

Mario Ruffini

SAVONAROLA E LA MUSICA

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 erano le vicende politiche e religiose dell'epoca, portano spesso all'errore di un giudizio superficiale, quasi sempre negativo.

Egli 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 certe espressioni dell'arte di Michelangelo o il rinnovamento dell'arte di Botticelli, né sarebbe pensabile l'imponente fenomeno della lauda fiorentina tardo quattrocentesca, né infine avrebbe avuto luogo la larghissima produzione mottettistica che attraversa l'Europa nel corso di tutto il Cinquecento.

Savonarola a vent'anni divenne Frate domenicano: Firenze fu la città che vide l'evolversi e l'affermarsi della sua vicenda umana e spirituale. Nel 1491 egli fu nominato priore del Convento di S. Marco di Firenze, luogo dove avviò una riforma; fuori dal convento cominciò a predicare più in generale il radicale rinnovamento della Chiesa e della società. In poco tempo Savonarola fu per Firenze un punto di riferimento religioso e politico, la massima autorità morale, capace di salvare addirittura la città di fronte al passaggio delle truppe francesi di Carlo VIII.

L'intera opera del Frate si muove in una prospettiva cristiana, in cui tutto deve tendere verso quella perfezione. Per arrivare a ciò egli stravolge e rivoluziona ogni aspetto della vita: la riforma dello Stato, della Chiesa, delle arti, della musica, delle tradizioni popolari. Quella di Savonarola fu un'ortodossia severamente cattolica: non fu il Calvino di Firenze, come Firenze non fu la Ginevra d'Italia. Egli vive il suo tempo, ma è inattuale, come solo gli inattuali sanno viverlo. Bisogna comprendere l'ambito storico nel quale si trova a operare: tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento — cioè l'età che precede la sua nascita — la Chiesa cattolica aveva subito numerosi scismi che avevano portato all'esistenza di due papi (e in una occasione addirittura di tre papi contemporaneamente) i quali si inviavano reciproche scomuniche sulla direttrice Roma Avignone e poi Pisa e Bologna.

Da ciò nasce la profonda corruzione che invade la Chiesa, gli usi simoniaci, la caduta morale inarrestabile. A tutto questo provò a porre un freno Girolamo Savonarola, affrontando nel profondo la grande problematica di quel tempo, ovvero la congiunzione-opposizione di rinnovamento umanistico e riforma politico-religiosa.

Uno dei mezzi per arrivare a riformare Chiesa e Stato fu la “riforma dei fanciulli”: 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 involuppati». E la rinascita morale, insieme alla “riforma dei fanciulli”, investì grazie a lui tutta la città.

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. Come tutte le arti, anche la musica aveva goduto del favore dei Medici, che l'avevano come è noto del tutto mondanizzata. L'organo veniva usato per musiche sdolcinate, 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 ortodosso. Fino al 1930 era proibito anche nella Cappella Sistina di Roma. Savonarola intuiva che una musica così fatta serviva più a distrarre i fedeli che ad aiutarli nella devozione. Ma il Frate, che da giovane era stato un suonatore di liuto, sapeva anche cogliere l'utilità della musica, e chiedeva ai fanciulli di “cantare laude” quando si «recava in pergamo», così che egli stesso potesse cantare.

Il sentimento per la musica sacra gettò con lui nuove radici. 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, circondato da una allegra brigata di valenti poeti e musicisti che egli stesso aveva riunito: Poliziano, Pulci, Pontano, Heinrich Isaac.

I canti carnascialeschi segnano un momento rilevante della storia italiana, una fase nella quale la funzione letteraria prevale su quella musicale. Nascosta nell'anonimato delle sue maschere, l'allegra brigata di Lorenzo esplorò tutte le opportunità del “*double entendre*” e di giochi celati nei testi e nelle canzoni, che lasciano costantemente trapelare allusioni erotiche di bassa corporalità della più svariata tipologia. Siamo distanti anni luce dall'immaginazione amorosa lirica e cortese di un monotono petrarchismo.

Il modello archetipo di tale genere è la *Canzona de' confortini*, che si trova nella più antica stampa di carnascialeschi fiorentini, *Canzone per andare in maschera per carnasciale*. Lorenzo riforma il modo di comporre canzoni. Egli determinò, probabilmente in modo inconsapevole, un istituto letterario vero e proprio, che ha i padri nella letteratura burchiellesca, nella *aequivocatio*, nella beffa.

Tutto il primo periodo della produzione di testi carnascialeschi di Lorenzo e dei suoi amici (1474 - 1478) è un periodo “osceno” (*Canzona de' confortini*, *Siam galanti di Valenza*, per fare solo due esempi fra i vari possibili) che si interrompe in seguito ai tragici eventi della cospirazione dei Pazzi del 1478. Il Carnevale e tutte le altre celebrazioni pubbliche furono allora 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. Questo secondo periodo mostra una riflessione più filosofica, esemplarmente racchiusa nella celeberrima *Quant'è bella giovinezza*.

Ai canti carnascialeschi di Lorenzo si contrappone dunque la lauda savonaroliana. Il rapporto di Savonarola con le arti fu un rapporto di subordine: egli 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: tutto doveva sottostare ai precetti del Cristianesimo.

Savonarola pensò dunque di servirsi delle laudi, tanto accette al popolo, a favore dei suoi progetti, ed egli stesso ne compose e incitò a comporne. Tutto il popolo conosceva vari canti carnascialeschi, allora molto in voga. Egli si adoperò perché quelle stesse arie già conosciute, quelle stesse canzoni, fossero rivestite da 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 devozionali.

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. Nelle Compagnie delle Laude è documentata la continua pratica del canto, cosicché *laudare* divenne sinonimo di *chantare*. 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 e il primo Cinquecento vedono una fioritura incredibile del fenomeno, di grande qualità, con le figure di Feo Belcari, Lucrezia Tornabuoni (che è poi la madre di Lorenzo), Agnolo Poliziano e dello stesso Girolamo Savonarola; il secondo Cinquecento vede una pratica altrettanto fiorente ma di minore qualità (Serafino Razzi, Ottavio Rinuccini e altri). Poliziano, va ricordato, è l'autore della celebre canzone a ballo *Ben venga maggio*, collegata con la tradizione — prima pagana poi medievale — dei canti di calendimaggio, modello principale del “cantasi come”.

Benedetto Croce aveva definito il Quattrocento un secolo senza poesia, ovvero un secolo dove la poesia è pura variazione sui temi trecenteschi. E la straordinaria diffusione del “cantasi come” nonché il fatto che la lauda non è un genere nuovo ma ripreso dai secoli precedenti, avvalorano in effetti la tesi di Croce.

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 altrettanta 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. Il rivestimento musicale sembra essere nato quindi ora insieme al testo profano, ora a quello spirituale. Simili operazioni, oggi incomprensibili, ci fanno capire un'epoca, fatta di protagonisti e deuteragonisti.

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 nel 1563, lo stesso anno in cui Concilio di Trento trattò la musica in seno alla liturgia. 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 perduto.

Savonarola trasformò, così travestita, la licenziosa e stravagante tradizione del carnevale laurenziano in una celebrazione religiosa, incanalando l'enorme potenziale di energia dei *fanciulli*. Cibo, sesso e violenza: tutto in eccesso nel carnevale di Lorenzo, tutto viene trasformato in austere celebrazioni in cui migliaia di fanciulli cantano laude.

Lo Pseudo-Burlamacchi racconta che il Salmo 132 *Ecce quam bonum* era intonato dai frati di San 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”. La pratica era cominciata al passaggio delle truppe francesi di Carlo VIII che avevano occupato Firenze lasciandola quasi intatta. Essi lo canteranno a fior di labbra anche il giorno dell'arresto (8 aprile 1498) e mentre si recano al patibolo (23 maggio 1498). È un testo liturgico di origine salmica (Salmo 132) utilizzato in varie forme, antifona, versetto alleluatico ecc., cantato sopra un *cantus firmus* che riprende la melodia gregoriana. Fu poi ripreso da Luca Bettini nella celebre e omonima lauda, e successivamente da molti polifonisti del Cinquecento.

Voltiamo pagina: cosa accade dopo la morte del Frate? La sua figura diviene centrale non solo in ambito fiorentino, ma in tutta Europa, e non più in un genere “semplice” come la lauda, ma nella 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*). Se il canto delle laudi aveva portato Savonarola a essere figura centrale di questa stagione religiosa anche attraverso quella forma musicale, la sua influenza sui grandi musicisti europei avvenne — grazie alle sue “Meditazioni” sui Salmi 30 e 50 — attraverso la pubblicazione di quelle “Meditazioni”, 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 sviluppa una nuova cultura mottettistica. Oltre cinquanta compositori di tutta Europa composero mottetti su quelle "Meditazioni".

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 protestante che fece proprio quel pensiero.

Come si vede, una figura, quella di Savonarola, che attraversa l'ultimo quarto del Quattrocento caratterizzandone le vicende musicali italiane — che hanno nella lauda la loro massima espressione spirituale —, nonché l'intero Cinquecento europeo con una influenza determinante sulla rilevante produzione mottettistica. Una vicenda, quella savonaroliana, che ha segnato la storia spirituale e sociale della Rinascenza e della riforma luterana, e insieme è stata punto riferimento fondamentale, in tutta Europa, per le massime espressioni d'arte e letterarie del tempo.

Una figura con cui la musicologia dovrà ancora confrontarsi.