

Mario Ruffini

SAVONAROLA E LA MUSICA DALLA LAUDA AL NOVECENTO

La figura di Savonarola, se si fa eccezione per gli studiosi che se ne occupano, è più o meno da tutti conosciuta in modo incerto e improbabile, e alcuni episodi della sua vita, in particolare la sua tragica fine, decontestualizzati da quelle che furono le vicende politiche e religiose dell'epoca, portano spesso all'errore di un giudizio non documentato, che risulta non di rado negativo¹. Il Frate fu espressione di una diffusa inquietudine religiosa, e non fenomeno medievale sperduto nel Rinascimento: anzi, senza il Rinascimento la sua polemica non è pensabile, come forse, senza Savonarola, non sarebbero pensabili il rinnovamento di Botticelli o certe espressioni dell'arte di Michelangelo, né sarebbe pensabile l'imponente fenomeno della lauda fiorentina tardo quattrocentesca, né infine si sarebbe avuta la larghissima produzione mottettistica che trae spunto dalle sue ultime *Meditazioni* e che attraversa l'Europa nel corso di tutto il Cinquecento. Con la sua morte "moriva il Frate e nasceva il Martire"²: il primo aveva determinato tutta la fortuna della lauda, il secondo avrebbe ispirato una parte significativa della polifonica del secolo che seguiva³. Il nome di Savonarola fa dunque parte, a pieno titolo, della storia della musica⁴.

Firenze fu la città che vide l'evolversi e l'affermarsi della sua vicenda umana e spirituale, e il convento di San Marco, di cui dal 1491 era diventato priore, fu il centro della sua complessa riforma religiosa e politica: la pratica musicale fu uno dei mezzi per attuare il suo progetto. Il desiderio di riformare Chiesa e Stato, perseguito con veemenza, lo incita a ricercare una via fatta di semplicità e fede, aspetti fondamentali che troveremo anche nella teorizzazione della pratica musicale. Il progetto di riforma savonaroliano non era però facile in una Firenze dove l'edonismo di Lorenzo dei Medici e la magnificenza dell'arte da lui promossa si sarebbero inevitabilmente scontrati con la visione savonaroliana di severo rigore spirituale.

Su uno sfondo di generalizzata corruzione, di papi simoniaci e debosciati, di corti gaudenti e depravate, Savonarola si staglia con la sua opera profetica che con forza interviene in campi anche lontani tra loro, e in ognuno di essi determina cambiamenti di grande rilevanza⁵. La musica fu investita, come il resto, dal corso savonaroliano⁶. Savonarola, pur legato per tanti vincoli al mondo

Desidero ringraziare Maria Adelaide Bartoli Bacherini, Massimo Becattini, Julia Benavent Benavent, Katherin Bosi, Giulio Cattin, Stefano Dall'Aglio, Piero Gargiulo, Carmelo Mezzasalma, Ottavia Niccoli, Lorenzo Polizzotto, Lucio Scardino, Elisabetta Schisto, Ludovica Sebregondi, Ilaria Taddei, Antonio Torresi, Paolo Viti e Donald Weinstein, che a vario titolo mi hanno fornito indicazioni utili.

¹ Cfr. D. Weinstein, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna 1976; *Studi savonaroliani, Verso il V Centenario*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1996; R. Ridolfi, *Vita di Girolamo Savonarola*, note di A.F. Verde O.P., avvertenze di E. Garin, Firenze 1997; I. Cloulas, *Savonarola o la rivoluzione di Dio*, Casale Monferrato 1998; G. Savonarola, "Se tu non hai carità, tu non sei vero cristiano". *Tre Prediche*, a cura di P. Viti, ricerca e commento iconografico di L. Sebregondi, Firenze 1998; *Savonarola rivisitato (1498-1998)*, a cura di M.P. Rosito, Firenze 1998; F. Tocco, *Savonarola profeta e ribelle*, Genova 1998.

² Cfr. Ridolfi, *Vita* cit, 1997.

³ Desidero sottolineare che il volume di Patrick Macey, *Bonfire Songs, Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, è stato fondamentale per la stesura della prima parte di questa nota, ovvero per le vicende relative al Quattro e Cinquecento.

⁴ Cfr. M.A. Bartoli Bacherini, *La musica nel pensiero di Savonarola*, in "Girolamo Savonarola. Storia, Fede, Arte", a cura di G. Uzzani, Firenze 1999, p. 71.

⁵ Cfr. C. Leonardi, *La profezia di Savonarola*, in Atti del convegno *Girolamo Savonarola. L'Uomo e il Frate* (Todi 1998), Spoleto 1999, pp. 1-10.

⁶ La corruzione di papa Alessandro VI, Rodrigo Borgia originario di Valenza (1492-1503) era così comunemente nota che a lui veniva associata la famosa lauda *Voi toccate la chiavetta*: il riferimento è alla chiave spesso menzionata da Savonarola nei suoi sermoni, girando la quale può avere inizio il rinnovamento della Chiesa. La chiave è naturalmente il simbolo del papato; il testo della lauda recita: "Voi toccate la chiavetta, / e non siete pecorelle; / ben che abbiate simil pelle, / siete lupi d'altra setta. // Egli è lupo e pare agnello, / pare un pesce ed è

rinascimentale, non credette possibile il rinnovamento della Chiesa e della società attraverso le vie della cultura della Rinascenza, ma vide anzi nel Rinascimento un incentivo alla crisi morale e alla decadenza religiosa della Chiesa⁷. Vide nei letterati, filosofi e artisti ammassati nelle corti gaudenti solo strumenti di nuove tirannidi. Ebbe il senso della crisi che travagliava l'Europa e l'Italia, guardò al suo tempo senza fiducia nei mezzi ordinari: si attrezzò per rovesciare con mezzi straordinari, quelli della "inverificabile" profezia, tutti gli ordinamenti della decadenza morale. E in ogni campo in cui operò, cercò di arrivare al ribaltamento delle situazioni vigenti. L'intera opera del Frate si muove in una prospettiva cristiana: tutto deve tendere verso quella perfezione: la musica, come il resto, deve avere quella esclusiva finalità⁸. Egli vive l'attualità del suo tempo come solo gli inattuali sanno essere. Seppe infatti sfruttare nel modo migliore i mezzi tecnologici che quel tempo metteva a disposizione: le prediche dal pergamo furono in ogni occasione degli atti politici che faceva immediatamente pubblicare; e in particolar modo affrettò la diffusione dei propri sermoni e testi quando gli fu vietato di predicare⁹. Il suo pensiero e le sue esortazioni al cambiamento si diffusero così in modo inarrestabile, insieme alla fama progressivamente crescente della sua ieratica immagine, che spesso veniva riportata nel frontespizio di quelle stesse edizioni¹⁰.

Una delle vie intraprese per arrivare a rinnovare Chiesa e Stato fu la "riforma dei fanciulli"¹¹, e la pratica musicale fu uno dei modi per disciplinare convenientemente quei giovani, incolpati da Savonarola di praticare la sodomia e di essere "giuocatori golosi, lascivi et in molti altri peccati inviluppati"¹². La rinascita morale investì tutta la città: i fanciulli coinvolti risultarono migliaia, riempirono le chiese intonando, opportunamente organizzati, laude e litanie¹³.

Laude e litanie che sicuramente ebbero una loro importanza nella imponente processione di fanciulli in veste bianca e ramoscello d'ulivo che Savonarola organizzò nel 1496 in occasione della Domenica delle Palme¹⁴. Nei due anni successivi la riforma si manifestò appieno in occasione del carnevale: processioni di migliaia di fanciulli che intonavano laude confluirono nella Piazza dei Signori per cantare e danzare intorno all'edificio costruito per i "bruciamenti delle vanità", i quali, con Savonarola, andarono a sostituire i "capannucci", piccoli falò accesi tradizionalmente il martedì grasso in varie parti della città come consuetudine folklorica. I bruciamenti delle vanità rappresentarono un ribaltamento in senso religioso di una tradizione popolare profana. Per il Carnevale del 1498 Girolamo Benivieni aveva composto la lauda *Venite, ecco il Signore*, che si inserisce nel mezzo dei tumulti che videro Compagnacci e Piagnoni in opposte fazioni, come raccontano le cronache di Landucci, Parenti, Somenzi e Benivieni:

Venite, ecco il Signore / Re d'ogni Re, che viene / a veder come stia la sua cittate. / Venite hor si conviene / le porte del tuo cuore / Florentia aprir che ancora tieni serrate. / Venite et adorate / la gloria di colui / che infino dal cielo ci regge. / O sopra ogni altra gregge / felice sotto un tal pastore per cui / forza è che ciascun creda / ch'altri non ci ha come hor ci harebbe in preda.

scorpione: / si fussi ape il calabrone, / saria topo il pipistrello. // Gridi al lupo ciascun forte, / ché l'ovile è derelitto: / e chi fa un gran delitto / ha corona; e chi / ben, morte".

⁷ E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari 1964, pp. 125-126.

⁸ Cfr. J. Henderson, *Society and Religion in Renaissance Florence*, "Historical Journal" 29 (1986), pp. 212-225.

⁹ Cfr. G. C. Garfagnini, *Savonarola e l'uso della stampa*, in *Girolamo Savonarola. L'Uomo e il Frate* cit., pp. 307-330.

¹⁰ Cfr. L. Sebregondi, *Iconografia savonaroliana: prime indagini su ritratti veri, presunti, idealizzati*, in *Studi Savonaroliani* cit., 1996, pp. 149-166. E ancora Sebregondi, *Santo, eretico, precursore della Riforma: la diffusione dell'immagine di Girolamo Savonarola*, in *Girolamo Savonarola. L'Uomo e il Frate* cit., pp. 331-352.

¹¹ Cfr. O. Niccoli, *I "fanciulli" del Savonarola: usi religiosi e politici dell'infanzia nell'Italia del Rinascimento*, in *Savonarola, enjeux, débats, questions*, Actes du Colloque International, Paris 1996. Cfr. inoltre I. Taddei, *Fête, jeunesse et pouvoir*, Lausanne 1991.

¹² Cfr. M. Rocke, *Forbidden Friendship: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford 1996. Sulla riforma dei fanciulli Cfr. anche L. Polizzotto, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford 1994. Cfr. inoltre K. Eisenbichler, *Il ruolo delle confraternite nell'educazione dei fanciulli: il caso di Firenze*, in *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano 1992, pp. 109-119.

¹³ Cfr. I. Taddei, *Domenico Buonvicini e i fanciulli*, Atti del seminario "Fra Domenico Buonvicini da Pescia nel quinto centenario della morte" (Pescia, 7 novembre 1998), "Valdinievole studi storici", I (2000), 1, pp. 59-72.

¹⁴ L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542*, prefazione di A. Lanza, Firenze 1985 (rist. dell'ed. a cura di I. Del Badia, Firenze 1883, pp. 124-125). Sul concetto di giovani savonaroliani, cfr. R. C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in "The Pursuit of Holiness, in Late Medieval Renaissance Religion", Leiden 1974, pp. 200-264.

Nella Piazza dei Signori venne costruita una “maga”¹⁵ o “piramide” con un palo alto 17 metri e con ripiani – forse sette per analogia con i vizi capitali – dove furono sistemati per categoria tutti i generi di vanità. In ciascuno di essi venivano accatastati “carte di pitture lascive, vanità, come sono capegli da donne, spechi, lisci, bambole, profumi, pitture in tavola, sculture, carte da giuocare, dadi tavolieri, scachieri, liuti et altri musici instrumenti, libri di diversi poeti et simili altre cose a pompa o luxu appartenenti.” In cima immagini di Satana, e alla base altri simulacri di diavoli. Il bruciamento avveniva al suono di campane, pifferi e trombette¹⁶. Alla fine in Piazza dei Signori saliva in tutto il popolo una eccitazione irrefrenabile, e mentre intorno alcuni intonavano il canto savonaroliano per eccellenza, *Ecce quam bonum*, altri ricominciavano con maggior fervore, “iubilando et cantando”. C'è un eccitamento religioso in questa “Santa pazzia”¹⁷, che produce testi come *Non fu mai el più bel solazzo*, il cui finale porta il popolo fino a frenetiche grida¹⁸:

Non fu mai èl più bel solazzo / più giocondo ne maggiore / che per zelo et per amore / di Giesù diventar pazzo. // La pazzia di Giesù sprezza / quel che 'l savio cerca et brama, / stati honor, pompe e ricchezza, / piacer, feste, gloria et fama. // Sempre cerca honora et ama / quel che 'l savio ha in odio tanto, / povertà, dolori et pianto, / el christian perché gl'è pazzo. // Come pazzo ogn'huom gridando / Giesù mio la croce prenda / la sua croce et iubilando / sopra lei tutto si extenda. // Nel tuo petto ogn'huomo ascenda / et di lui facci suo nido. / Ognun gridi com'io grido / sempre pazzo, pazzo, pazzo.¹⁹

Un altro esempio di lauda in cui la fede religiosa converge in una “sacra pazzia” è quella di Girolamo Benivieni *Io vo darti anima mia*, forse cantata dai fanciulli con la musica di un'altra lauda del Benivieni, *Chi non ama te Maria*, l'unica a essere pubblicata nel *Libro primo delle laude spirituali* di Serafino Razzi²⁰:

Io vo darti anima mia / un rimedio sol che vale / quanto ogni altro a ciascun male / che si chiama la pazzia. / Do tre oncie almeno di speme, / tre di fede e sei di amore, / due di pianto e poni insieme / tutto al fuoco del timore. / Fa da poi bollir tre hore / premi infine vi agiugni tanto / di humiltà e dolor, quanto / basta a far questa pazzia.

Savonarola trasforma quindi con grande vigore una tradizione profana in un atto devozionale. Altrettanto vigorosa fu la lotta di Savonarola per la spiritualizzazione e la cristianizzazione di ogni forma di arte²¹. Il ritorno alla semplicità e alla bellezza delle forme, la severa concezione, costituivano il fondamento della sua predicazione, e ancora dopo decenni si potevano notare gli effetti sull'arte fiorentina, un'impronta allo sviluppo di tutto il Rinascimento.

Savonarola tenne verso la musica lo stesso atteggiamento che ebbe verso le arti figurative: attribuì a essa massima importanza nello Stato, in funzione educativa e quale mezzo di elevazione spirituale. Proprio per il suo apprezzamento, e per l'importanza che attribuiva alla musica, egli si

¹⁵ P. Parenti, *Istorie fiorentine*, in J. Schnitzer, *Quellen und Forschungen zur Geschichte Savonarolas*, IV, Leipzig 1910, pp. 159-160. Cfr. inoltre *Storia fiorentina*, 1476-1478, 1492-1496, ed. A. Matucci, Firenze 1994.

¹⁶ “Appresso s'ordino, che da s. Marco portassino in processione moltitudine di fanciulli, quartiere per quartiere, ciascuno con l'insegna sua innanzi, et fatto per Firenze la cerca, in piazza finalmente si riducessino et occupato la ringhiera et loggia de Signori cantassino certa laude in obrobrio di carnasciale composta [in] honore et laude di Giesù Cristo, re di Firenze. Appresso sonato che hebbeno le trombe et i pifferi della Signoria, con fiaccole accese vennano a mettere fuoco nell'edifitio predetto, il quale drento pieno era di scope et di stipa, et con grandissima letitia tutto che sopra adunato v'era arsono, presente quasi tutto il popolo et piene la finestre d'attorno di donne.” Cfr. Parenti, *Istorie cit.*; per una analisi dei bruciamenti si rinvia a H. Bredekamp, *Renaissancekultur als “Hölle”: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten*, in “Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks”, Hrsg. M. Warnke, München 1973, pp. 41-64.

¹⁷ Macey, *Bonfire cit.*, p. 82.

¹⁸ G. Ciappelli, *Il carnevale di Savonarola*, in *Studi Savonaroliani cit.*, pp. 47-60. Cfr. anche *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del Rinascimento*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo 1990.

¹⁹ In tale eccitazione vengono cantate laude come *Non fu mai el più bel solazzo* di Girolamo Benivieni; ricorda lo Pseudo Burlamacchi a proposito (*La vita cit.*, p. 129): “Certo fu quello un giorno mirabile, fatto dal Signore ripieno di exultatione et letitia, nel quale tutto 'l popolo dello amore di Giesù diventò pazzo”.

²⁰ Fra Serafino Razzi Fiorentino, *Libro Primo delle Laudi Spirituali*, Venezia 1563. Per approfondire la figura di Girolamo Benivieni, Cfr. O. Zorzi Pugliese, *Girolamo Benivieni seguace e difensore di Savonarola. Considerazioni sul problema testuale dell'epistola a Clemente VII (1530)*, in *Studi Savonaroliani cit.*, pp. 309-318.

²¹ G. Schnitzer, *Savonarola*, traduzione italiana, Milano 1931, p. 414.

doleva profondamente del cattivo uso che se ne faceva. Nei suoi numerosi sermoni Savonarola torna spesso a condannare con asprezza le composizioni musicali elaborate e complesse. Solo qualche citazione dalle sue prediche:

“acciò che Dio sia sempre laudato, sono poste le laude e gli officii divini nella Chiesa. Ma noi oggidì abbiamo convertito queste laude divine in cose secolari e in musiche e canti che delectino el senso e l'orecchio e non lo spirito; e questo non è onore di Dio; e benché questi canti siano dolci agli orecchi, *tamen* non infrenano l'anima, né la tengano infrenata al gusto delle cose divine, e però sarebbe di bisogno tornare a quella prima semplicità e che si dicessero gli officii senza tanti cantamenti, ma solo con devozione e con poca flessione di voce e semplicemente. Io ti dico che questi vostri canti d'oggi sono stati trovati da ambizione e avarizia”²².

“ha cominciato il demonio [...] a introdurre canti figurati, e organi che non diletano se non il senso e de' quali non esce frutto alcuno”²³.

“Va' nelle chiese, piene di drappelloni e di canti figurati [...] e sta oggi l'arca con l'idolo e l'idolo con l'arca insieme”²⁴.

“ognuno vuole il prete in casa e godersi della roba di Cristo e de' poverelli, e indurre assai canti figurati”²⁵.

“Ché abbiamo fatto bottega della chiesa e tuttavia si suona a moccoli e candele e ufici, e canta messe e uccella a danari e tira e tieni, tira e tieni, non si fa altro che rapinare”²⁶.

“O monache, lasciate ancora voi le vostre superfluità, lasciate le vostre simonie [...] lasciate tanti apparati e tante pompe [...] lasciate e' canti figurati, piagnete, dico [...] ch'el viene più presto tempo da piagnere che da cantare e da far feste, perché Dio vi punirà, se non mutate vita e costumi”²⁷.

“Io fui alle Murate venerdì passato [...] è una cosa pessima ad aprire ai signori che vi vadino. Io so ancora io chi sono e' cortigiani, che sono come una galla leggeri e ho detto loro che quello canto figurato l'ha trovato Satanasso e che le gettino via questi libri di canti e organi”²⁸.

“[Il diavolo] sotto specie di bene cominciò a indurre li religiosi a edificare belle chiese, e belle cerimonie, e darsi alli canti figurati; e tutto di canta, canta, canta e poi non ci è nulla di spirito; così le monache tutto di organi, organi, organi e poi non ci è nulla: e in questo modo l'eruca ha tolto via il verde delle orazioni e dello spirito”²⁹.

“Guai a voi, ricchi della Italia [...] per servire a Dio voi cantate alla voce del salterio, cioè andate alli belli vespri, organi e cerimonie”³⁰.

“il tiranno tiene nelle chiese alcuna volta, non per onore di Dio ma per suo piacere, cantori imbriaconi che, come son ben pieni di vino, vanno a cantare la messa a Cristo, e pagali delli danari del commune”³¹.

“[il tiranno] ha corrotti tutti e' sensi: li occhi a vedere lascivie; l'orecchio ad udire laude per sé e vituperio d'altri”³².

“El Signore dice: [...] Voi credete placarmi per andare a messe, fare organi e paramenti e altre cerimonie [...] Venga ognuno, venite cantori (quelli, dico, che beano prima molto bene e poi cantano la messa), su, venite ognuno, facciamo una bella festa d'organi, di drappelloni, di cerimonie: queste non vagliano nulla senza quel di dentro”³³.

“dice Dio: lieva via quelli tuoi belli canti figurati. Egli hanno questi signori le cappelle de' cantori che bene pare proprio uno tumulto (come dice qui el profeta), perché vi sta là un cantore con una voce grossa che pare un vitello e li altri gli cridono atorno come cani e non s'intende cosa che dichino. Lasciate andare e' canti figurati, e cantate e'

²² G. Savonarola, *Prediche sopra Aggeo con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di L. Firpo, I, Roma 1965, p. 115.

²³ G. Savonarola, *Prediche sopra i Salmi*, a cura di V. Romano, I, Roma 1969, pp. 89-90.

²⁴ G. Savonarola, *Prediche sopra Giobbe*, a cura di R. Ridolfi, II, Roma 1957, p. 129.

²⁵ Savonarola, *Prediche sopra Giobbe* cit., II, p. 131.

²⁶ Ivi, p. 446.

²⁷ Savonarola, *Prediche sopra Aggeo* cit., I, p. 19.

²⁸ Savonarola, *Prediche sopra i Salmi* cit., I, pp. 181-182.

²⁹ Savonarola, *Prediche sopra i Salmi* cit., II, 1974, pp. 114-115.

³⁰ Savonarola, *Prediche sopra i Salmi* cit., II, p. 139.

³¹ G. Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, I, Roma 1971, p. 222.

³² Ivi, p. 240.

³³ Ivi, p. 330.

canti fermi ordinati dalla Chiesa. Voi volete pur sonare organi; voi andate alla chiesa per udire organi. Dice Dio: — lo non odo e' vostri organi"³⁴.

Nei sermoni di Savonarola viene indicata dunque una vera e propria etica ed estetica musicale. Vorrei sottolineare la frase "non s'intende cosa che dichino" perché è possibile far risalire a tale indicazione uno dei precedenti nella formulazione dell'estetica del melodramma: è forse una delle prime volte che, anche se in modo inconsapevole ai fini dei successivi sviluppi del teatro d'opera, viene indicata con tale chiarezza l'importanza della percettibilità della parola. Qui il fine è devozionale, ma rimane comunque di grande rilievo questo richiamo alla necessità di una chiarissima percezione del testo che viene cantato.

Non diversamente può essere sottolineato che la lauda deve essere chiaramente, nella visione di Savonarola, solo in funzione dell'ufficio divino. Non può essere secolarizzata e, perché assolva al suo compito primario, deve risultare chiara e intellegibile, fuggire ogni tentazione polifonica (eliminare cioè ogni forma di ciò che chiama "li canti figurati"). Bisogna evitare cioè musiche che servano di diletto e non di aiuto alla meditazione religiosa; il ritorno alla "prima semplicità" è ripetuto in modo ossessivo, e l'accostamento fra "li canti figurati" e il demonio è pure molto efficace per sottolineare la sua visione. Un canto che non abbia "tanti cantamenti" ma che sia semplice e con "poca flessione di voce". Il salterio, l'organo, il canto polifonico servono, a suo dire, solo per una musica al servizio di ricchi e gaudenti; solo i "canti fermi ordinati dalla chiesa" egli ammette, cioè il canto semplice, monodico, che abbia una povertà melodica che si addice alla funzione devozionale, solo questa è la musica accettata da Savonarola.

Ciò può essere utile per comprendere anche che, in occasione dei bruciamenti delle vanità, gli strumenti posti nella maga e bruciati ("liuti et altri musici instrumenti"), non simboleggiavano il rifiuto della musica, ma solo di ciò che, nella sua visione, non era funzionale alla devozione divina.

Come tutte le arti, anche la musica aveva goduto del favore dei Medici, che l'avevano del tutto mondanizzata. La frivolezza sensuale dei canti carnascialeschi aveva grande diffusione e invadeva anche le chiese. L'organo veniva usato per musiche melodiche, a scapito del severo canto corale. Per questo molti Ordini – camaldolesi, vallombrosani, certosini – proibivano l'uso dell'organo in ambito ecclesiastico; e ancor oggi l'organo, come ogni altra musica strumentale, non è ammesso nel culto greco ortodosso³⁵, così come rimane proibito ufficialmente anche nella Cappella Sistina in Vaticano.

Savonarola intuiva che quel modo di fare musica serviva più a distrarre i fedeli che ad aiutarli nella devozione. Ma il Frate, che da giovane era stato un suonatore di liuto (fin dalla prima adolescenza, all'epoca degli studi sotto la guida del nonno Michele, Savonarola, "per causa di non infermare, imparò a suonare alcun istrumento"³⁶, sapeva anche cogliere l'utilità della musica, e chiedeva ai fanciulli di cantare laude quand'egli si recava in pergamo ("Ora a voi, fanciugli, parliamo un poco. Ascoltate me: voi cantate qua delle laude la mattina e sta bene; ma io vorrei ancora che voi cantassi qualche volta de' canti della Chiesa come è *Ave maris stella*, o *Veni creator Spiritus*, e non sarìa anche male nessuno che il popolo rispondesse; e quando io vengo in pergamo, se io trovassi che voi cantassi quella *Ave maris stella*, canterei forse ancora io; non dico già che voi la cominciate per questo, ma parlo così, quando venissi a caso ch'io venissi e voi l'avessi cominciata."), così che egli stesso potesse cantare³⁷. Racconta Luschino (autore tra l'altro dell'importante lauda *La carità è spenta*) che "Ancora da gharzoncello, per causa di non si infirmare per li molti et assidui studii, imparò a sonare alcuno musicale et honesto strumento, per passarsi tale hora solitariamente

³⁴ Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria* cit., II, 1971, p. 23.

³⁵ Schnitzer, *Savonarola* cit, p. 415.

³⁶ Così scrisse nel *Vulnera Diligentis* il compagno e apologista di Savonarola Fra Benedetto Luschino. La citazione è riportata fra l'altro da R. Ridolfi, *Vita di Girolamo Savonarola*, Roma 1952, I, p. 5, e II, p. 86. Cfr. anche A. Gherardi, *Nuovi documenti e studi intorno a Girolamo Savonarola*, Firenze 1887, p. 4; cfr. ancora L. Parigi, *Laurentiana - Lorenzo dei Medici cultore della musica*, "Historia Musicae Cultores", 1954, n. 139, p. 129.

³⁷ Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria* cit, II, pp. 80-81.

honesto tempo, per cagione più presto di medicina che di corporale sollazzo” e ancora che “Et nonché altro [Fra Hieronymo] prese uno leuto in braccio et incominciò soavemente a sonare”³⁸.

Il sentimento per la musica sacra gettò con lui nuove radici³⁹. Savonarola operò per contrapporre la sua influenza morale e spirituale a quella culturale dominante del tempo, che era senza alcun dubbio ascrivibile a Lorenzo il Magnifico, nato nel 1449 (quindi tre anni prima di Savonarola). Lorenzo si era attorniato da una allegra brigata di valenti poeti ch'egli stesso aveva riunito: Poliziano, Pulci, Pontano, e aveva chiamato anche valenti musicisti da fuori: arriva Heinrich Isaac, che annuncia i grandi del Cinquecento come Orlando di Lasso e come Josquin, ma non disprezza forme popolari e nemmeno gli sboccati canti carnascialeschi, pur rimanendo musicus nel senso più alto della parola⁴⁰. Tutto il primo periodo della produzione di testi carnascialeschi di Lorenzo e dei suoi amici (1474 - 1478) è un periodo 'osceno', come si evince anche dalla lettura della *Canzona de' confortini* (ma anche l'immagine ne dà conto: alle finestre sono affacciate, da sinistra, fanciulle, giovanette, signore, una vecchia. Sotto lo sguardo di Lorenzo, i giovani gaudenti si fermano a cantare solo sotto le finestre delle giovanette): **[Fig. 1]**

Berricuocoli, 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.

I berricuocoli e i confortini sono due tipi di ciambelle, che servono, nella metafora carnascialesca, a indicare l'organo sessuale femminile che, se non viene usato per soddisfare i piaceri dell'allegra brigata di Lorenzo, allora può servire 'solo' per fare pentolini, ovvero per mettere al mondo bambini. L'osceno è ancora più evidente dalla lettura della canzona *Siam galanti di Valenza*.⁴¹

Siam galanti di Valenza / qui per passo capitati, / d'amor già presi e legati / delle donne di Fiorenza. //... // Donne, ciò che abbiamo è vostro, / se d'amor voi siete accese, / metterem l'olio di nostro, / ungeremo a nostre spese. / Abbiam olio del paese, / gelsi, aranci e bengiui: / se vi piace, proviam qui: fate questa esperienza.

Valenza si riferisce alla città francese di Valence, e non a quella spagnola di Valenza. Jean Toscan cita infatti il *Capitolo della fava* di Mauro, in cui il premio per la “fava più galante” è assegnato ai francesi, esperti in sodomia e famosi appunto per la grossezza del loro attributo virile e per la galanteria con cui sapevano offrirlo alle dame. Il testo della canzone parla senza mezzi termini di oli e unguenti, utili all'atto della sodomia. Un'altra famosa e oscena canzone era la *Canzone delle Amazzoni*, attribuita al Pulci⁴².

... / Non ci piace il fuso o l'ago, / ma d'aver il caval sotto, / che, se fussi com'un drago, / lo facciàn latin di botto: / galoppare e ir di trotto, / saltar, correre e ir piano, / drieto e nnanzi a ogni mano; / pur è me' quando si scaglia.

³⁸ Benedetto da Firenze (Luschino), *Vulnera diligentis*, libro I, BNCF, Magl. Cl. XXXVII. Cod. 318 (integrato con le correzioni autografe del Magl. Cl. XXXIV.7), ff. 10r, 13v. Cfr. B. Luschino, *Vulnera diligentis*, ed. critica a cura di S. Dall'Aglio, Firenze, 2002.

Per quanto riguarda l'espressione usata dal Luschino “per causa di non si infirmare per li molti et assidui studii” non è possibile andare oltre generiche ipotesi, poiché la frase non è molto chiara e non esistono altre fonti savonaroliane che facciano luce sulla circostanza. Tutto quello che si può supporre è che quando Fra Benedetto ci dice che Savonarola inizia a suonare il liuto faccia riferimento al rischio che il troppo studio potesse essere dannoso per la salute del frate, e che la pratica di uno strumento musicale potesse permettere, al di fuori degli studi, di “passarsi tale hora solitariamente honesto tempo”.

³⁹ Schnitzer, *Savonarola* cit., p. 416.

⁴⁰ *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e a altri*, a cura di S. Bongi, Lucca 1886. Cfr. anche C. Vasoli, *La cultura laurenziana. Tendenze e ambienti intellettuali, in Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze 1994, pp. 153-175.

⁴¹ *Siam galanti di Valenza*: tutto è giocato sul sottinteso: il linguaggio erotico delle canzoni carnascialesche è stato esplorato dettagliatamente da J. Toscan, *Le Carnaval du langage: le lexique érotique de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècle)*, Lille 1981, p. 688.; vedi anche il commento di Paolo Orvieto in Lorenzo de' Medici, *Canti carnascialeschi*, a cura di P. Orvieto, Roma 1991 e inoltre *Canzone per andare in maschera per carnasciale*, Firenze 1515 (facsimile a cura di S. Carrai, Firenze 1992); *Laude*, a cura di B. Toscani, Firenze 1990, p. 92.

⁴² “Non intendo proporre senz'altro l'attribuzione a Pulci della *Canzone delle Amazzoni*. Se non fu lui, tuttavia, l'autore fu persona vicina ai suoi gusti e che ben conosceva la sua opera.”, S. Carrai, *Il canto carnascialesco fiorentino*, in *La Musica a Firenze del tempo di Lorenzo il Magnifico* a cura di P. Gargiulo, Firenze 1993, pp. 124-125.

Ma tutto questo periodo gaudente si interrompe: durante la cospirazione dei Pazzi del 1478, Lorenzo fu ferito e suo fratello Giuliano assassinato mentre assistevano alla messa domenicale in Duomo; in seguito a tale evento tutte le celebrazioni pubbliche furono soppresse per un periodo di dieci anni, al fine di eliminare ogni opportunità insurrezionale. Solo nel 1488 furono riammesse pubbliche celebrazioni, e lo stesso Lorenzo compose di nuovo testi per il Carnevale. Se il primo periodo era caratterizzato da canzoni oscene, questa seconda fase mostra una riflessione più filosofica, ma non manca naturalmente il lato osceno. Di questa produzione sono sicuramente da citare *La canzone de' sette pianeti*, *La canzone di Bacco e Arianna*, *La canzone de' visi addietro*.⁴³, nonché la celeberrima *Quant'è bella giovinezza*.

Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia: / chi vuol esser lieto, sia, di doman non c'è certezza. // Quest'è Bacco e Arianna, / belli, e l'un dell'altro ardenti: / perché 'l tempo fugge e inganna, / sempre insieme stan contenti. // Queste ninfe e altre genti / sono allegre tuttavia. / Chi vuol esser lieto, sia, / di doman non c'è certezza.

I canti carnascialeschi segnano un momento rilevante della storia italiana. Una fase nella quale la funzione letteraria prevale su quella musicale: per inventiva e pregnanza, per ricchezza testuale, per vigoria comunicativa. Il dislivello fra parole e rime da un lato e lezione musicale dall'altro è molto marcato. Nascosta nell'anonimato delle sue maschere, l'allegra brigata di Lorenzo esplorò tutte le opportunità del *double entendre* e di giochi erotici celati nei testi e nelle canzoni. È ormai accertato che le mascherate carnascialesche sono metodicamente illustrate e commentate in versi tali da lasciare costantemente trapelare allusioni erotiche di bassa corporalità della più svariata tipologia. Siamo distanti anni luce dall'immaginazione amorosa lirica e cortese di un monotono petrarchismo⁴⁴. Il modello archetipo di tale genere è la *Canzona de' confortini*, che si trova nella più antica stampa di carnascialeschi fiorentini, l'*editio princeps* delle *Canzone per andare in maschera per carnasciale*, ed è illustrata con intensa valenza iconologica da una celebre xilografia che adorna la cinquecentina, dove è ben evidente cosa significhi per l'allegra brigata "andare in maschera per carnasciale"⁴⁵. Tale xilografia ritrae Lorenzo mentre ascolta i suoi musici in maschera che cantano la *Canzona de' confortini* e mostrano alle donzelle affacciate alle finestre le ciambelle (confortini e berricuocoli, appunto), di cui fanno mercato. Le donne affacciate sono sette in ordine crescente d'età, due bambine, due giovani donne, due donne mature e una anziana (curiose, interessate, invidiose, secondo l'età). I giovani si soffermano a cantare naturalmente solo sotto le finestre delle due giovani donne.

Lorenzo riforma il modo di comporre canzoni⁴⁶, con la sua autentica predilezione per l'arte del "perfecto danzare"⁴⁷. Egli determinò, probabilmente in modo inconsapevole, un istituto letterario vero e proprio, che ha i padri nella letteratura burchiellesca, nella *aequivocatio*, nella beffa. Il meccanismo tematico-narrativo è continuamente reiterato e l'ambiguità o doppiezza erotica ossessivamente perseguita⁴⁸. Quella agile disponibilità delle arie ad accoppiarsi con figure letterarie differenti è la prova di una relazione non esclusiva fra rime e suono, di cui la dimostrazione più clamorosa si trova nei 'cantasi come'. Pure, la lettura separata di rime e musica risulta per entrambe insufficiente. In sostanza l'innovazione rivoluzionaria attribuita a Lorenzo fu di rompere con l'uso di

⁴³ Lorenzo de' Medici, *Canti cit.*; *Laude cit.*

⁴⁴ C. Gallico, *Dopo una rilettura dei Canti Carnascialeschi*, in *La Musica cit.*, pp. 113-118.

⁴⁵ S. Carrai, *Il canto carnascialesco fiorentino cit.*, p. 120.

⁴⁶ "Et questo modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo vecchio de Medici, percciochene 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: la qual maniera di cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare, e non solamente il canto, ma le invenzioni, e il modo di comporre le parole, facendo canzoni con altri piedi vari e la musica suvi comporre con nuove e diverse arie; il primo canto o mascherata che si cantasse in questa guisa fu d'huomini che vendevano berricuocoli e confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo tedesco, maestro all'hora della Cappella di San Giovanni e musico in quei tempi riputatissimo", Anton Grazzini detto Il Lasca, *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi* (Firenze, 1559, p. 41).

⁴⁷ P. Gargiulo, "Leggiadri passi con intellecto attento": Lorenzo teorico di basse danze, in *La Musica cit.*, pp. 249-255.

⁴⁸ Gallico, *Dopo una rilettura dei Canti Carnascialeschi cit.*, pp. 114-115.

intonare le mascherate su arie fisse convenzionali (prassi tipica dei generi popolari spontanei) reinventando le melodie volta per volta. È una svolta cruciale, alla quale partecipa, è da credersi, tutta la corte laurenziana con apporti collettivi alle invenzioni di nuovi materiali sonori. Tutto però porta il suo sigillo, secondo una forma neofeudale di gestione autocratica e imperativa della cultura⁴⁹.

Ai canti carnascialeschi di Lorenzo si contrappone dunque la lauda savonaroliana. Il rapporto di Savonarola con le arti fu un rapporto di subordine: tutto era ammesso, purché fosse funzionale alla fede e alla devozione divina. Lo Stato e l'arte, la vita e la giovinezza, tutto doveva convergere nella assoluta spiritualità religiosa. Il suo era il punto di vista della religiosità più profonda, e in tale ottica non riconosceva al bello un diritto proprio e un proprio ambito, ma lo subordinava al buono: solo il bello al servizio del bene diventava il Bello. Non riconobbe allo Stato o al signore una autonomia, come non la riconobbe all'arte: tutto doveva sottostare ai precetti del Cristianesimo. Savonarola pensò dunque di servirsi delle laude, tanto accette al popolo, a favore dei suoi progetti, ed egli stesso ne compose e incitò a comporre. Tutto il popolo conosceva vari canti carnascialeschi, allora molto in voga: si adoperò dunque perché quelle stesse arie già conosciute, quelle stesse canzoni, fossero rivestite di testi convenienti alla devozione religiosa. Il profano veniva "travestito" da sacro, "contraffatto": se ne conservava la melodia – da tutti conosciuta – e si cambiavano i testi, adatti a usi devozionali⁵⁰.

Si tratta di una intuizione fondamentale dalla portata rivoluzionaria, che mostra l'autentica vocazione popolare del Savonarola: la contrapposizione della lauda alla canzone carnascialesca investe un ambito che non può essere ristretto solo a quello puramente musicale, ma più in generale è lo specchio di una inconciliabilità assoluta fra due opposte visioni del mondo. Nella sua profetica fede e nell'assoluta volontà di servire il precetti del Cristianesimo, Savonarola seppe essere di una modernità sorprendente.

Fu questo uno degli elementi del grande successo del Frate a Firenze, insieme alle prediche carismatiche in Duomo e al suo intervento nella vita civile: la promozione di una musica semplice da tutti cantabile, lontana dalle complessità polifoniche. Già Bernardino da Feltre e san Giovanni da Capestrano, prima di lui, "avevano mostrato opposizione al diffondersi del canto figurato nei riti della Chiesa, raccomandando l'uso di canti semplici e del gregoriano e solo nelle occasioni strettamente di culto"⁵¹. La lauda, dunque. 'La lauda e i laudesi' è un tema che coinvolge più discipline, più aspetti della vita e del pensiero dell'uomo della Rinascenza: poesia, costume, pensiero religioso, musica. Non siamo di fronte a qualcosa di nuovo: il Rinascimento accoglie una tradizione lunga e consolidata che parte dal Duecento col movimento francescano (celebre il *Cantico di Frate Sole*, di cui non ci è pervenuta purtroppo l'intonazione musicale). Nelle Compagnie delle Laude è documentata la continua pratica del canto, cosicché *laudare* divenne sinonimo di *chantare*, pratica di cui il *Laudario di Cortona* – primo prezioso documento di poesia volgare – è testimone. Il termine designa una canzone spirituale, e configura un genere che ha avuto grande importanza nella vita religiosa del popolo italiano; benché etimologicamente implichi un canto di lode e ringraziamento (*laus*), essa sta ad indicare nella pratica anche un cantico di contrizione e penitenza. Le laude rappresentano uno dei primi esempi di letteratura italiana e contemporaneamente una delle prime forme musicali riportate e conservate in manoscritti, un genere tipicamente popolare che lo ha fatto proprio anche per la sua schietta semplicità. Le sue origini sono legate all'attività di San Francesco d'Assisi che percorreva l'Umbria "cantando e laudando magnificamente Iddio". Anche in Toscana quella pratica si diffuse sin dalla fine del XII secolo: a Firenze era stata fondata la Compagnia della Beata Vergine Maria dal 1183, seguita nel 1263 dalla Compagnia di Santa Maria dei Servi e nel 1291

⁴⁹ F. Ruffini, *Cultura della tradizione e cultura colta a Firenze tra '400 e '500*, "Quaderni di teatro", 7 (1980), pp. 67-86. Cfr. inoltre Gallico, *Dopo una rilettura dei Canti Carnascialeschi* cit., p. 118.

⁵⁰ "All'orgia spettacolosa era subentrato il mormorio della preghiera dei penitenti che, nell'esaltazione religiosa, andavano per la città battendosi il petto. Un suono cupo, lento e sinistro rimbombava terribile, quale minaccia allegorica della 'democrazia monastica' contro la corruzione di Firenze", F. Ghisi, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e del XVI secolo*, Firenze 1937, p. 61.

⁵¹ Bartoli Bacherini, *La musica nel pensiero di Savonarola* cit., p. 72.

da quella di Orsammichele⁵². La monodia cantata all'unisono dai fedeli diventò così pian piano patrimonio popolare in queste regioni⁵³.

Le laude si servivano con molta frequenza di melodie preesistenti. Già all'inizio della storia della lauda, quindi secoli prima, avveniva il cosiddetto 'travestimento spirituale', ovvero l'espedito del 'cantasi come', quando arie delle canzonette profane più in voga venivano rivestite – travestite – con nuovi testi di impronta spirituale. Il 'travestimento' è ciò che caratterizza maggiormente la lauda fiorentina del periodo della Rinascenza, pratica che avviene in modo sistematico e progressivo, con assoluta disinvoltura. Il Quattrocento vede una fioritura incredibile del fenomeno, di grande qualità, con le figure di Feo Belcari, Lucrezia Tornabuoni (madre di Lorenzo il Magnifico), Agnolo Poliziano e dello stesso Girolamo Savonarola; nel secondo Cinquecento si afferma una pratica altrettanto fiorente ma di minore qualità (Serafino Razzi, Ottavio Rinuccini e altri). A proposito di Poliziano, va ricordato che è l'autore della celebre canzone a ballo *Ben venga maggio*, collegata con la tradizione – prima pagana poi medievale – dei canti di calendimaggio. Intorno alla metà degli anni '80 si registrano ben sette laude che travestono *Ben venga maggio: Laudate Dio e Ben venga amore* di Feo Belcari, *Con humil core* di Francesco degli Albizi, *Ecco 'l Messia, Ecco il re forte, Viene 'l messaggio e Ben venga osanna* di Lucrezia Tornabuoni, altre ne saranno composte successivamente. Quindi i numerosi travestimenti e *contrafacta* indicano senza alcun dubbio in *Ben venga maggio* il modello principale del 'cantasi come'⁵⁴. La poesia di questo periodo si presenta dunque, almeno in questo ambito, come forma di variazione e non di pura invenzione, e forse a questo fenomeno si riferisce Benedetto Croce quando definisce il Quattrocento un secolo senza poesia.

Il momento più fortunato del rapporto canzonetta-lauda appare dunque l'epoca laurenziana. La straordinaria diffusione del canto carnascialesco da un lato, coltivato da Lorenzo e dalla sua cerchia, stimola dall'altro lato una altrettanto ricca diffusione della lauda da travestimento, soprattutto grazie alla iniziativa di Savonarola e dei suoi confratelli di San Marco.

Esemplare il caso della musica del famoso *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo – *Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia* –, cercata invano per anni e creduta perduta, ma in realtà mai smarrita: era solo finita sotto il travestimento spirituale *Quant'è grande la bellezza / di te Vergin santa e pia*, composta dallo stesso Lorenzo:

Quant'è grande la bellezza / di te, Vergin santa e pia! / Ciascun laudi te, Maria; / ciascun canti in gran dolcezza. //
Colla tua bellezza tanta / la Bellezza innamorasti. / O Bellezza eterna e santa, / di Maria bella infiammastì! / Tu di
amor l'Amor legasti, / Vergin santa, dolce e pia. / Ciascun laudi te, Maria; / ciascun canti in gran dolcezza.

Il canto della lauda, opportunamente 'purificato' nel testo, è ovviamente cantato in chiesa da sole voci, senza accompagnamento strumentale. È indicativo come Lorenzo, da un lato guida indiscussa del gaudente movimento carnascialesco, si mostri dall'altro uomo di profonda religiosità: come sua madre Lucrezia Tornabuoni, compone non pochi travestimenti spirituali. Lorenzo era ascritto a varie confraternite, e fra queste prendeva parte attiva soprattutto alla vita della 'Buca di San Paolo', nota per il suo rigore spirituale⁵⁵. Il rivestimento musicale sembra essere nato quindi ora insieme al testo profano, ora a quello spirituale. Similmente accadeva con pagine musicali destinate per esempio da Frescobaldi sia al cembalo che all'organo: mutando tastiera le stesse pagine sembrano pensate ora per 'l'Istromento da camera', ora per 'l'Istromento da chiesa'. Lo stesso Monteverdi utilizza poi il suo

⁵² Cfr. B. Wilson, *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford 1992.

⁵³ I documenti fondamentali della prima produzione di laude sono il *Laudario cortonese* del 1270 circa (Biblioteca Comunale di Cortona, Cod. 91) che contiene 45 laude, e il Codice Magliabechiano II.1.122 (B.R. 18) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, degli inizi del XIV sec. Per un approfondimento, Cfr. C. Barr, *Alcune note sulle compagnie dei laudesi durante il Quattrocento*, "Rivista italiana di musicologia", X (1975), pp. 86-114; Ead, *The Monophonic Lauda and the Lay Religious Confraternities of Tuscany and Umbria in the Late Middle Ages*, Kalamazoo, Michigan 1988.

⁵⁴ F. Luisi, *Ben venga Maggio – dalla Canzone a ballo alla Commedia di Maggio*, in *La Musica* cit., pp. 195-218.

⁵⁵ Sulla partecipazione del Magnifico alle associazioni laicali fiorentine, cfr. L. Seregondi, *Lorenzo de' Medici confratello illustre*, "Archivio Storico", CL (1992), II, pp. 319-341 e K. Eisenbichler, *Lorenzo de' Medici e la Congregazione dei Neri nella Compagnia della Croce al Tempio*, ivi, pp. 343-370.

Lamento di Arianna per la versione mistica del *Pianto della Madonna*, così come acconsente all'amico Aquilino Coppini la trasformazione testuale di molti suoi madrigali. Simili operazioni, oggi incomprensibili, ci fanno capire un'epoca, fatta di protagonisti e deuteragonisti⁵⁶.

Gran parte di tali vicende, ovvero di questo straordinario fenomeno della "lauda da travestimento", sono giunte a noi grazie alla preziosissima silloge di Serafino Razzi *Libro primo delle laude spirituale*, pubblicata a Venezia dall'editore Giunti di Firenze. Razzi, che promosse la venerazione di Savonarola, fu il primo toscano a pubblicare musiche per laude: senza di lui gran parte di quel repertorio sarebbe oggi perduto⁵⁷.

La silloge del Razzi, opera fondamentale e insostituibile per ogni studioso che si occupa di laude, reca la data significativa del 1563⁵⁸, lo stesso anno in cui si tenne la sessione conclusiva sul Concilio di Trento che trattò la musica in seno alla liturgia⁵⁹. Il volume di Razzi esce in uno scenario in cui attribuire a Savonarola dei testi, perché da lui composti o solo utilizzati durante i bruciamenti delle vanità e in genere negli ultimi tre anni della sua vita, voleva dire finire subito sotto la censura e quindi essere bloccati in ogni iniziativa. Razzi decide allora di pubblicare testi di laude non direttamente savonaroliane (tranne una: *Iesù sommo conforto*, così diffusa da non poterne prescindere)⁶⁰. Sono tutte laude camuffate attraverso *incipit*, testi, o composte a parte, o sono anelli intermediari dal canto profano al canto savonaroliano, e ci indicano, di ciascuna lauda, "cantasi come la tale e la quale"⁶¹.

La raccolta di Razzi è una miniera di testi sacri che ci porta nel pieno della vita di metà Cinquecento mostrandoci costumi musicali e religiosi del tempo. Razzi aveva la sola preoccupazione di adattare il testo allo schema melico-ritmico: la sua pubblicazione seguì quella del Petrucci del 1501 che aveva dato origine alla stampa musicale. Con Ottaviano Petrucci aveva avuto inizio la storia vera e propria della tipografia ed edizione musicale, grazie alla pubblicazione del suo *Harmonice Musices Odhecaton* appunto del 1501. Dal 1490 il Petrucci viveva a Venezia e lavorava a preparare il sistema di tipi mobili e il meccanismo della stampa. Dopo circa sessant'anni arrivava l'importante pubblicazione del Razzi, che dà ulteriore impulso alla stampa musicale, e quindi riveste un duplice importanza.

Studiare i *contrafacta* e capire con essi il significato dell'uso dei travestimenti non è solo studiare un *fatto pratico* utile alla vita della chiesa savonaroliana, ma rappresenta più in generale un'indagine sul significato religioso e culturale di un'epoca, significa gettare uno sguardo nel complesso mondo delle compagnie dei laudesi e approfondire le origini della nostra lingua e della nostra poesia: si comprende che Savonarola appartiene a pieno titolo alla storia della poesia religiosa italiana, anche se nessuna concessione letteraria è possibile attribuirgli, poiché persegue lo scopo di una letteratura laudistica esclusivamente finalizzata alla perfetta vita spirituale⁶². La sua lucida consapevolezza è quella di una musica come strumento per i suoi intendimenti religiosi: tutto subordina alla propria azione pastorale. In funzione dei suoi austeri principi, determina con chiarezza l'ambito in cui doveva muoversi la pratica musicale fissando i principi invalicabili di quella

⁵⁶ M. Fabbri, *Laude spirituali di travestimento nella Firenze della Rinascenza*, in "Arte e religione nella Firenze de' Medici", Firenze 1980, pp. 145-158.

⁵⁷ Secondo Macey, il fondamentale volume di Razzi è comparabile, *mutatis mutandis*, al Codice Squarcialupi: se questo conserva tutto un repertorio del Trecento, l'*Antologia* di Razzi ci tramanda circa novanta messe in musica e oltre centosettanta testi di laude: la differenza è nel fatto che molte laude utilizzano la stessa musica (P. Macey, *Some new contrafacta for Canti carnascialeschi and laude in late Quattrocento Florence*, in *La Musica* cit., pp. 143-166).

⁵⁸ Fra Serafino Razzi Fiorentino, *Libro Primo delle Laudi Spirituali*, Venezia 1563.

⁵⁹ G. Vecchi, *Introduzione* a Fra Serafino Razzi, *Libro primo delle Laudi spirituali*, Ristampa anastatica a cura di Giuseppe Vecchi, "Bibliotheca Musica Bononiensis" sez. 4 n. 37, Bologna, 1969.

⁶⁰ Scrive Razzi nella raccolta autografa del 1595: "Il Padre Fra Jeronimo Savonarola da Ferrara, dottissimo teologo et eccellentissimo predicatore in terra del Verbo di Dio come narrano, molto si diletta, in San Marco di Firenze, quando egli vi era Priore e Vicario della Congregazione, di udire cantare laude spirituali. E ne compose egli stesso alcune, tutte piene di spirito. Una delle quali è la presente al Crocifisso". La stessa lauda era stata stampata per la prima volta da Ottaviano Petrucci nel 1507 (*Secondo libro delle laudi*). Cfr. anche Bartoli Bacherini, *La musica* cit., pp. 72-73.

⁶¹ Devo l'indicazione a Giulio Cattin, che desidero ringraziare.

⁶² G. Cattin, *Le poesie del Savonarola nelle fonti musicali*, "Quadrivium", XII, 1, 1971, pp. 259-281.

espressione: non canto figurato, non polifonia, non virtuosismi, non esibizionismi mondani, non melodie lascive, ma il canto gregoriano e la lauda.

Savonarola stesso si incaricò di copiare di suo pugno una ventina di laude nel suo Codice, oggi conosciuto come Codice Borromeo. Egli svolse una funzione catartica per la musica del tempo, non solo come autore di laude, ma anche come promotore delle stesse (sue e di altri), e perfino di compositore. Ricerche incunabolistiche hanno portato alla scoperta di un numero sterminato di casi di 'cantasi come', che è la pratica che segna tutto l'operare musicale del periodo savonaroliano. Nel Codice Borromeo sono state ritrovate venti laude, tutte trascritte dalla mano di Savonarola e, a causa di ciò a lui dapprima attribuite. In seguito è stata accertata la paternità savonaroliana per dodici di esse. Di una di queste egli trascrisse anche il *cantus*, ovvero si fece carico di riformulare la melodia della lauda: è il caso di *Hora mai sono in età*⁶³. La lauda ebbe una grande risonanza anche perché è un travestimento della famosa barzelletta *Hora mai che fora son*, che tratta del tema della monaca scontenta della vita di monastero e nostalgica d'amore e di libertà ("Non vogli'essere più Monica, arsa le sia la Tonica, che se la veste più..."). Savonarola ha notato solo il *cantus* della lauda: ciò dimostra ancora una volta la sua avversione per la polifonia e conferma che tale avversione non era maturata improvvisamente né era una scelta estetica o musicale, ma una determinazione etica⁶⁴. Il suo apporto attivo di musicista è comunque da considerarsi secondario.

Di ben altra importanza il suo apporto indiretto: il Frate fu determinante nella trasformazione della licenziosa e stravagante tradizione del carnevale laurenziano in una celebrazione religiosa, incanalando l'enorme potenziale di energia dei fanciulli. Tutto riveste o traveste: cibo, sesso e violenza, ogni cosa in eccesso nel carnevale di Lorenzo, tutto viene trasformato in austere celebrazioni in cui migliaia di fanciulli cantano laude. Se la Domenica delle Palme del '96 aveva segnato l'inizio di quella "riforma", il carnevale del '97 (7 febbraio) segna la definitiva consacrazione del potere di Savonarola a Firenze. Quello dell'anno successivo (27 febbraio) segnerà invece il suo tramonto, e ad esso seguirà un terzo bruciamento, non più di "vanità" ma dello stesso Frate insieme a due confratelli, Fra Domenico Buonvicini da Pescia e Fra Silvestro Maruffi da Marradi.

Lo Pseudo-Burlamacchi racconta che il Salmo 132 *Ecce quam bonum* era intonato dai frati di S. Marco molte volte ogni settimana nelle processioni intorno al chiostro. Il canto, vero motto savonaroliano, fu di aiuto ai frati in occasione di ogni "tribolazione"⁶⁵.

Ecce quam bonum et quam iocundum / habitare fratres in unum. / In quanto è gran dolcezza / a fare a tutti un core, / con iubilo e prontezza / donarlo al salvatore, / e con gran fervore / cantare ecce quam bonum. Ecce quam bonum et quam iocundum / habitare fratres in unum. [...]

La pratica di aiutarsi con quel canto nei momenti difficili era cominciata al passaggio delle truppe francesi di Carlo VIII che avevano occupato Firenze lasciandola, anche grazie all'intervento del Frate, quasi intatta. Lo stesso uso viene conservato in momenti ancor più drammatici, come l'8 aprile 1498, quando i domenicani intonano il Salmo a fior di labbra durante le fasi dell'arresto, né viene tralasciata nei momenti supremi, ovvero mentre si recano al patibolo. È un testo liturgico di origine

⁶³ Il Codice Borromeo, a lungo è stato considerato perduto: ne parla per primo Oscar Chilesotti a fine Ottocento nella Rivista Musicale Italiana. È stato ritrovato da Giulio Cattin (*Il primo Savonarola. Poesie e Prediche autografe dal Codice Borromeo*, Firenze 1973). Dopo approfondite ricerche, il musicologo ha potuto stabilire che *Hora mai sono in età* non era che un travestimento sopra una barzelletta anonima, *Hora mai che fora son*, oggi conservata alla Biblioteca dell'Escorial.

⁶⁴ Cattin, *Il Primo Savonarola* cit, p. 275.

⁶⁵ A proposito di canti intonati durante il percorso verso il martirio, possiamo contare su questa testimonianza: "Et nello scendere le scale del palazzo, Fra Silvestro, il quale sino a quell'ora era timidissimo apparso per lo spavento della futura morte, allora quivi, come da un razzo di calore divino percossa, si accese in faccia in modo che pareva che egli ardesse et parlò al servo di Dio Fra Girolamo dicendo che egli era venuto il tempo nel quale e' dovevano stare di buon animo et forti et preservare, et, da poi che si ha a pigliare la morte, sopportarla allegramente et con forte animo, confortando il servo di Dio Fra Girolamo et Fra Domenico a perseverare in quella medesima sententia, discacciando di lungi dall'animo ogni paura e tutti i pensieri et cure rimuovere, tenendo per certissimo presto dover andare dove noi canteremo quel salmo: *Ecce quam bonum*". Cfr. *La vita del beato Ieronimo Savonarola scritta da un anonimo del secolo XVI e già attribuita a Fra Pacifico Burlamacchi*, a cura di P. Ginori Conti, Firenze 1937, p. 181.

salmica (*Salmo 132*) utilizzato in varie forme, antifona, versetto alleluiatico ecc., cantato sopra un *cantus firmus* che riprende la melodia gregoriana. Fu poi utilizzato da Luca Bettini nella celebre e omonima lauda, e successivamente da molti polifonisti del Cinquecento.

Dopo la morte, la figura di Savonarola diviene centrale non solo in ambito fiorentino, ma in tutta Europa, e non più nell'ambito di un genere "semplice" e non originale come la lauda, ma nella più impegnativa produzione polifonica che attraversa tutto il Cinquecento. Nel periodo di prigionia in Palazzo Vecchio, durato dall'8 aprile al 23 maggio 1498, Savonarola scrisse delle intense *Meditazioni sui Salmi 50 (Miserere mei Deus)* e 30 (*In Te Domine speravi*)⁶⁶. Quelle *Meditazioni*, frutto anche delle sofferenze patite con le torture, divennero oggetto di massima attenzione in tutta Europa subito dopo la sua morte. Lo stesso Lutero le pubblicò nel 1523 a Wittenberg con una favorevole prefazione che così inizia: "Meditationes sanctas huius sancti viri Hieronymi Savonarolae". Il Riformatore tedesco cita con enfasi in modo particolare la *Meditazione sopra il Salmo 50*⁶⁷. Il suo esempio è alla base di un interesse più generale che in tutta l'Europa del Cinquecento si avverte nei riguardi del Frate ferrarese⁶⁸. Dozzine di edizioni di quella *Meditazione* appaiono infatti nel Cinquecento in Italia, Germania, Francia, Spagna, nei paesi Fiamminghi e perfino in Svezia. Ma il maggior numero di edizioni viene pubblicato in Inghilterra, soprattutto la *Meditazione sul Salmo 50*.

Se Savonarola era stato una figura centrale nella stagione religiosa di fine Quattrocento anche attraverso lo straordinario utilizzo di quella forma musicale semplice che è la lauda, la sua notevole influenza sui grandi musicisti europei avvenne nel Cinquecento, grazie alla pubblicazione di quelle sue *Meditazioni sui Salmi 30 e 50*, riprese e fatte proprie dalla Riforma luterana. Esse diventano la base per una nuova stagione musicale colta che attraversa l'Italia, la Francia, la Germania, l'Inghilterra, insomma l'Europa. Se fino ad allora molti mottetti si rifacevano a canti come le antifone mariane *Salve regina* o *Regina caeli*, con la diffusione delle *Meditazioni* savonaroliane si fa strada una nuova cultura mottettistica. La notorietà della sua tragica fine, ma anche la straordinaria forza delle parole di quelle *Meditazioni*, nate nel momento estremo della sua vita, fecero diventare quei testi conosciuti in ogni luogo di fede. La considerazione di cui era fatto oggetto Savonarola da parte dei protestanti era tale che furono essi i primi a dedicargli una biografia, *Historia vom Leben, Lere und Tode Hieronymi Savonarole* (Wittenberg 1556), del tedesco Cyriacus Spangenberg (1528-1604), un teologo, storico e innodista luterano, figlio del teorico musicale Johann. Il Frate ferrarese viene "annoverato in quanto martire tra i precursori della Riforma anche sotto il profilo dottrinale"⁶⁹, e in molte pubblicazioni di epoca luterana, solo Lutero viene dipinto con più alta luce di Savonarola. In Italia invece, nel 1559, molti dei sermoni e dei testi di Savonarola furono inseriti nell'Indice dei libri proibiti.

L'enorme interesse per Savonarola si traduce – nell'ambito della produzione musicale del Cinquecento – in una stagione polifonica sorprendente: decine dei maggiori polifonisti europei composero mottetti con testi tratti dalle *Meditazioni* savonaroliane:

*Ecce quam bonum (Salmo 132)*⁷⁰

Jean Richefort, Philippe Verdelot, Nicolas Gombert, Antonius Galli, Jean Mouton, Luca Bettini.

⁶⁶ G. Savonarola, *Fratis Hieronymi Savonarolae Ferrariensis Expositiones in psalmos. Qui regis Israel. Miserere mei Deus. In Te Domine speravi. Item Regulae quaedam fructuosissime ad omnes religiosos attinentes. Oratio: vel psalmus. Diligiam Te Domine*, Nuovissime cum textuum annotationibus diligenter recognita, Venetia 1517.

⁶⁷ Cfr. S. Cavallotto, *Savonarola nella tradizione protestante (sec. XVI-XVII). Evoluzione di un'immagine*, in *Girolamo Savonarola. L'Uomo e il Frate* cit., pp. 353-460, in particolare pp. 364, 405 sgg. Lutero formula un giudizio compiuto sul Frate nella *Praefatio* all'edizione latina della *Meditatio pia et erudita Hieronymi Savonarolae, a papa exusti, super psalmos "Miserere mei" et "In te Domine speravi"*, pubblicata a Wittenberg nel 1523.

⁶⁸ Cavallotto, *Savonarola* cit., p. 360.

⁶⁹ Cavallotto, *Savonarola* cit., p. 406.

⁷⁰ Scrive Ridolfi: "Fu così caro al Frate e ai suoi compagni da divenire quasi il cantico della dottrina savonaroliana". Ridolfi, *Vita* cit., p. 169. Va inoltre ricordato che dopo la morte di Savonarola sarà severamente vietato cantare il Salmo 132 ai suoi compagni in San Marco da un divieto del 1502 del Generale dell'Ordine Domenicano. La pratica di questo canto riprese solo dopo la cacciata dei Medici del 1527. Cfr. Gherardi, *Nuovi documenti* cit.; cfr. inoltre Bartoli Bacherini, *La musica* cit., p. 78.

Meditazioni sul Salmo 50 (Miserere mei Deus)

Josquin des Prez, Adrian Willaert, Simon Joly, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Orlando di Lasso, Jacob Reiner, William Byrd, Jean Richefort, Jachet Berchem, Jacob Vaet, Gioseffo Zarlino, Jacquet di Mantova, William Hunnis, William Mundy, Thomas Ravenscroft.

Meditazioni sul Salmo 30 (In te Domine speravi)

Claude Le Jeune, Clemens non Papa, Johannes Lupi, Andreas de Silva, Nicolas Gombert, Jacquet di Mantova, Lupus Hellinck, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Francesco Santacroce⁷¹, Guillaume Le Herteur, Jean Lhéritier, Costanzo Porta, Claudin de Sermisy.

A questi si aggiungono una ventina poi di altri compositori nella sola Inghilterra: Wynkyn de Worde (1500?), John Byddell (1534), T. Godfray (1535?), Robert Redman (1535?), J. Gough (1536), T. Gibson (1538?), J. Mayler (1540?), T. Petyt (1541), R. Toye (1542?), W. Bonham, 1542), T. Marshe (1558), T. Dawson (1578). Altri composizioni sulle *Meditazioni* savonaroliane si trovano a Rouen, Paris, Antwerp, Emden⁷².

Se si esclude Pierluigi da Palestrina, si tratta in buona parte di autori di cultura protestante: da ciò possiamo dedurre che la grande diffusione europea dell'opera e del pensiero di Savonarola si deve, dopo la sua morte, alla Riforma che fece proprio quel pensiero e che ne permise una capillare diffusione nella cultura e nella pratica musicale dell'epoca. Si tratta in ogni caso di un numero enorme di polifonisti che attraversa l'Europa nel nome di Girolamo Savonarola. L'*Ecce quam bonum*, un semplice *cantus firmus* che riprende la melodia gregoriana, si trasforma con Luca Bettini nell'omonima lauda, e poi ancora con Verdelot⁷³ e altri in raffinate e complesse costruzioni polifoniche: un motto musicale che attraversa stili e epoche. Nel Cinquecento Savonarola fu dunque una figura di riferimento sia per il mondo cattolico che per quello protestante. Ma nell'assolutismo del secolo successivo la sua figura fu progressivamente dimenticata, in particolar modo in Italia. La sua canonizzazione, cercata a lungo per tutto il Cinquecento, nel Seicento fu del tutto accantonata. Indicativo il fatto che nessuna biografia di Savonarola fu pubblicata in Italia; Jacques Quéatif pubblicò a Parigi nel 1674 la biografia scritta da Giovan Francesco Pico della Mirandola, mentre la prima edizione dello Pseudo-Burlamacchi appare a Lucca solo nel 1764, quando la figura del Frate era ormai in secondo piano⁷⁴.

OTTOCENTO E NOVECENTO

Dopo due secoli (Sei e Settecento) nei quali viene quasi dimenticato, la figura di Savonarola torna in primo piano dall'Ottocento e arriva fino ai giorni nostri senza soluzione di continuità. La sua drammatica vicenda viene rielaborata in varie forme sulla scena teatrale, nella letteratura, in musica e infine in una non trascurabile produzione cinematografica. L'inattuale frate torna a essere attuale – vigorosamente attuale – attraverso la rielaborazione artistica della sua figura.

Questi ultimi due secoli si qualificano con una notevolissima produzione di opere teatrali e letterarie a lui dedicate, che dimostrano quanto sia ancora viva l'influenza del Frate sull'arte. L'elenco delle opere, in Appendice I, rivela l'interesse eccezionale di tutta una certa cultura europea per il Frate ferrarese. La Germania è il paese con la maggiore vivacità creativa, e ciò dimostra sufficientemente che la figura di Savonarola è entrata nel profondo della cultura mitteleuropea. Lenau, Lohmann, Bischoff, Frenzel, Weigand, Hepp, Hammer, Uhde, Willemons-Suhm, Mann, Bachmann, Delbrück, Schreiner, Tharann, Huna, Wildung, pubblicano le loro opere dal 1837 fino al

⁷¹ L'autore e il brano mi sono stati segnalati da Marina Malavasi.

⁷² Macey, *Bonfire* cit., pp. 253-271.

⁷³ Si tratta del mottetto di Philippe Verdelot *Laetamini in Domino*, composta intorno al 1530: una composizione a sei voci in cui *Tenor* e *Quintus* cantano all'unisono, a canone, sul testo del Salmo 132 *Ecce quam bonum*.

⁷⁴ Cfr. J. Benavent, *Le biografie antiche di Girolamo Savonarola*, in *Studi Savonaroliani* cit., pp. 15-21.

quarto decennio del Novecento. La diversità dei luoghi di pubblicazione denota altresì la diffusione della sua popolarità: Stuttgart, Leipzig, Mainz, Berlin, München, Dresden, Halle, Giessen, Basel, Lorch, Langensalza.

Da sottolineare il lavoro di Nicolaus Lenau, il cui *Savonarola. Ein Gedicht* è un canto epico-lirico in cui il Frate “è presentato come un eroe di Dio, un profeta già pieno delle teorie protestanti, un santo e un martire”⁷⁵. E ancora *Romola* di George Eliot (Mary Evans) che sarà ripreso da Henri King per il film omonimo: in questo celebre romanzo Savonarola è da un lato disapprovato, dall'altro esaltato⁷⁶. Come non ricordare poi, fra i tanti, il *Fiorenza* di Thomas Mann (il cui primo germe si era intravisto già tre anni prima con *Gladius Dei*, dove la figura di Girolamo ripudia l'arte corruttrice), un dramma in tre atti la cui azione si svolge l'8 aprile del 1492 e vede contrapposti Savonarola e Lorenzo dei Medici al letto di morte. Il Frate vive con una luce ambigua che lo raffigura “bramoso di gloria, di onore, di dominio e come nemico della Rinascenza”⁷⁷. Ma benché il “terribile cristiano”, come Lorenzo il Magnifico chiama Savonarola, calchi la scena solo alla fine, il protagonista è lui, il Frate, perché è presente nello spirito del dramma fin dalla prima parola. “Generalmente l'Arte sta male quando la Chiesa, la cattolica, si capisce, ha il predominio”: così scriveva un critico tedesco dopo la rappresentazione di *Fiorenza*. Ma Mann ribatte che “l'eroe del mio dramma, quell'unico monaco, fu in realtà uno dei cristiani più appassionati e radicali di ogni tempo”⁷⁸.

Più contenuta la produzione italiana, con Revere, Mormone, Ciampi, Carloni, Ardaù, Alessi, Montesi, Mioni, Fochi. Ma mi piace sottolineare il saggio del valdese Giorgio Spini che traccia una valutazione molto critica della figura e soprattutto dell'opera politica e religiosa di Savonarola, chiarendo come egli sia da ritenersi “uomo del Medioevo”⁷⁹. Le pubblicazioni in Italia sono edite soprattutto a Firenze e Milano (ma anche Napoli, Cremona, Roma, Alba, Prato).

A Londra pubblicano cinque lavori Eliot, Austin, Dawson, Howard, Van Wyck (fra il 1863 e il 1926) in lingua inglese francese e belga. A metà del Novecento Bacon edita un lavoro a New York. Nel 1919 un raffinato dandy inglese, Max Beerbohm, scrive in Italia un articolato quanto fantastico *pastiche* teatrale in cui riunisce Savonarola e Lucrezia Borgia: l'autore immagina con parossistico umorismo l'incontro di personaggi storicamente lontani, trovando per il finale una fuga di Lucrezia col Frate. Nell'ultimo decennio del Novecento arrivano *L'ultima notte di Savonarola* di Gian Pietro Testa, il recentissimo *O Cesare o nulla* di Manuel Vázquez Montalbán⁸⁰ e infine *La Viola di Prato* di Pamela Villoresi: in quest'ultimo pezzo teatrale si raccontano le vicende di santa Caterina de' Ricci nel suo convento di Prato, in cui appare, evocato, la figura drammatica di Savonarola, in un mantello rosso sangue fortemente suggestivo. **[Fig. 2]**

Dunque si può pensare all'Ottocento e al Novecento come secoli in cui letteratura e teatro hanno ripreso con estremo vigore la figura savonaroliana, traducendola in una varietà così ampia di invenzioni da riportarla a una attualità che ha davvero pochi paragoni. È augurabile che un ulteriore studio possa approfondire quest'ampia produzione teatrale e letteraria per verificare come la figura di Savonarola sia stata interpretata e variata con la sensibilità dei nostri giorni.

C'è poi la trasposizione della figura di Savonarola nel teatro musicale (Appendice II): siamo di fronte a una produzione non ampissima, ma di sicuro interesse: in qualche caso, come nei *Canti di prigionia* di Luigi Dallapiccola, è possibile parlare di capolavoro del Novecento musicale.

Il primo lavoro è forse una riscoperta assoluta che devo a una preziosa segnalazione di Lucio Scardino: si tratta di un'opera lirica di Giuseppe Strigelli, *I figli di Borgia* del 1866, una tragedia lirica in 4 atti su libretto di Filippo Barattani. Nell'opera, rappresentata a Milano nel Regio Teatro alla Scala in quello stesso anno, viene rievocato da un Vecchio Frate il martirio di Savonarola e la dispersione

⁷⁵ M. Ferrara, *Bibliografia savonaroliana*, Firenze 1958, p. 5.

⁷⁶ Ferrara, *Bibliografia* cit., p. 26.

⁷⁷ Ferrara, *Bibliografia* cit., p. 92.

⁷⁸ L. Mazzucchetti, *Introduzione*, in T. Mann, *Fiorenza*, pp. 539-543.

⁷⁹ G. Spini, *Introduzione al Savonarola*, “Belfagor”, III (1948), pp. 414-428.

⁸⁰ Ringrazio Carmelo Mezzasalma per avermi segnalato il romanzo di Montalbán.

delle sue ceneri in Arno, prima che la scena si sposti sul palcoscenico borgiano. Giuseppe Strigelli, compositore italiano nato a Vigevano l' 11 giugno 1843 e morto a Buenos Aires il 19 ottobre 1916, studiò al Conservatorio di Milano con Alberto Cagnani e nel 1864 si diplomò in Composizione. Nel 1874 si trasferì in Sud America, dove diresse il Conservatorio di Montevideo. Fu direttore d'Orchestra al Teatro Colón di Buenos Aires e direttore della Compagnia Lirica del teatro Raffeto di Santa Fé: non è da escludersi che l'opera sia stata dunque ripresa anche in Sud America.

Si segnala nel 1874 un'opera di Édouard-Victor-Antoine Lalo, intitolata proprio *Savonarole*, di cui non si hanno però notizie se non che fu messa in scena in quell'anno a Parigi⁸¹. Troviamo poi il *Savonarola* di Charles Villiers Stanford che ottiene un buon successo alla prima di Hamburg (cantata in tedesco) nell'aprile 1884. Nella successiva decade Ruggero Leoncavallo scrisse il libretto in tre parti per una trilogia – *Crepusculum* (*I Medici*, *Savonarola* e *Cesare Borgia*) – che voleva essere nelle intenzioni in gara con le opere di Wagner, ma compose la musica solo per la prima parte (*I Medici*), e questa fallì miseramente alla prima di Milano del 1893. Nel primo terzo del Novecento un musicista abruzzese, Primo Riccitelli (1875-1941)⁸², figura assimilabile ancora al mondo ottocentesco per contenuti culturali e artistici, appassionato ammiratore di Pietro Mascagni di cui fu allievo e seguace⁸³, compose l'opera *I Compagnacci* (Roma, Teatro Costanzi, 1923), su libretto dell'attempato e collaudatissimo Gioacchino Forzano: l'opera è stata ripresa nel 1999 nella stagione lirica della Città di Teramo.

Anche Mario Castelnuovo-Tedesco dedicò la sua attenzione a Girolamo Savonarola con la sua opera *Savonarola* (musiche di scena op. 81, in tre atti⁸⁴), su libretto dell'autore di regime Rino Alessi che in vari passi del libretto inneggia indirettamente a Mussolini. Il dramma, in cinque atti, era stato pubblicato nel 1933 e successivamente rimaneggiato in funzione di una messa in scena per la seconda edizione del Maggio Musicale Fiorentino (28 maggio e 1° giugno 1935), Festival che all'epoca aveva una cadenza biennale. L'opera ha avuto un unico allestimento scenico in Piazza della Signoria a Firenze, lo stesso luogo dove si era consumato il martirio di Savonarola. Poco dopo, nel 1939 Castelnuovo-Tedesco dovette fuggire in America per evitare le persecuzioni razziali. Spettacolo di grandi masse con milletrecento comparse (Fanti e mazzieri della Signoria, Frati di S. Marco, Piagnoni, Cantori, Compagnacci, Popolani). Attori famosi partecipavano all'allestimento curato da Jacques Coupeau, il Coro e l'Orchestra del Maggio Musicale erano diretti da Fernando Previtali, per un totale di 1500 esecutori, numero riportato, in modo retorico secondo il gusto dell'epoca, sulla locandina. Il fuoco – prima il “bruciamento delle vanità”, poi il rogo dei frati – costituisce il leit-motif di tutta la tragedia e Piazza della Signoria l'ideale nonché reale scenografia. La poderosa partitura di 300 pagine è costituita da dieci pezzi per orchestra, coro e voci soliste. Vennero musicati testi poetici dello stesso Savonarola, insieme ad altri di Benivieni, Lorenzo il Magnifico e Lucrezia Tornabuoni. Le musiche cercano di riprodurre in qualche modo uno stilizzato “spirito” della musica del tempo di Savonarola; aveva utilizzato altresì temi tradizionali per l'*Entrata di Savonarola* del secondo atto (*Lauda di San Domenico*, dal Laudario Magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze), per il *Carnevale Cristiano* (*Ecco il Messia* di Lucrezia Tornabuoni), e per la *Lauda al Crocifisso* (tema attribuito – impropriamente – allo stesso Savonarola)⁸⁵.

Alla fine degli anni Trenta si segnala un lavoro di grande rilievo, sicuramente il più importante brano musicale dedicato a Savonarola negli ultimi due secoli, i *Canti di prigionia* di Luigi Dallapiccola, uno dei massimo compositori del Novecento⁸⁶. Il lavoro, consta di tre tempi, *Preghiera di Maria*

⁸¹ C. Dassori, *Opere e Operisti. Dizionario lirico universale 1541-1902*, Genova 1903, p. 889.

⁸² Il compositore Primo Riccitelli nacque a Campli (Teramo) nel 1875 e morì a Giulianova (Teramo) nel 1941. La sua opera *I Compagnacci* fu una delle quattro prescelte nel Concorso del 1923 indetto dal Governo Italiano.

⁸³ *Musica e società a Teramo - da “La Cetra” all'Istituto musicale “G. Braga”*, a cura di A. Marino, A.M. Ioannoni Fiore, C. Ortolani, Teramo 1999, p. 177.

⁸⁴ Primo atto: *Prologo, Carnasciale, Finale*; Secondo atto: *Introduzione e coro processionale, Entrata del Savonarola, Finale*; Terzo atto: *Preludio e Laude al Crocifisso, Laude di Nostra Donna, Epilogo*. Lo spartito per canto e pianoforte fu pubblicato dalla Casa Editrice A. Forlivesi & C. di Firenze.

⁸⁵ L. Sebregondi, *Savonarola in scena*, “Città di Vita”, 53 (1998), 4, pp. 379-388.

⁸⁶ M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, Milano, 2002, p. 544.

Stuarda, Invocazione di Boezio, Congedo di Girolamo Savonarola, e fu scritto come forma di protesta contro le persecuzioni razziali decretate da Mussolini (Laura Coen Luzzatto, moglie di Dallapiccola, era ebrea)⁸⁷. L'organico orchestrale prevede un Coro misto, due pianoforti, due arpe, e numerose percussioni. Il testo, ancora una volta, ci riporta alla *Meditazione* di Savonarola sul Salmo *In te Domine speravi*. In ciascuno dei tre movimenti di cui si compone il lavoro vi è il tema del *Dies irae*, che è come un funereo grido di libertà, reso lancinante dal martirio dei tre personaggi che segnano i tempi omonimi del brano musicale. È una sorta di "scherzo apocalittico"⁸⁸, in cui il tema dodecafonico, che utilizza la stessa serie per tutti e tre i brani, sta di fronte alla sequenza medievale *Dies irae, Dies illa*, che come un presagio funesto percorre tutta l'opera. Mettendo in musica queste preghiere di altrettanti prigionieri illustri, Dallapiccola partecipa alla sofferenza delle vittime dell'oppressione fascista, il che fa dei *Canti di prigionia* uno dei primi esempi di "musica impegnata"⁸⁹. Non è dato sapere se Dallapiccola fosse o meno a conoscenza della "questione ebraica" che sfiora il frate ferrarese; un argomento ancora da approfondire che qui lasciamo appena accennato⁹⁰.

"En ma fin est mon commencement"⁹¹: questo era il motto che Maria Stuarda aveva ricamato sopra una stoffa di broccato, parole che sembrano ben adatte indistintamente ai tre prigionieri cantati da Dallapiccola. La genesi di questa importantissima composizione del Novecento viene raccontata dallo stesso Autore: "il 15 luglio 1938, apparve sui giornali il *manifesto razziale*, redatto da un gruppo di 'studiosi fascisti' (!), il cui lerciume risultava anche più ributtante perché venato di concetti pseudo-scientifici. Il 1° settembre la campagna razziale diventava una realtà. [...] sono felice di poter affermare che il popolo italiano non soltanto non appoggiò la campagna razziale, ma vi fu decisamente contrario. [...] Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione [...] volevo che la divina parola *libera* venisse gridata da tutti. [...] Il sistema dodecafonico mi affascinava, ma ne sapevo così poco! Stabili, comunque, una serie di dodici suoni alla base dell'opera complessiva e vi contrappuntai, a mo' di simbolo, un frammento dell'antico canto della Chiesa, *Dies irae, dies illa*. [...] non mi sembrava fuori luogo pensare al Giudizio finale. Ero convinto, inoltre, che l'impiego del *Dies irae* a guisa di *cantus firmus*, avrebbe facilitato la comprensione di quanto volevo dire"⁹². Per il brano conclusivo, Dallapiccola aveva preso in considerazione un madrigale di Tommaso Campanella, in seguito pensieri di Socrate e di Sebastiano Castellio. Ma nel precipitare degli eventi bellici, trova nella *Meditazione* sul Salmo *In te Domine speravi* di Girolamo Savonarola le parole adatte a fronteggiare la minaccia hitleriana che incombe sull'Europa (e su quelle parole realizza la più complessa speculazione contrappuntistica dell'intero lavoro). Era stato, per l'esattezza, un violento discorso di Adolf Hitler in cui venivano annunciati bombardamenti sulla Gran Bretagna, ascoltato il 19 agosto 1940, a fargli tornare in mente "gli orrori che Girolamo Savonarola aveva profetizzato e che si avverarono. [...] Avevo trovato finalmente! O non aveva scritto qualche cosa di analogo il tragico frate del convento di San Marco in quella *Meditatio* sul salmo *In te Domine speravi*, che la morte gli impedì di completare?"⁹³

Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo
Quoniam in Te Domine speravi,
Quoniam Tu es spes mea,
Quoniam Tu altissimum posuisti refugium Tuum.

M'incalzi il mondo, insorgano i nemici, non ho timore
Poiché in Te, Signore, ho posto fiducia,
Poiché Tu sei la mia speranza,
Poiché Tu hai posto a grande altezza il Tuo rifugio.

⁸⁷ Vanno a tal proposito ricordati anche i lavori, nati in contesto simile, di Darius Milhaud, Wladimir Vogel e Arnold Schönberg.

⁸⁸ L. Dallapiccola, *Genesi dei "Canti di prigionia"*, in "Parole e Musica", a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzoni, Milano 1980, p. 409. Cfr. inoltre Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola* cit., pp. 129-135.

⁸⁹ Cfr. D. Kämper, *Luigi Dallapiccola*, Firenze 1985, pp. 67-74.

⁹⁰ Sulla cacciata degli ebrei da Firenze, in cui lo stesso Savonarola aveva avuto un qualche ruolo, Cfr. M. Luzzati - C. Galasso, *Primi appunti su Girolamo Savonarola e gli ebrei dello stato fiorentino*, in *Studi Savonaroliani* cit, pp. 35-40.

⁹¹ Cfr. S. Zweig, *Maria Stuarda*, versione di L. Mazzucchetti, Verona 1936.

⁹² Dallapiccola, *Parole* cit., pp. 407-408.

⁹³ Dallapiccola, *Parole* cit., p. 410.

“La prima esecuzione dell'opera complessiva ebbe luogo nell'atmosfera sinistra di una Roma eccezionalmente fredda, nelle cui strade non si vedevano se non poliziotti e militi fascisti: parlo dell'11 dicembre 1941, del giorno in cui Mussolini ebbe la pensata di dichiarare guerra agli Stati Uniti”⁹⁴. “L'ultimo ‘Canto’, *Congedo di Girolamo Savonarola*, è il più drammatico e stilisticamente ritorna al clima della ‘Preghiera’ iniziale, non solo perché il coro è di nuovo a voci miste. Dopo che all'inizio il coro canta all'unisono con i pianoforti, con un effetto quasi di fanfara, il dramma riesplode in tutta la sua forza, accentuando via via il contrasto fra voci e orchestra, ora tendente a esprimersi in pesanti accordi alterati, macerie fumanti di armonie tonali schiantate. Il passaggio all'episodio centrale (*quoniam in Te Domine speravi*) segna invece una sospensione inattesa, un'apertura di canto lirico e di dolcezza sconfinata, ottenuta con semplicità addirittura elementare (un canone fra quattro contralti soli e quattro soprani soli, in stile fugato, che via via si espande anche alle voci maschili, ma per moto contrario): ecco un esempio di cosa può succedere quando la tecnica diventa arte, e l'arte valore assoluto. La ripresa che segue varia notevolmente la prima parte, e sembra voler mirare alla definitiva conciliazione di ogni elemento con se stesso, e con il tutto in cui vive, prima di perdersi per sempre in sonorità che lentamente svaniscono, piano e poi ancora più piano, congedo dello spirito *in altissimum Domini refugium*.⁹⁵»

Più vicino ai nostri giorni devo segnalare infine il melodramma *Savonarola e Borgia* in un Prologo e Tre atti, inedito e mai eseguito, composto quasi alla fine del Novecento (1985-1987) da autore di musiche da film molto conosciuto: Carlo Rustichelli⁹⁶, su libretto di Elio Pecora⁹⁷. Un'opera costruita su una vicenda storicamente fedele ai fatti, che prevede un numero consistente di personaggi (Girolamo Savonarola tenore, Alessandro Borgia baritono, Laudomia soprano, Caterina de' Ricci, Menestrello tenore, Fra Domenico tenore, Fra Silvestro tenore, Paolo Somenzi baritono, Giovanni Cambi tenore, Il Gonfaloniere baritono, Frate Francesco di Puglia baritono, Commissari Papali – I° e II° baritoni, III° tenore –, Maschera di Lorenzo il Magnifico tenore, Maschera di Girolamo Savonarola baritono, Messo della Signoria baritono, Uomini Fiorentini – I° e II° tenori, III° basso –, Maschere tenore; Piagnoni, Arrabbiati, Coro; Coro di Voci Bianche; Ballerini). L'orchestra prevede un organico abbastanza consistente⁹⁸. La musica, nello stile del passato “cinematografico” dell'autore, ha un carattere melodico, che non segue volutamente le ultime tendenze della musica del Novecento.

Infine la filmografia savonaroliana, che non è ricchissima ma significativa. Diamo in Appendice III un breve elenco dei film che lo riguardano: in tali produzioni è possibile riscontrare l'interesse di un altro aspetto musicale che tocca la figura del Frate ferrarese, quello della musica per il cinema, un'ulteriore insospettabile influenza, che ha visto impegnati musicisti come Riz Ortolani, Pino Donaggio, Alessio Rinaldi, Giuseppe de Luca, Antony Haquet, Roman Vlad.

Il primo film, *Romola*, è del 1924. Henry King lo trae dall'omonimo romanzo di George Eliot, dove il Quattrocento fiorentino si muove fra realtà e fantasia⁹⁹. La prima immagine [Fig. 3] mostra Romola sul sagrato, affranta poiché sa di non poter contare neppure su Savonarola (dietro di lei). Nell'immagine successiva [Fig. 4] si vede la drammatica scena del rogo: “così morirono il peccatore e il santo: uno vittima della menzogna e l'altro martire della verità”¹⁰⁰.

⁹⁴ Dallapiccola, *Parole cit.*, p. 410.

⁹⁵ S. Sablich, *Nota ai “Canti di prigionia”*, Firenze, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Programma di Sala, 1992. Cfr. inoltre Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola cit.*, pp. 129-135.

⁹⁶ Famose, per esempio, le sue musiche per i film di Mario Monicelli *Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate*.

⁹⁷ Ringrazio Annalena Aranguren per avermi segnalato l'esistenza del lavoro di Rustichelli.

⁹⁸ 2 Flauti, Ottavino, 2 Oboi, Corno Inglese, 2 Clarinetti in Sib, Clarinetto basso, 2 Fagotti, Controfagotto, 4 Corni, 4 Trombe in Sib, 4 Tromboni, Basso Tuba, Xilofono, Timpani, Tam Tam, Campanelli, Campana, Organo, 2 Arpe, 16 Violini I, 12 Violini II, 6 Violoncelli, 6 Viole, 4 Contrabbassi.

⁹⁹ Cfr. A. Vannini, *Lorenzo il Magnifico e gli anni della Dinastia de' Medici al Cinema*, Firenze 1998.

¹⁰⁰ *Romola*, di Henri King: didascalie del film.

Nel 1935 vede la luce un autentico capolavoro della cinematografia, un film di Abel Gance che nella versione originale francese si intitola *Lucrece Borgia* mentre in italiano diventa *Cesare e Lucrezia Borgia*. La ieratica figura di Savonarola è affidata a uno straordinario Antonin Artaud, che impersonifica una delle più riuscite rappresentazioni del Frate¹⁰¹.

Nel 1948 la rivista "Memorie Domenicane" porta notizie di un *Progetto di un film su Savonarola*, mai realizzato¹⁰²: si legge che il giornale "Risorgimento" di Buenos Aires del 9 aprile 1948 annuncia la prossima realizzazione di una Pellicola su Girolamo Savonarola nella quale la parte del protagonista sarà affidata all'attore francese Louis Jouvet (il quale può vantare una straordinaria somiglianza con il Frate). La rivista domenicana propone inoltre che la "cinematografia italiana dovrebbe mettere in scena il *Nicolò de Lapi* di Massimo d'Azeglio [...] per il suo significato civico ora che siamo all'Alba del II Risorgimento. Il 'Nicolò de Lapi' è la storia della Repubblica Savonaroliana di Firenze (1527-1530)".

Agli inizi degli anni Settanta la RAI produce una film televisivo in cinque puntate, *Vita di Leonardo*, per la regia di Renato Castellani e la musica di Roman Vlad, con Philippe Leroy, Giulio Bosetti. La parte di Savonarola è affidata a Franco Leo.

Nel 1974 ancora un film di grandissimo valore porta nuovamente in scena il Frate: Walerian Borowczyk presenta *I racconti immorali di Borowczyk*, un film in quattro episodi, l'ultimo dei quali dedicato a Lucrezia Borgia. Il primo episodio (*La marea*) è ambientato nel Novecento, luogo è il mare, e tratta della fellatio; il secondo episodio (*Teresa Filosofia*) ci porta indietro a fine Ottocento, argomento è Dio, e tratta della masturbazione; il terzo episodio (*Erzébet Bàthory*) ci trascina nel Seicento, argomento è il potere assoluto, e tratta di omosessualità, lesbismo; il quarto e ultimo episodio (*Lucrezia Borgia*) è di fine Quattrocento, parla della Chiesa e tratta dell'incesto. Di fronte a tale orrore si erge Savonarola, che arringa dal pulpito: il domenicano denuncia il papa come il peggior rappresentante della corruzione ecclesiastica del tempo. E mentre a Roma i corpi di Lucrezia, suo padre Papa Alessandro VI e suo fratello Cesare Borgia consumano un triplo incesto, Savonarola viene arso in piazza dei Signori a Firenze.

Alla fine degli anni Settanta vede la luce il film *Le modello*, regia di Marc Van Dascel, *Métamorphose musical* di Antony Haquet, Francia. Nel 1984 la figura di Savonarola è di contorno nel film *Non ci resta che piangere* di e con Massimo Troisi e Roberto Benigni, con musiche di Pino Donaggio. Nel 1990 un altro sceneggiato televisivo della RAI, *La primavera di Michelangelo*, regia di Jerry London, musiche di Riz Ortolani, liberamente tratto dal libro *Una stagione di giganti* di Vincenzo Labella, rivede la figura del Frate. Nell'immagine Savonarola si trova al letto di morte di Lorenzo il Magnifico: è l'8 aprile 1492. **[Fig. 5]**

Infine in occasione del quinto centenario (1998), Massimo Becattini realizza per la Regione Toscana (Mediateca Regionale Toscana) il documentario *Girolamo Savonarola tra realtà e mito*, con Stefano Gragnani, musiche originali di Alessio Rinaldi, nella serie "Savonarola e la Toscana".

Come si vede, una figura, quella di Savonarola, che attraversa l'ultimo quarto del Quattrocento e ne caratterizza in gran parte le vicende musicali che in Italia hanno nella lauda la loro massima espressione spirituale, l'intero Cinquecento europeo con una influenza determinante sulla rilevante produzione mottettistica. Dopo due secoli di silenzio la sua figura torna vivamente attuale, e si ritrova in una abbondantissima produzione teatrale lungo tutto l'Ottocento, una rilevante produzione musicale fra Otto e Novecento (spicca il fatto che sia oggetto di attenzione per musicisti anche di primissimo piano, quali Luigi Dallapiccola), e infine cinematografica.

¹⁰¹ M. Bessy – R. Chirat, *Histoire du Cinéma Français. Encyclopédie des Films, 1935-1939*, Paris 1987; L. Autera, voce *Gance, Abel*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, I, Roma 1958, coll. 918-920; *Abel Gance*, in *Il Cinema. Grande Storia Illustrata*, X, Novara 1983, pp. 65-67.

¹⁰² "Memorie Domenicane", 1948, p. 176.

Una vicenda, quella savonaroliana, che ha segnato la storia spirituale e sociale dell'Italia della Rinascenza nonché della Riforma, e insieme è stata punto di riferimento fondamentale, in tutta Europa, per le massime espressioni d'arte e letterarie del tempo. Una figura con cui la musicologia, la storia del teatro e la storia del cinema dovranno ancora confrontarsi¹⁰³.

¹⁰³ Dedico queste note, iniziate il 25 giugno 1998, a Ludovica Sebregondi.

APPENDICE I

TESTI TEATRALI E LETTERARI ISPIRATI ALLA FIGURA DI SAVONAROLA FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

- 1837 - N. LENAU, *Savonarola. Ein Gedicht*, Stuttgart.
- 1843 - G. REVERE, *I Piagnoni e gli Arrabbiati al tempo di Fra Girolamo Savonarola*, Milano.
- 1856 - P. LOHMANN, *Girolamo Savonarola. Historisches Trauerspiel in drei Acten*, Leipzig.
- 1863 - G. ELIOT, *Romola*, London.
- 1863 - S. MORMONE, *Savonarola. tragedia in cinque atti*, Napoli.
- 1873 - DE SANT'ARPINO, *Savonarola. Drame historique en six actes*, Naples.
- 1875 - I. CIAMPI, *Fra Girolamo Savonarola. Studio drammatico*, Cremona.
- 1881 - A. AUSTIN, *Savonarola. A Tragedy*, London.
- 1882 - C. BISCHOFF, *Savonarola. Roman. Eine alte Geschichte, neu erzählt*, Mainz.
- 1885 - F.F. CARLONI, *Savonarola. Dramma tragico in cinque atti*, Firenze.
- 1887 - K. FRENZEL, *Schönheit. Novelle*, Berlin.
- 1892 - W. WEIGAND, *Savonarola. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten*, München.
- 1893 - R. DE GOEIJ, *Savonarola. Drame en vers, en quatre journées*, Bruxelles.
- 1898 - K. HEPP, *Der Prior von San Marco. Drama*, Leipzig.
- 1899 - E. HAMMER, *Savonarola. Trauerspiel in fünf Aufzügen und einem Vorspiel "Die Borgias"*, Berlin.
- 1900 - W.J. DAWSON, *Savonarola. A Drama*, London.
- 1901 - W. UHDE, *Savonarola. Ein Schauspiel in fünf Akten*, Dresden und Leipzig.
- 1902 - H. VON WILLEMONS-SUHM, *Savonarola. Tragödie in fünf Akten*, Berlin.
- 1902 - T. MANN, *Gladius Dei*.
- 1904 - N. HOWARD, *Savonarola: a City's Tragedy*, London.
- 1905 - T. MANN, *Fiorenza*, Berlin.
- 1906 - I. GILKIN, *Savonarole. Drame*, Bruxelles.
- 1906 - G. TRERIEUX, *Les vaincus: Savonarola. Pièce en cinq actes*, Paris.
- 1907 - F. BACHMANN, *Savonarola. Ein Drama in fünf Aufzügen*, Dresden.
- 1919 - M. BEERBOHM, *Savonarola Brown*, traduzione italiana, Bologna.
- 1920 - K. DELBRÜCK, *Lorenzo von Medici und Savonarola. Roman*, Halle.
- 1921 - K. DELBRÜCK, *Papst Alexander VI und Savonarola. Ein Sittenroman aus der Renaissance*, Halle.
- 1921 - E. SCHREINER, *Die Meistergeige. Eine geschichtliche Erzählung aus den Tagen Savonarolas*, Giessen und Basel.
- 1926 - W. THARANN, *Savonarola. Tragödie in sechs Aufzügen*, Lorch.
- 1926 - W. VAN WYCK, *Savonarola. A Biography in Dramatic Episodes*, London.
- 1931 - L. HUNA, *Der Mönch von San Marco. Roman*, Leipzig.
- 1931 - H. WILDUNG, *Der Bussprediger*, Langensalza.
- 1932 - G. ARDAU, *Savonarola. Dramma in tre atti e quattro quadri*, con prefazione di V. Errante, Firenze.
- 1933 - R. ALESSI, *Savonarola. Cinque atti*, Milano.
- 1937 - M. MONTESI, *Savonarola. Poema tragico*, Roma.
- 1941 - U. MIONI, *Girolamo Savonarola. Romanzo*, Alba.
- 1948 - M. BRION, *Savonarole*, Paris.
- 1948 - DEL FANTE, *Savonarola*, Bologna.
- 1948 - G. SPINI, *Introduzione al Savonarola, "Belfagor"*, 31 luglio.
- 1950 - A. W. BACON, *Savonarola. A Play in nine Scenes*, New York.
- 1953 - T. MANN, *Gladius Dei*, traduzione italiana, Milano.
- 1954 - F. FOCHI, *Savonarola. Dramma in quattro atti e diciassette quadri, "Palcoscenico"*.
- 1990 - GIAN PIETRO TESTA, *L'ultima notte di Savonarola*, Ferrara.
- 1998 - M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *O Cesare o nulla*, Madrid.
- 1998 - P. VILLORESI, *La Viola di Prato*, Prato.

APPENDICE II

MUSICA ISPIRATA A SAVONAROLA FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

- 1866 Giuseppe Strigelli, *I figli di Borgia*
Tragedia lirica in 4 atti su libretto di Filippo Barattani
Milano, Teatro alla Scala, 1866
- 1874 Édouard-Victor-Antoine Lalo, *Savonarole*
Paris
- 1884 Charles Villiers Stanford, *Savonarola*
Hamburg, Deutsche Oper, 1884 (cantata in tedesco)
- 1893 Ruggero Leoncavallo, *Crepusculum*
– *I Medici*, Milano, Teatro alla Scala (1893)
— – *Savonarola* (non realizzato)
— – *Cesare Borgia* (non realizzato)
- 1923 Primo Riccitelli, *I Compagnacci*
Libretto di Gioacchino Forzano
Roma, Teatro Costanzi, 1923
- 1933 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Savonarola*
Musiche di scena op. 81, in tre atti su libretto di Rino Alessi
Firenze, Il Maggio Musicale Fiorentino, Piazza della Signoria
28 maggio e 1° giugno 1935
- 1938-1941 Luigi Dallapiccola, *Canti di prigionia*
– *Preghiera di Maria Stuarda*, 1939
– *Invocazione di Boezio*, 1940
– *Congedo di Girolamo Savonarola*, 1941
- 1985 Carlo Rustichelli, *Savonarola e Borgia*
Un Prologo e tre atti di Elio Pecora
- 1998 Mario Ruffini, *Antigone e Savonarola: dialoghi prigionieri*
Per due voci recitanti (una femminile, una maschile)
coro maschile, flauto, clarinetto, trombone, percussioni
Testi di Girolamo Savonarola e Mario Luzi
Firenze, 1998

APPENDICE III

FILMOGRAFIA SAVONAROLIANA

1924

Romola

Regia di Henry King, dal romanzo omonimo di George Eliot, con Lilian Gish e Dorothy Gish, Metro Goldwin Release, USA; (film muto rimusicato successivamente con un refrain).

1935

Cesare e Lucrezia Borgia (Titolo originale francese: *Lucrece Borgia*)

Regia di Abel Gance, Francia

Antonin Artaud nella parte di Savonarola

1948

Progetto di un film su Savonarola

Mai realizzato, "Memorie Domenicane", 65, 1948, p. 176.

Louis Jouvet previsto nella parte di Savonarola

1971

Vita di Leonardo

Regia di Renato Castellani, Italia, RAI, musica di Roman Vlad, con Philippe Leroy, Giulio Bosetti, Film televisivo in 5 puntate.

Franco Leo nella parte di Savonarola

1974

I racconti immorali di Borowczyk (quarto episodio: *Lucrezia Borgia*)

Regia di Walerian Borowczyk, Francia

1977

Le modello

Regia di Marc Van Dascel, *Métamorphose musical* di Antony Haquet, Francia.

1984

Non ci resta che piangere

di e con Massimo Troisi e Roberto Benigni, musiche di Pino Donaggio, Italia.

1990

La Primavera di Michelangelo

Regia di Jerry London, musiche di Riz Ortolani, RAI, Italia, soggetto liberamente tratto dal libro *Una stagione di giganti* di Vincenzo Labella.

1998

Girolamo Savonarola tra realtà e mito

Regia di Massimo Becattini, con Stefano Gagnani, musiche originali di Alessio Rinaldi, Regione Toscana, "Savonarola e la Toscana", MRT, Firenze.

DIDASCALIE

1.
Lorenzo de' Medici e i cantori che intonano la "Canzona de' confortini", xilografia, in *Canzone per andare in maschera per carnasciale*, Firenze 1515 ca.
2.
Savonarola, in *La Viola di Prato*, 1999.
3.
Savonarola e Romola, fotogramma da *Romola* di Henry King, 1924.
4.
Il supplizio di Savonarola, fotogramma da *Romola* di Henry King, 1924.
5.
Savonarola al letto di morte di Lorenzo il Magnifico, fotogramma da *La primavera di Michelangelo*, di Jerry London, 1990.