? Come agiva il controllo di tale messaggio sulle classi subalterne? Le strade della città offrono uno spazio d'osservazione interessante, una scena su cui s'alternano musiche d'ogni sorta, arrivate in piazza sulla spinta delle dinamiche più varie, a volte casuali.

1. Spazio urbano e musica

Con qualche rara eccezione, gran parte della musica d'arte pervenutaci fu composta e destinata all'esecuzione in architetture chiuse come chiese, cappelle, saloni principeschi, case private, accademie e teatri. La performance musicale giocava anche sull'efficacia e sulla consapevolezza d'un effetto acustico particolare e, in certi casi, tale contezza influì sui processi creativi dei compositori³. Meno organico e omogeneo, invece, è il repertorio delle musiche destinate ai luoghi aperti della città, alle strade, alle piazze, ai

porticati. La musica che vi risuona è espressione sia del volgo che della classe egemone laica ed ecclesiastica. Essa rientra nell'ambito di quella *musica vulgaris* o *musica civilis* che Johannes Grocheo, già nel Trecento, illustrò come musica per il popolo e per la società in senso ampio⁴. Nello spazio urbano la società si esprime attraverso la musica, manifestando la propria identità. Le pratiche musicali « di strada » godono di una diffusione nello spazio urbano e sub-urbano secondo flussi non controllabili. La comunità le riconosce ora come manifestazioni di un'identità musicale comune ora come estranee, come ascrivibili a culture altre, minoritarie o straniere. Genti differenti vivono negli spazi urbani aperti e comunicano grazie al linguaggio musicale: bambini, musicisti ambulanti, frati predicatori, venditori, imbonitori, marginali, ecc.⁵ I musicisti al servizio del comune, del principe, della Chiesa diffondono il messaggio delle autorità: i banditori, le bande di pifferi e tromboni, i cantori della cappella nel seguito di una processione, i musicisti virtuosi operanti per l'élite, nel corso di feste e d'entrate. Tali musiche, con azioni dissimili sugli ascoltatori, sfruttano i meccanismi del consenso, facendo forza sull'efficacia visiva e sonora della performance musicale.

L'umanista Ludovico Carbone, nella sua orazione dottorale tenuta a Ferrara nel 1456, descrisse un'esibizione del virtuoso liutista Pietrobono dal Chitarrino, focalizzando l'attenzione sul potere straordinario che la musica esercitava negli ascoltatori:

*Vidimus paucis ante diebus cum urbem solemni sacerdotum pompa lustraremus, nostrum illum Peribonium musicum admirabilem lyra psallendo inflammari quasi divino numine afflatum, quia eum turba magna sequebatur non puerorum modo et imperitorum, sed gravium quoque hominum et doctorum [...]*⁶.

Qualche giorno fa, durante una cerimonia religiosa in città, vedemmo Pietrobono, quel nostro mirabile musico, eccitarsi nel suonare il liuto quasi invasato da una potenza divina e una gran folla non soltanto di fanciulli e di gente incolta ma anche di uomini autorevoli e dotti, lo seguiva [...].

La performance di Pietrobono seduce l'uditorio urbano composito (*turba magna imperitorum et doctorum*) e, grazie al tramite della musica, impone su di essa l'autorità del principe e ne rafforza il consenso. Se le altre arti (pittura, scultura, architettura), al confronto con la musica, possono vantare del potere d'imporre un messaggio visivo che resiste nel tempo, la musica limitata alla percezione uditiva e alla dimensione temporale agisce sull'*hic et nunc* e colpisce l'attenzione del fruitore con un potere persuasivo più complesso da decifrare, basato anche su aspetti visivi ma soprattutto sulla capacità di permeare l'udito degli ascoltatori.

L'idea alla base di tale effetto della musica aveva radici sia nel pensiero popolare che nel pensiero neoplatonico⁷. Nel *Commentario al Timeo*, Marsilio Ficino sottolinea come il potere della musica consista nel permeare l'anima, sin nei suoi meandri più reconditi⁸. Il suono mette in vibrazione lo spirito, tramite l'umore aereo dell'orecchio, e crea un movimento che genera la passione. La musica e il concetto ad essa legato raggiungono l'anima in profondità, al contrario di quanto avviene per la vista. Scrive Ficino:

Adde quod concentus potissimum inter illa quae sentiuntur, quasi animatus, affectum sensuumque cogitationem animae, sive canentis, sive sonantis perfert in animos audientes: ideoque in primis cum animo congruit.

Aggiungi che il concetto, soprattutto tra le cose che si sentono, per così dire animato, comunica agli animi che ascoltano la passione e la riflessione di pensieri dell'anima sia di colui che canta sia di colui che suona: e per ciò s'addice in primo luogo all'anima⁹.

In effetti, se il suono riesce a raggiungere l'anima portando con sé la sostanza della cosa, che è il *concetto*, l'immagine — che non possiede la qualità del movimento e che quindi non è foriera di concetti — è percepita dall'anima in maniera superficiale:

Praeterea quae ad visum quidem spectant, et si pura quodammodo sunt, tamen absque motionis efficacitā, et per imaginem solam absque rei natura saepius apprehenduntur: ideo parum admodum movere animos solent.

Inoltre, le cose che riguardano la vista, per quanto siano pure, tuttavia vengono colte troppo spesso senza la forza del movimento e solamente attraverso l'immagine, senza la sostanza della cosa : per ciò di solito muovono gli animi molto poco¹⁰.

Il successo di questa convinzione giustifica la diffusione in ambito poetico, pittorico e musicale del mito d'Orfeo, colui che piegava al suono della sua lira e del suo canto la natura intera. Tale idea coesistè, tuttavia, con il presupposto contrario della tradizione aristotelica, poi pienamente integrato nella patristica, per il quale la vista è il senso principale dell'uomo:

Tutti gli uomini per natura tendono al sapere. Segno ne è l'amore per le sensazioni: infatti, essi amano le sensazioni per se stesse, anche indipendentemente dalla loro utilità, e, più di tutte, amano la sensazione della vista: in effetti, non solo ai fini dell'azione, ma anche senza avere alcuna intenzione di agire, noi preferiamo il vedere, in certo senso, a tutte le altre sensazioni. E il motivo sta nel fatto che la vista ci fa conoscere più di tutte le altre sensazioni e ci rende manifeste numerose differenze fra le cose¹¹.

Quando Giannozzo Manetti, trattando del testamento di papa Nicola V, evidenziava la superiorità persuasiva delle realizzazioni architettoniche rispetto alla capacità della parola e dell'arte oratoria, altro non faceva che inserirsi in questa tradizione di pensiero in favore della percezione visiva e a scapito di quella uditiva:

Ceterorum vero cunctorum populorum turbae literarum ignarae, penitusque expertes, quamvis a doctis et eruditis viris, qualia, et quanta illa sunt, crebro audire, eisque tamquam veris et certis assentiri videantur, nisi tamen egregiis quibusdam visis moveantur, profecto omnis illa eorum assensio debilibus et imbecillis fundamentis innixa, diuturnitate temporis ita paulatim elabitur, ut plerumque ad nihilum recidat¹².

Quanto alla folla di tutte le altre persone, invece, illetterate e profondamente ignoranti, anche se sembrano spesso ascoltare gli uomini dotti ed eruditi quando parlano di questi argomenti ed hanno l'impressione di essere convinti delle loro verità, se tuttavia non sono colpiti da alcune cose straordinarie viste con i propri

occhi quel loro generale convincimento, basato su fondamenti estremamente deboli si cancella a poco a poco con il passare del tempo al punto di finire il più delle volte nel nulla¹³.

Udito e vista restano indubbiamente i sensi impiegati in musica, nella composizione, nell'esecuzione e nella fruizione.

2. Come è musicale la piazza

Fig. 1

Rappresentata spesso come sfondo dell'azione nella scena teatrale del Cinquecento (fig. 1), in quanto spazio identitario dell'uomo e della *civitas*, la piazza italiana è il luogo in cui trascorre la vita quotidiana della comunità: zona di passaggio, d'incontro e di scambio economico e culturale fra individui d'origini e classi diverse, fra gruppi e organizzazioni sociali, laiche e religiose. Le musiche che qui si alternano e si sovrappongono, dissimili quanto le genti che la frequentano, si affiancano a parole, gesti e immagini sullo sfondo degli edifici del potere: il palazzo della ragione, il palazzo ducale, la cattedrale. La connotazione musicale di questo luogo è costituita dai suoni del paesaggio sonoro — quotidiano e festivo — con elementi fissi (le campane, i banditori, i suoni della municipalità, gli ambulanti, ecc.) e con elementi variabili legati alla festa religiosa, a quella principesca o a quella popolare.

Di recente e sempre con maggiore frequenza, gli studi della musicologia storica hanno messo in risalto l'importanza delle ricerche sul paesaggio sonoro della città, ovvero, secondo R. Murray Schafer, quell'insieme di rumori e suoni udibili ovunque ci troviamo e variamente organizzati¹⁴. Tale interesse ha diverse finalità, fra le quali la restituzione (per quanto possibile agli approcci storici) dell'ambiente sonoro familiare ai cittadini europei, dal Medioevo al XIX secolo, fino a quando le tecniche di registrazione hanno permesso di salvaguardare la memoria dei diversi paesaggi sonori del mondo. I

risultati, rilevanti dal punto di vista storico-documentario, sono spesso deludenti sotto il profilo musicale, in quanto ciò che emerge sovente è piuttosto un affresco impressionistico di rumori, suoni e musiche, che confida l'evocazione di quel mondo sonoro e musicale al potere suggestivo della scrittura¹⁵. In altri casi, l'ambizione di questi studi mira a conoscere il contesto sonoro vissuto dai compositori, per comprendere i processi cognitivi ed emotivi generatisi fra l'uomo, il suo paesaggio sonoro e le sue scelte poetiche e musicali, o ancora, i processi epistemologici¹⁶. Le composizioni musicali ispirate ad elementi del paesaggio sonoro non mancano: dalle cacce trecentesche, alle chansons onomatopeiche, ai mottetti che evocano grida di ambulanti¹⁷. In queste composizioni emerge tuttavia l'ispirazione musicale del compositore e non tanto la musica realmente cantata in strada. Le composizioni polifoniche sulle grida dei venditori ambulanti, per esempio, ne riportano il testo e ne evocano vagamente la melodia, in genere con un incipit melodico d'intervallo ascendente e il canto sillabico su note ribattute. L'adattamento alle regole del contrappunto trasforma quel grido in un frammento melodico estratto dal suo contesto e integrato in una reinterpretazione musicale del paesaggio sonoro. Quando il bolognese Filippo Azzaiuolo componeva la villotta *O spazzacamin* (fig. 2), un tema popolare variamente attestato¹⁸, prendeva spunto da un elemento del paesaggio sonoro della vita bolognese per ironizzare, con marcati doppi sensi, sulle prestazioni professionali della categoria degli spazzacamini e sulla facilità delle donne:

Fig. 2

Il risultato è una creazione musicale *ex novo*, divertentissima, dove l'elemento tratto dal paesaggio sonoro resta circoscritto al testo e all'incipit melodico, che si suppone intenda evocare il grido. In questo caso, l'interesse risiede nella composizione musicale vera e propria più che nel suo apporto documentario alla conoscenza del paesaggio sonoro del

Cinquecento. Il recupero di questi particolari dettagli musicali s'iscrive, più precisamente, in un discorso d'archeologia del paesaggio sonoro, poiché l'indagine storica restituisce a fatica le dimensioni proprie del paesaggio, come la *tonica*, i *segnali* e le *marche sonore*. Tale aspetto diviene ancora più evidente quando ascoltiamo le grida dei venditori ambulanti, quelle nei nostri mercati o quelle conservate negli archivi sonori. Il confronto fra il canto di un venditore ambulante di Napoli e uno di Roma o di Milano, testimonia della varietà e della ricchezza di maniere di interpretare formule melodiche di simile tipologia. Il canto *Chini 'e pepe e gambere* di un venditore di gamberi di Napoli, registrato nel 1949, presenta una melodia articolata, ornata, eseguita con un'impostazione vocale possente, lirica, che soltanto l'ascolto può illustrare¹⁹.

3. Mediatori professionali

Al di là dei limiti dell'indagine storiografica, nello spazio aperto della città, nel suo paesaggio sonoro, compaiono figure cardine per la diffusione di messaggi finalizzati a supportare il consenso del principe. Fra le diverse categorie di musicisti che frequentano la piazza, alcune presentano un profilo di *mediatori professionali*, ossia di musicisti di professione, alfabetizzati, con conoscenze del sapere letterario e musicale e che lo diffondono in classi diverse della società, in particolare fra classi colte e classi subalterne²⁰.

In una lettera scritta verso il 1494, Giovanni Alvise Trombon, musicista del gruppo dei pifferi e tromboni del doge di Venezia, scriveva al marchese di Mantova Francesco I Gonzaga:

Illustrissime Domine...: In questi zorni pasadi nui avemo posto zerti moteti in ordine per sonar, dei quali do [*due*] ne mando a la Signoria Vostra. Et l'uno dei quei si è hopera de Hobert, zoè le quatro voze, do sovrani e uno tenor et uno contra alto; et perché siemo sei li ò azonte do voxe base per sonar chon i tromboni che viene a esser a voxe sei et fa un

bon aldir e chi'l volese sonar ance a zingue voxe, li ò fato anche un altro chontra baso da parte de quei do, dapoi vi mando. Anche un altro moteto « Dimandase Gabrielem »: è opera de Busnojs; zoé le quatro voxe et io li ò un altro contra baso che el soniamo a zingue, che in verità tuta Venezia non vol audir altro et nui l'avemo tribuitdo al Nostro Serenissimo, el qual ne a gran piacer d'eso moteto, et però ne ò voluto farne uno presente ala Signoria Vostra per queste feste, ala qual Idio misericordioso doni felice stato²¹.

Il processo di acquisizione, mediazione, trasformazione e diffusione della musica d'arte in ambito urbano è illustrato con estrema chiarezza. Alvise è un musicista di fama che lavora per il doge e per le corti di Mantova e di Ferrara²². Per rinnovare il proprio repertorio, egli attinge alla produzione polifonica colta, d'autori oltremontani come Jacob Obrecht e Antoine Busnois, di moda nelle corti; adatta poi questi mottetti all'organico del gruppo di pifferi e tromboni, i quali, suonando a sei, necessitano di una o due voci supplementari. Frequenta le corti, si procura nuovi pezzi, li rielabora e li ripropone ad un altro pubblico, quello della piazza. Il mottetto di Antoine Busnois *Dimandase Gabrielem* (sic per *Gabrielem archangelum*), oggi perduto, nel nuovo adattamento proposto da Giovanni Alvise Trombon, ossia con l'aggiunta d'una quinta voce in contrabbasso, diventa un pezzo di grande successo popolare «che in verità tutta Venezia non vuole audir altro». Giovanni Alvise Trombon agisce come cerniera, come membrana osmotica fra il mondo musicale della classe egemone e quello della classe subalterna, filtrando e proponendo le musiche degli uni agli altri.

Il procedimento di comunicazione e trasmissione dei mediatori professionali si fonda su meccanismi di proposta singola e accettazione collettiva sulla base delle tecniche di composizione orale²³. L'interprete-mediatore da un lato propone delle *microvarianti inconscie* che per gradi impercettibili portano a prodotti diversi dal modello di partenza; dall'altro lato egli elabora delle *macrovarianti conscie*, tese a presentare al pubblico delle novità. Il fine è di rispondere ad una richiesta di mercato e alla curiosità d'artista.

In tale modo il pubblico di piazza è reso partecipe delle mode dell'egemonia e quest'ultima della mode di piazza.

Questi processi di trasmissione favorirono passaggi di repertori fra ambiti e contesti diversi e fra tradizioni orali e scritte. Si pensi, per esempio, alle musiche degli zampognari per le Novene di Natale, eseguite per strada, davanti edicole con la Madonna e il bambino, come quelle magnifiche in terracotta invetriata dei Della Robbia. Nel corso del Seicento, queste musiche entrarono nel repertorio organistico. Per primo, Girolamo Frescobaldi utilizzò nel *Capriccio pastorale* una nota melodia popolare costruita sul linguaggio musicale idiomatrico delle zampogne d'Italia centro-meridionale che il compositore ferrarese aveva molto probabilmente ascoltato per le strade di Roma²⁴. Nella diffusione di questi repertori non esiste una direzione di trasmissione privilegiata, perché, a seconda del successo riscontrato, il brano musicale viene assorbito in una pratica colta o popolare. Un esempio interessante, sotto questo profilo, è *La Girometta*, una canzone popolare che Scipione Ammirato racconta «cantavasi da piccoli e da grandi, di giorno e di notte, per le piazze e per le vie» a Venezia, ai tempi di Francesco I re di Francia²⁵. Nata come canto degli ambulanti girovaghi, da cui il nome *Il Girometta*, la melodia sarebbe entrata nel repertorio colto dei compositori di corte. Qui, il testo venne reinterpretato come *La Girometta* e sotto questa forma, in seguito, la canzone fu nuovamente diffusa in ambito popolare. La prima versione polifonica nota, quella di Filippo Azzaiolo, fu da subito adattata al gruppo di pifferi e tromboni di Bologna ed eseguita in Piazza Maggiore, proprio come qualche decina d'anni prima era stato fatto con il mottetto di Antoine Busnoys²⁶. *La Girometta* rimase in circolazione nelle tradizioni popolari italiane fino ai nostri giorni, come canzone vocale e come motivo nei concerti di campane nell'Appennino parmense, nel Biellese e nel Canton Ticino²⁷. Questo caso illustra con precisione la complessità dei

fenomeni di circolazione dei repertori: *La Girometta* passò dalla tradizione orale alla tradizione scritta, dall'ambito popolare a quello colto, per ritornare di nuovo, ma variata, alla tradizione popolare e divenire un elemento costituente del paesaggio sonoro, dalla città alla campagna, quale tema dei concerti di campane.

Venditori, frati predicatori, cantori e suonatori sono solo alcune delle categorie di mediatori professionali. Altri potrebbero esservi inclusi, come i barbieri cerusici e flebotomi detentori d'un sapere medico e musicale sin dai tempi antichi²⁸.

Un ruolo importante nella diffusione della cultura dell'egemonia, di opere poetiche e musicali legittimanti il potere, lo ebbero i cantastorie. Seduti o in piedi su un banco, in piazza o nelle strade, i cantastorie eseguivano canzoni e composizioni poetiche in rima, accompagnandole al suono della lira da braccio o di un liuto, illustrando il racconto con l'aiuto d'un cartellone. Il guadagno era garantito dalla vendita di opuscoli e di fogli volanti, sui quali erano impressi un'immagine e il testo della canzone. Gli strumenti dei cantastorie sono ben illustrati dalla figura 3 che ritrae il bolognese Giulio Cesare Croce: seduto su di un banco, canta accompagnandosi con la lira da braccio per uno spettatore solitario. Sullo sfondo si intravede la città di Bologna, con le sue torri, fra le quali la Asinelli e la Garisenda.

Fig. 3

Notizie più precise circa la funzione dei cantastorie come mediatori fra le corti e la piazza ricorrono nella vicenda di Nicolò d'Aristotele de Rossi detto lo Zoppino, stampatore e editore d'un gran numero di rime e di romanzi cavallereschi nonché cantore alla lira. Egli è infatti ricordato da Teofilo Folengo e da Pietro Aretino come l'orfico incantatore di folle, in piazza San Marco a Venezia²⁹. Lo Zoppino circolò alla corte degli Este di Ferrara fra il 1521 e il 1526, quando i registri d'amministrazione della corte ne attestano concretamente la presenza e l'opera prestata: egli fornisce dei

«libri di canto» ai figli del duca Alfonso I d'Este³⁰. In una lettera scritta nel 1527 (ad un anno dal pagamento sopramenzionato) Celio Calcagnini elogia la soavità del canto e il fascino dell'affabulazione dello Zoppino che aveva di certo ascoltato a Ferrara³¹. La presenza a corte di Nicolò d'Arisotele Zoppino ha risvolti interessanti per la comprensione dei processi creativi alla base dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, che proprio in quegli anni stava elaborando la seconda e la terza versione del romanzo. Come è noto, Ariosto fu particolarmente sensibile alle interpretazioni popolari del suo poema che lo indussero anche a modificarne alcuni dettagli³².

I poemi cavallereschi ispirati al ciclo carolingio restano a tutti gli effetti un prodotto della cultura di corte teso a legittimarne la politica: celebrano la cristianità e la sua vittoria sui musulmani. La loro diffusione nelle piazze veicola questo messaggio alla popolazione. In questa prospettiva il cantastorie è il responsabile principale del processo di diffusione del messaggio del potere, che si attua in piazza attraverso la musica, la poesia e i fogli volanti. Una testimonianza chiave per tale interpretazione è offerta dalle ricerche etnomusicologiche. In Italia la tradizione dei cantastorie si mantenne vivida fino agli anni 1970, soprattutto nell'Italia Centrale e in Toscana, dove i contrasti e l'improvvisazione su ottava rima sono pratiche ancora in uso. Nel 1954 il musicologo americano Alan Lomax registrò alcuni degli ultimi interpreti di romanzi cavallereschi d'epoca rinascimentale; fra questi Vittorio Lorenzi detto il Poetino, cantastorie di Treppio di Sambuca Pistoiese, figlio d'un cantastorie. Nel corso dell'intervista, Lomax chiede a Vittorio Lorenzi perché avesse imparato a memoria l'*Orlando innamorato* di Boiardo, l'*Orlando furioso* d'Ariosto, *La Gerusalemme liberata* di Tasso; che cosa appassionava lui e il suo pubblico nell'ascolto di queste storie. Con la retorica e l'intonazione vocale del cantastorie, che la trascrizione del passo qui di seguito non può rendere, Vittorio Lorenzi risponde:

Alan Lomax: Perché lei ha visto le cose nella vita?

Il Poetino: Vedute, no, ma, almeno, leggendo —vero— s'imparan tante cose. Per esempio, sappiamo che un Orlando sfidava un Agricane, un famoso guerriero turco che era nemico della fede cristiana, era contro la fede cristiana. Siccome Orlando era il primo difensore della sede [*sic*], della fede di Cristo, lui combatteva i turchi, combatteva insomma i suoi nemici; allora, siccome anche dalla parte di là c'erano i gran forti guerrieri, come sarebbe stato un Agricane, come sarebbe stato un Mandricardo, come sarebbe stato un Rodomonte, questi, Carlomagno era imperatore francese e aveva presso di sé questi suoi cavalieri più famosi, quando c'erano le guerre naturalmente i primi erano loro ad andare avanti.

Alan Lomax: E questi romanzi sono più o meno veri?

Il Poetino: Verissimi, è la storia francese, oh, acciderba!

Alan Lomax: Tutto questo è realmente vero?

Il Poetino: È realtà, è realtà io gli potrei citare anche la rotta di Roncisvalle. La rotta di Roncisvalle è stata la distruzione di tutti i paladini di Francia [...]

Alan Lomax: E questi romanzi anche erano una cosa di gioia alla sua famiglia?

Il Poetino: Di tutti, tutti appassionati. Avevamo piacere noi che la sconfitta avvenisse nei turchi, nei saraceni, chiamati sa, allora erano chiamati saraceni perché erano contro la fede di Cristo. Ecco perché ci si appassionava, noi eravamo orgogliosi di sentire che le battaglie andassero in favore dei cristiani perché sconfiggessero i nemici! Eccoci perché la passione nostra, e poi anche perché i guerrieri forti, pam: Orlando, Rinaldo — Mado!— Carlomagno, il grande condottiero Carlomagno: se n'è parlato, io credo che se ne parlerà sempre!³³

Alan Lomax pone l'attenzione sul nodo della questione: perché i cantastorie si interessano ai romanzi cavallereschi? Cosa ci trovano di interessante in queste storie, vecchie di cinque secoli? Esse raccontano le vittorie dei cristiani sui musulmani, tramandano la storia antica del popolo cristiano contribuendo alla creazione del suo

immaginario identitario. Dal punto di vista del pubblico di piazza, l'interesse per queste storie risiedeva nel trionfo della cristianità e nella mitizzazione di coloro che la difesero, i paladini di Carlomagno, esempio di forza e di virtù. Per la classe egemone, la permanenza fino agli anni 1970 di tali repertori nelle tradizioni popolari testimoniava il pieno successo d'una manovra di propaganda. I cantastorie avevano continuato per cinquecento anni a cantare le ottave di Boairdo, d'Ariosto e di Tasso, credendole storia, verità e non produzione artistica legata alla commissione di una corte. I principi italiani che ottenevano il permesso dal re di Francia di inquartare il loro stemma araldico con il giglio francese, e che in certi casi vantavano anche titoli di discendenza, sfruttavano a loro favore il piacere e la passione del pubblico di piazza per i cicli carolingi. Le nuove versioni create proprio nel corso del Cinquecento poterono profittare di questo canale di diffusione della propaganda.

4. Musica e disordine

Un'altra tradizione interessante per lo studio della trasmissione dei messaggi del potere e dell'autorità in generale attraverso la musica — perché predisposta per sua intrinseca natura ad accogliere musiche allogene — è il carnevale e con esso le tipologie di feste in cui s'esprime la libertà della comunità, o quantomeno cerca di farlo. In molte circostanze queste feste furono manipolate, controllate dalle autorità, per evitare che la degenerazione del disordine portasse al caos incontrollato e per impedire che l'espressione pubblica della sovversione verso le regole politiche e civili divenisse, poi, il presupposto per la loro legittimazione. I carnevali fiorentini, per questo aspetto, sono esemplari, in quanto furono soggetti a molteplici manomissioni, da Lorenzo de' Medici, a Girolamo Savonarola, a Cosimo I de' Medici³⁴. Per questi carnevali, Lorenzo il Magnifico compose una nuova serie di canzoni e mascherata di arti e di mestieri, destinate quindi ad essere eseguite per la comunità fiorentina: un tentativo di

riavvicinamento al popolo. La motivazione ufficiale fu il desiderio di rinnovare il repertorio poetico e musicale, anche se è dimostrato che le canzoni di Lorenzo s'inserivano nella tradizione erotico-burlesca fiorentina. Tuttavia, Antonfrancesco Grazzini sosteneva che queste interpolazioni erano motivate da problemi di ordine sociale, di genere, perché, egli scrive, «prima gli huomini di quei tempi usavano il Carnevale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andar per lo Calendimaggio: e così travestiti a uso di donne e di fanciulle cantavano canzoni a ballo»³⁵. La xilografia dell'edizione «Canzone per andare in maschera per carnesciale» (fig. 4) illustra come l'esecuzione di questi canti avvenisse sotto lo sguardo di Lorenzo il Magnifico³⁶: il signore sceso per le strade, a contatto diretto coi fiorentini, sembra supervisionare i cinque giovani intenti a cantare una delle sue composizioni, la «Canzona de' confortini»³⁷.

Fig. 4

Tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento la cellula poliorganica piffero e tamburo, propria delle bande militari, inizia a comparire non più solamente nelle scene raffiguranti corpi di fanteria, ma anche in alcune rappresentazioni di feste di strada e di scene carnevalesche. Un'attestazione circa l'introduzione di questi due strumenti nelle pratiche musicali del carnevale si ritrova nell'edizione «Les triumphes de l'Abbaye des Conards» (fig. 5), che raccoglie i testi della mascherata tenuta a Rouen per il carnevale del 1540, con l'aggiunta di alcuni materiali degli anni 1580³⁸. I Conards di Rouen erano membri di una confraternita che riuniva sotto il titolo di «conard o cornard» (che significa stupido, ma anche cornuto) persone del ceto medio della città, come avvocati, artigiani, mercanti, ecc. La funzione di queste mascherate era quella d'affrontare problemi d'attualità politica, economica, religiosa tramite la satira e la derisione. La domenica precedente la Quaresima, si avviava la processione guidata

dall'«Abbé des Conards». La xilografia della fig. 5 lo mostra seduto sul carro, con uno scettro di corna di cervo in una mano e un cartiglio con le pasquinate nell'altra mano. Il carro, accompagnato da tre fanciulli, è preceduto da quattro uomini con fiaccole e da tre musicisti, due suonatori di tamburo cilindrico bipelle e un suonatore di flauto traverso, in francese «fifre», «fiffre», «phiffre».

Fig. 5

Dalla scena sono esclusi i cavalli che trainano il carro, probabilmente per questioni di spazio e di sintesi: segno, comunque, che per l'incisore i musicisti e i dadofori sono simboli necessari alla rappresentazione della parata. Anche i testi dell'edizione del 1587 riferiscono a più riprese dell'uso di pifferi e tamburi, del «trionpher en phiffres et tabours» della parata dei Conards³⁹. Ora, la presenza di questa particolare cellula poliorganica — che rimpiazza la *alta* o altre combinazioni di strumenti musicali — non può non evocare l'utilizzo tipico che se ne faceva, durante il Cinquecento, nelle bande militari. A partire dal XV secolo, questi due strumenti erano diventati una parte integrante dell'esercito di fanteria in aerea germanica (lo testimonia un'ordinanza di guerra di Norimberga del 1449) e furono poi annessi alle falangi dei Lanzichenecchi, al tempo dell'imperatore Massimiliano I. Pifferi e tamburi, tuttavia, non furono esclusivo appannaggio dei Lanzichenecchi e degli eserciti tedeschi, ma erano già ampiamente diffusi fra le milizie mercenarie borgognone e svizzere. La funzione di questa cellula era quella di inquadrare nella marcia le migliaia di soldati e di sostenerli emotivamente, di incoraggiarli, grazie alla combinazione ritmico e melodica dei due strumenti, grazie alla forte sonorità dei tamburi a bandoliera e al potere persuasivo, all'*ethos*, della melodia del flauto traverso⁴⁰.

La presenza di pifferi e tamburi nel corso del carnevale fa ipotizzare che ad essi fosse attribuita una funzione regolatrice di mantenimento dell'ordine dello svolgersi della

parata, nei momenti vivaci di satira e derisione contro l'autorità del governo. Nel corso dell'« Abbaye des Conards » si prevedevano inoltre le trombe per gli annunci (fig. 6) e altri raggruppamenti strumentali per le danze del banchetto finale (fig. 7); in questa seconda immagine, tratta dal frontespizio dell'opuscolo «De guerre paix» che mette in scena il banchetto di riconciliazione fra Clément Marot e François de Sagon, si vedono a sinistra piffero e tamburo, a destra arpa e liuto⁴¹.

La musica di questo carnevale fu anche un elemento di perturbazione e disordine, se si pensa che per l'« Abbaye » del 1540 un'ordinanza comunale vietava l'utilizzo d'ogni sorta di strumenti musicali, considerati sovversivi perché incitatori alla derisione pubblica del governo⁴². Come scrive Nico Staiti, «uno degli aspetti più rilevanti di ogni carnevale è la messa in scena di una relazione dinamica tra ordine e disordine. Tale relazione, presente in ogni azione carnevalesca, si manifesta anche nel panorama sonoro, e nella strutturazione delle musiche che accompagnano il rito»⁴³. Le caratteristiche musicali peculiari delle tradizioni consolidate del carnevale consistono — continua Staiti — nella « capacità d'incorporare melodie, formule, strutture allogene di varia natura, riconducendole al proprio idioma musicale » e nella presenza d'elementi musicali e sonori connessi ai rapporti fra ordine e disordine. La musica dei pifferi e tamburi — che furono peraltro introdotti in molti altri carnevali europei, come ad Ivrea e Basilea, sebbene in epoche successive— troverebbe una sua legittimità proprio in questo processo di acquisizione di musiche allogene: la musica militare, che non appartiene originariamente al carnevale, garantirebbe quindi l'equilibrio dinamico fra i suoni dell'ordine e quelli del disordine, ossia le grida, i versi, i rumori, i suoni fragorosi organizzati in maniera non accidentale e che costituiscono l'antimusica⁴⁴.

Fig. 6

Fig. 7

Un'interpretazione analoga potrebbe valere anche per la raffigurazione di pifferi e tamburi rappresentati nella nota xilografia della battaglia di Erfurt (fig. 8); qui, nell'antica capitale della Turingia, la domenica del 9 agosto 1506 gli studenti dell'Università furono assaliti dai cittadini. La causa di tale sommossa va probabilmente ricercata nella tensione sociale maturata fra la cittadinanza e gli studenti, in quanto questi ultimi godevano di numerosi privilegi. Il poeta e umanista Helius Eobanus Hessus, allora studente ad Erfurt, compose su questo avvenimento il poema *De pugna studentum Erphordiensium cum quibusdam coniuratis nebulonibus* (Erfurt, Wolfgang Stürmer, 1506). Secondo la ricostruzione di Eobanus Hessus, gli studenti stavano innocuamente bevendo vino e intonando soavi canti, quando:

Arma omnes capiunt: enses hastasque verutas

Taelaque plumbatos exciosa globos.

25 Incaedunt formata acie, ceu Dorica contra

Castra ferus celeres duceret Hector equos.

Tergora tensa boum crepitant, tuba ductilis auras

Verberat et sonitu clangit ad astra gravi,

lamque sacras venti divinae ad Palladis aedes,

30 Ingeminant duplici singula verba sono.

Fit clamor - puto Stentoreos nihil esse boatus –

Quale tonat rapido Sicelis Aethna Iovi.⁴⁵

La xilografia dell'edizione del 1507 (fig. 8) riproduce in sintesi la scena: al centro Pallade Atena, protettrice degli studenti; da un lato la schiera degli studenti e dall'altro quella dei cittadini che si affrontano a suon di spade. A destra due musicisti, un suonatore di piffero e uno di tamburo regolano con la musica la battaglia, impedendo che essa si trasformi in caos incontrollato, in massacro.

Fig. 8

Nel veicolare il messaggio verso la comunità, la musica impiega una grande varietà di mezzi e di percorsi. Fin qui sono stati considerati soltanto alcuni casi: certe figure significative per tale processo — i mediatori professionali — e la funzione semantica di alcuni repertori musicali allogeni introdotti nelle feste urbane.

Nel corso di feste e cerimonie, l'evento musicale è inserito in un complesso apparato effimero. La sua fruizione posa non solo sulla dimensione sonora, ma anche su quella visiva. La parata d'entrata d'una qualsiasi incoronazione colpisce, certo, per le sonorità fragorose della *alta*, di piffari, tromboni e tamburi con cui richiama l'attenzione e insinua il messaggio, ma si impone anche grazie all'immagine dei musicisti in divisa con i loro bei stendardi, accuratamente dipinti, appesi alle trombe. Il messaggio musicale esplicito esige, insomma, un'immagine di riferimento, come attestano le numerose raffigurazioni commemorative d'incoronazioni principesche e reali, dove, quasi sempre campeggia il gruppo di musicisti.

L'impressione che se ne trae da tutte queste scene è che, definita la sonorità del potere, essa si diffonda non solamente attraverso il mezzo che le è proprio — la musica — ma anche attraverso una raffigurazione musicale, un'immagine « sonora » in quanto evocativa di quella performance. Nell'ambito della produzione di corte, queste immagini si costruiscono in maniere diverse a seconda del destinatario a cui si rivolgono: la comunità cittadina o la classe egemone (la corte del committente e le altre corti). Il magnifico coro di cantori che canta ne *Il Trasporto del « Volto Santo »* di Amico Aspertini (Lucca, Chiesa di San Frediano, verso 1507-1509) rinvia a significati completamente diversi dall'« Allegoria della musica » di Bernardino Pinturicchio per l'appartamento Borgia, nel Palazzo Vaticano. Entrambi i pittori raffigurano in maniera realistica i musicisti del loro tempo, intenti a cantare e a suonare, ma i progetti figurativi alla base dei due affreschi sono destinati a fruitori con conoscenze preacquisite

completamente differenti: nel primo caso ai lucchesi cresciuti per secoli nella venerazione per la statua-reliquia del Volto Santo; nel secondo caso agli ospiti del pontefice che riconoscevano in quella bella signora con la lira da braccio la personificazione umanistica della musica. Quando, verso la metà del Cinquecento, si formalizza il concetto, già presente nei secoli precedenti, di *musica reservata*, ossia composta ed eseguita ad esclusivo consumo del committente e di pochi altri « iniziati », non si esige che essa sia diffusa da manoscritti e stampe e nemmeno raffigurata, perché la sua forza risiede nel segreto e nella rarità. Alcuna raffigurazione, infatti, resta a testimonianza della celeberrimo Concerto delle Dame di Ferrara.

Al pari degli altri linguaggi, la musica si adatta e si piega a trasmettere l'ideale politico del principe, dell'autorità al potere, seguendo strategie diverse, sfruttando i canali di diffusione che le sono propri, dagli spazi privati alle piazze, dal centro alla periferia e viceversa. Essa agisce sul fruitore grazie alla capacità del suono di permeare l'animo tramite l'udito e alla forza delle scene di condizionarne l'immaginario tramite la vista.

¹ Craig Wright, *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, « *Journal of the American Musicological Society* », 47, 1994, p. 395–441; Idem, *A Sequence for the Dedication of the Cathedral of Florence: Dufay's(?) 'Nuper almos rose flores'*, in *Cantate Domino—Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn M. Gianturco, Firenze, Edifir, 2001, p. 55-67; Marvin Trachtenberg, *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's Nuper Rosarum Flores and the Cathedral of Florence*, « *Renaissance Quarterly* », 54, 2001, p. 740-775.

² David Fallows, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 256-262.

³ Al riguardo si vedano: *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Jaynie Anderson, Patrizio Barbieri, Dorothea Baumann, Milano, Mondadori,

2006; Deborah Howard e Laura Moretti, *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustic*, New Haven and London, Yale University Press, 2009; Laura Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali Grandi di Venezia fra architettura e musica*, Firenze, Olschki, 2008.

⁴ Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1972; Robert Mullally, *Johannes de Grocheo's 'Musica Vulgaris'*, «Music & Letters», 79, 1998, p. 1-26. Naturalmente, anche le altre due categorie musicali presentate da Grocheo, la *musica canonica* o *regularis* e la *musica ecclesiastica*, potevano essere eseguite nello spazio urbano aperto.

⁵ Per la documentazione figurativa di tali pratiche musicali si veda: Walter Salmen, *Musikgeschichte in Bildern. Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976.

⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottoboniano latino 1153, c. 128r; citato da Franco A. Gallo, *Musica in castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il mulino, 1992, p. 115-116.

⁷ Si pensi, per esempio, alla mania teletica e alle pratiche musico-terapeutiche che si radicarono appieno nelle tradizioni popolari, generando fenomeni di sincretismo religioso, come il tarantismo. Cfr. Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, il Saggiatore, 1996.

⁸ Per una trattazione esauriente sul funzionamento dell'udito in Marsilio Ficino si rinvia a Concetta Pennuto, *L'ascolto e la terapia: strumenti per una farmacopea musicale in Ficino*, «Medicina & storia», 2001, I, p. 99-126.

⁹ Cfr. Eadem, *op. cit.*, p. 112-113; Marsilio Ficino, *In Timaeum Commentarium*, in *Opera Omnia*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962, II, p. 1449.

¹⁰ C. Pennuto, *op. cit.*, p. 113.

¹¹ Aristotele, *Metafisica*, I, 980, 20-28. Traduzione di Giovanni Reale, in Aristotele, *Metafisica*, Milano, Rusconi, 1993, p. 3.

¹² *Vita Nicolai V Summi pontificis auctore Jannotio Manetto florentino*, in Antonio Ludovico Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano, Typographia societatis palatinae in regia curia, 1734, tomo III/2, coll. 907-960, in particolare col. 949.

¹³ *Iannotii Manetti De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis*, edizione critica e traduzione a cura di Anna Modigliani, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2005, p. 212. Su questo tema si veda anche Alberto G. Cassani, *Et flores quidem negligitis: saxa admirabimur? Sul conflitto natura-architettura in L. B. Alberti*, « Albertiana », 8, 2005, p. 57-83.

¹⁴ R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1985.

¹⁵ Ci si riferisce in particolare a un certo genere di considerazioni evocative che fanno uso d'espediti retorici come l'allitterazione, l'accumulazione. Si prendano, per esempio, queste frasi, tratte dall'articolo di Corswarem e Delfosse:

L'espace urbain d'Ancien Régime est sans conteste un lieu éminemment sonore. Son quotidien est fait du bruissement d'une importante activité économique, sociale et culturelle où se mêlent cris des marchands, tintamarre des machines, rumeur de la ville ... La physionomie urbaine ne peut se comprendre sans cette constellation de bruits qui définit l'espace au moins autant que son organisation architecturale et urbanistique. [...].

Cfr. Emilie Corswarem e Annick Delfosse, *Les ruptures du quotidien sonore : une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVII^e siècle*, in *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, a cura di Laure Gauthier e Mélanie Traversier, Parigi, PUPS, 2008, p. 45-65 in particolare p. 45. D'altra consistenza sono gli apporti degli studi etnomusicologici condotti con riguardo anche delle fonti storiche, figurative e sonore. Si veda, per esempio, il volume I "suoni"

della Campagna romana. Per la ricostruzione di un paesaggio sonoro del territorio del Lazio, a cura di Roberta Tucci, Roma, Rubettino-Regione Lazio, 2003.

¹⁶ Frédéric Billiet, *Pouvoir et culture sonore dans les rues d'Amiens au XVI^e siècle*, in *Mélodies urbaines*, op. cit., p. 25-43, in particolare p. 27.

¹⁷ La lista delle musiche polifoniche su grida ed altri elementi del paesaggio sonoro è molto lunga. Non essendo l'oggetto di questo intervento, ne ricorderemo giusto alcune: dal duecentesco *On parole/A Paris/Fresse novele* del Codice di Montpellier H 196 alle chansons di Clément Janequin *Voulez ouyr les cris de Paris*, di Jean Servin la *Fricassée des cris de Paris*, al canto dei fusari *Chi vuol filare? Belle donne* di Adriano Banchieri e a quello dei marginali, gli zingari, *Cingari simo venit'a giocare* di Adrian Willaert, ai diversi mestieri delle mascherate di carnevale, come quelle divertentissime e poco castigate di Giovanni Croce Chiozzotto (*Mascarate piacevole e ridicolose per il Carnevale, a 4, 5, 6, 7 et 8 voci libro primo*, Venezia, Iacomo Vincenti, 1590).

¹⁸ Molti compositori si sono ispirati a questo tema, non ultimo Giuseppe Verdi col la romanza *Lo spazzacamino*. Fra gli esempi quattrocenteschi la canzone dello spazzacamino *Visin, visin, visin, chi vuol spazzar camin?*, risalente ai carnevali fiorentini degli anni 1470, presenta similitudini col testo della villotta d'Azzaiolo: «Visin, visin, visin,/Chi vuol spazzar camin?/ Alli camin, signora!/ Chi li vuole spazzare,/Spazzar dentro e di fòra, / Chi gli vuol ben nettare:/ Chi non ci può pagare/Ci doni pane o vin». Nella versione toscana gli spazzacamini chiedono pane e vino, in cambio della loro prestazione; in quella bolognese dichiarano totale abnegazione alle loro professione, in un discorso allusivo ricco di doppi sensi. Cfr. Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Oxford, Clarendon Press, 1998 e *Savonarolan Laude, Motets, and Anthems*, a cura di Patrick Macey, Madison, A-R Editions Inc. 1998, p. x, xxvi, 12-13.

¹⁹ Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Archivio di Etnomusicologia, Raccolta 6. La Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma raccoglie numerosi canti di venditori ambulanti accessibili online dal catalogo d'etnomusicologia. Si rinvia al seguente sito per una consultazione diretta dei canti dei venditori ambulanti: http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_5&numDoc=128

²⁰ Roberto Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Giunti-Ricordi, 1991, p. 146-160.

²¹ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, B. 1435, c. 574r. Citato da William F. Prizer, *La cappella di Francesco II Gonzaga e la musica sacra a Mantova nel primo ventennio del Cinquecento*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Mantova, Arnoldo Mondadori editore-Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, p. 267-276, in particolare p. 274.

²² Su Giovanni Alvise Trombon si veda William F. Prizer, *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana*, « Rivista Italiana di Musicologia », XVI, 1981, p. 151-184; Idem, *Instrumental Music / Instrumentally Performed Music ca. 1500: the Genres of Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Res. VM.⁷ 676*, in *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, a cura di Jean-Michel Vaccaro, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 179-198.

²³ Bruno Pianta, *Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare*, in *Milano e il suo territorio*, a cura di Franco Della Peruta, Roberto Leydi, Angelo Stella, Milano, 1985, vol. II, p. 7-31; Idem, *Cultura orale: memoria, creazione e mercato*, « La Ricerca Folklorica », 15, 1987, p. 11-14.

²⁴ Nico Staiti, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1997, p. 125-162.

²⁵ *Del meraviglioso avvedimento d'un cane del Re Francesco di Francia*, Scipione Ammirato, *Opuscoli*, Firenze, Massi e Landi, 1637, p. 173 e segg., cit. da Warren Kirkendale, *Franceschina, Girometta, and Their Companions in a Madrigal « a diversi linguaggi » by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, « Acta Musicologica », 44, 1972, p. 181-235, in particolare p. 211.

²⁶ Ciro Spontoni, ne *Il Bottrigaro ovvero del nuovo verso enneasillabo* (Verona, Girolamo Discepolo, 1589, p. 26), scrive che la Girometta di Filippo Azzaiolo fu

ridotta a ragione di Musica per maggior felicità di quel Versificatore essere con Tromboni, cornetti, et cornamuse da sonatori Eccellentissimi alla Ringhiera del Palazzo maggiore posto sulla piazza grande della Cittade alla solita hora di tal publica honoratissima musica giornale gentilissimamente, et con sodisfattione grandissima del Popolo ascoltante sonata in alcuni tempi festevoli.

Cit. da Warren Kirkendale, *op. cit.*, p. 201.

²⁷ Sulla Girometta si vedano: Glauco Sanga, *Filologia folklorica: il Girometta*, « L'immagine riflessa », X, 1987, p. 107-120 e Roberto Leydi, *op. cit.*, p. 163-169.

²⁸ Lo stesso Pietrobono dal Chitarrino, virtuoso liutista, svolgeva la professione di barbiere presso gli Este. La tradizione dei barbieri cerusici che eseguivano piccole operazioni chirurgiche —come l'applicazione di sanguisughe e l'estrazione di denti— e musicisti era ampiamente diffusa in Europa e nel Mediterraneo. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505, The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2009 (seconda edizione aggiornata), p. 103-118.

²⁹ Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, Utet, 1997, I, p. 482-485 (XI, 7-12); Idem, *Opere italiane*, a cura di Umberto Renda, Bari, Laterza, 1911, I, p. 837. Pietro Aretino menziona lo Zoppino in diverse commedie, fra le altre nell'*Ipocrito* (IV, 9).

³⁰ Camilla Cavicchi, *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando furioso*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 2011, p. 263-289.

³¹ Celio Calcagnini, *Opera Aliquot*, Basilea, Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1544, p. 133.

³² Giovanni Battista Pigna, *I Romanzi*, a cura di Salvatore Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, p. 165-166.

³³ Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Archivio sonoro, Raccolta 24, Alan Lomax, n. 15.

³⁴ Su Savonarola cfr. Patrick Macey, *op. cit.*, p. 32-90; su Cosimo I de' Medici si veda Philippe Canguilhem, *Courtiers and Musicians Meet in the Streets: the Florentine mascherata under Cosimo I*, « Urban History », 37, 2010, p. 464-473.

³⁵ Antonfrancesco Grazzini, *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1559, p. XLI.

³⁶ Su questa edizione si veda Dennis E. Rhodes, *Notes on Early Florentine Printing*, « La Bibliofilia », 84, 1982, p. 143-162, in particolare p. 157-159.

³⁷ La canzone de' confortini, come molte altre composte dal Magnifico per i carnevali, è ricca di doppisensi : «Barricuocoli, donne, e confortini ! /Se ne volete, i nostri son de' fini. / Non bisogna insegnar come si fanno, / ch'è tempo perso, e 'l tempo è pur gran danno; / e chi lo perde, come molte fanno, / convien che facci poi de' pentolini». Lorenzo de' Medici, *Canti Carnascialeschi*, a cura di Paolo Orvieto, Roma,

Salerno editore, 1991, p. 59. Sull'interpretazione di questi canti si veda anche Paolo Orvieto, *Carnevale e feste fiorentine del tempo di Lorenzo de' Medici*, in *Lorenzo Il Magnifico e il suo tempo*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, s.d. [1992], p. 103-124. Per quanto attiene alla musica, si vedano: Patrick Macey, *op. cit.*, p. 32-58; Stefano Carrai, *Momenti e problemi del canto carnascialesco fiorentino*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Pietro Gargiulo Firenze, Olschki, 1993, p. 119-129.

³⁸ L'edizione del 1587 fu edita da Marc de Montifaud, *Les Triomphes de l'Abbaye des Conards, avec une notice sur la fête des Fous*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874 (disponibile nel sito Gallica della BNF). La bibliografia sul soggetto è molto vasta; si rinvia, qui di seguito, agli studi più recenti: Natalie Z. Davis, *The Reasons of Misrule: Youth Groups and Charivaris in Sixteenth-Century France*, «Past and Present», 50, 1971, p. 41-75; Eadem, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 159-209; Dylan Reid, *Carnival in Rouen: A History of the Abbaye des Conards*, «The Sixteenth Century Journal», 32, 2001, p. 1027-1055; Michel Rousse, *Une représentation théâtrale à Rouen en 1556*, «European Medieval Drama», 7, 2003, p. 87-116.

³⁹ Marc de Montifaud, *op. cit.*, p. 45, 53, 56, 58, 64.

⁴⁰ Erich Stockmann, *Funktion und Bedeutung von Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg*, «Beiträge zur Musikwissenschaft», 21, 1979, p. 105-123; Febo Guizzi, *Indietro nel tempo: la storia dei Pifferi e tamburi da Ivrea oggi alle radici più lontane*, in Febo Guizzi, Ilario Meandri, Guido Raschieri, Nico Staiti, *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del Carnevale di Ivrea*, Lucca, Lim, 2006, p. 13-41. Come spiegano Febo Guizzi e Erich Stockmann, la combinazione d'uno strumento melodico, il flauto, con uno strumento ritmico, il tamburo, ha origini medievali. Il tamburo bipelle

percorso da bacchette è originario dell'Asia meridionale, mentre il flauto dall'Asia centrale. Entrambi furono introdotti in Occidente grazie al tramite del mondo bizantino. La coppia flauto traverso e tamburo — distinta da quella del cosiddetto *pipe and tabor*, flauto diritto a tre fori e tamburo, suonati da una sola persona — sarebbe apparsa in Europa a partire dal XIII secolo, destinata a contesti festivi di danza.

⁴¹ Emile Picot, *Querelle de Marot et Sagon*. Pièces réunies en collaboration avec Paul Lacombe, Introduction par Georges Dubosc, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (réimpression de l'édition de Rouen, 1920), opuscoli 1 e 2.

⁴² Marc de Montifaud, *op. cit.*, p. 5-6.

⁴³ Nico Staiti, *Ordine e disordine: dalla musica all'ethos attraverso l'immagine*, in *Pifferi e tamburi. Musiche e suoni del Carnevale di Ivrea*, *op. cit.*, p. 551-555, in particolare p. 51.

⁴⁴ Per l'approfondimento di questo interessante concetto, si rivia allo studio di Febo Guizzi, *Corni, strepiti, diavoli e giudei. Le raffigurazioni del Cristo deriso e il «demoniaco» nei rituali della Passione*, in *Charivari. Maschere di vivi e di morti*, a cura di Franco Castelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 201-243.

⁴⁵ *The poetic Works of Helius Eobanus Hessus*, a cura di Harry Vredeveld, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies - Renaissance Society of America Inc., 2004, I, p. 119-131.