

MARCELLO CONATI

*Teatro dell'udito: appunti su Orazio Vecchi e il suo tempo*

Atti dell'VIII convegno musicologico Seghizzi, Gorizia 1977

ESO Edizioni Seghizzi Online - RiMSO maggio 2014, II (15)

Il Cinquecento - il grande secolo italiano, come lo definisce Braudel, periodo del massimo irradiazione della civiltà italiana (1), e che di quella civiltà vede affermarsi la funzione cosmopolita preparando quella “fuga dei cervelli” che caratterizza la vita culturale italiana dal Seicento in poi - si chiude sui toni drammatici, premonitori, della grande carestia degli anni 1581-1597 che colpì l'Europa e in particolare - per restare nella regione che più da vicino ci interessa nel corso di questa comunicazione - le terre dell'Emilia e del Veneto. Seguita alla crisi agricola degli anni 1588-1562 (2), fu una delle più gravi fra quante si abbatterono nel corso del secolo in Italia, a ricordare solo quelle del 1527-29 (3), 1539-1540, 1545-46, 1559-60, 1569-70 (4), a loro volta accompagnate da frequenti epidemie e dalle pestilenze del 1527-31 e del 1576-77 (5). Furono quasi certamente le conseguenze delle carestie del 1559-60 e del 1569-70 che portando a rovina i floridi commerci di Giovanni di Vecchi (6), padre di Orazio, leale mercatante e cambiamonete nonché agente et ministro di messer Girolamo d'Argenta massaro ducale (7), riducendolo a estrema povertà per i troppi debiti accumulati (singolare coincidenza con il nome della Società promotrice di questo convegno: nella lista dei creditori di Giovanni di Vecchi disposti a transigere, stilata nel 1572, si leggono i nomi di un Gio. Batt.a Seghizzo e di un Paolo Seghizzo (8); e in quella stilata nel 1573 ancora il nome di Gio. Batt.a Seg(h)izzi, seguito da quelli di Favustino e Fr.co Seg(h)izzi (9), tutti, molto probabilmente, modenesi.).

Ma si diceva della carestia degli anni 1590-97. E' all'incirca in coincidenza con questo periodo di miseria, di fame, di epidemia, che vedono la luce la *Selva di varia ricreatione* di Orazio Vecchi (1590), le *Mascherate piacevoli et ridicolose per il Carnevale* di Giovanni Croce (1590), i *Balletti a 5 voci* di Giovanni Gastoldi (1891), la *Triaca musicale* (10) pure del Croce (1595), l'*Amfiparnaso* ancora del Vecchi (1597, forse già esaurito a Modena nel 1594), il *Convito musicale* sempre del Vecchi (1597), *La pazzia senile* di Adriano Bancheri (1598), per arrivare infine all' inizio del nuovo secolo con le *Mascherate* di Andrea Gabrieli (postume) et altri autori eccellentissimi (1601).

Sono giusto gli anni in cui la Commedia dell'Arte si afferma in campo nazionale ( diretto riflesso ne è l'*Amfiparnaso* del Vecchi) ed esplose in Bologna - non più la Bologna “laica” dei Bentivoglio, bensì ormai la Bologna prelatizia dei cardinali legati, che nel 1594 espelle gli ebrei dalla città (11), e in cui pochi anni prima Gabriele Paoletti aveva teorizzato e imposto il nuovo canone dell'autocensura dell'artista minuziosamente tenuta d'occhio nelle cose attinenti alla religione da tutto un apparato clericale conformista e soffocante che aveva collocato ai margini (per non dire fuori) dalla società civile i villani (12) - in poco più tardi di far rivivere col seguito di Cacasenno. Enciclopedico interprete dell'espressività popolare, il Croce saluta la fine del lungo periodo di carestia quasi allo scadere del secolo dando alle stampe *Il solenissimo trionfo dell'Abbondanza*, per la sua fertilissima entrata nella Città di Bologna, il dì primo d'Agosto 1597. Con l'amaro pianto, che fa la Carestia, nella dolorosa sua partenza, in dialogo (13). Rileva il Camporesi nel suo notevole studio sulla letteratura carnevalesca a cavallo di secolo: *E' certamente cosa singolare osservare come la grande stagione della poesia e del teatro comico fiorisca proprio durante gli anni della miseria, della pestilenza, della carestia, su di una scena umana dalla quale si giungono innumerevoli lamenti, laceri segnali di universale doglianza* (14).

Recenti studi di storia socio-economica hanno posto in evidenza come sotto lo splendore della vita signorile e di un'attività intellettuale e artistica vivace e prestigiosa, la situazione dell'economia italiana del XVI secolo fosse in realtà molto fragile (15), e ormai definitivamente

avviata verso quella forma di ristrutturazione che va nota col nome di “rifeudalizzazione” (16). Vi è certamente una riacquistata prosperità - rispetto al XV secolo - nella vita commerciale, insieme a una crescita produttiva (che riguarda peraltro quasi esclusivamente i prodotti di lusso, in gran parte destinati all'esportazione (17), favorite nella seconda metà del secolo da un lungo periodo di relativa tranquillità che, in un certo senso, esprimeva l'emarginazione politica italiana dal contesto europeo. La “terrierizzazione” dei patrimoni monetari(18) conduce a opere di bonifica agraria, avviate peraltro a carico per lo più dello Stato e a beneficio dei grandi proprietari (quindi a spese, ovviamente, dei contadini (19), ma non evita nell'ultimo ventennio del XVI secolo il crollo del settore agrario: la base strutturale - l'agricoltura - è ormai in crisi, una crisi strutturale (20). Lo splendore della vita commerciale (21) e intellettuale, lo splendore soprattutto delle “corti” e della vita “in villa”, rappresentano la faccia visibile di una medaglia sul cui rovescio vi è lo sfruttamento massiccio della manodopera agricola (22), l'aumento pauroso dei “senza terra e senza lavoro”, l'abbandono delle campagne, i cui sempre più vasti spazi lasciati al pascolo denunciano la riduzione delle superfici coltivate (23).

E se da un lato i grandi proprietari (specie nel Veneto, dove i ricchi mercanti veneziani son da tempo impegnati a convertire sulla terraferma i patrimoni accumulati con i traffici commerciali) fanno erigere sul luogo dei loro possedimenti le ville - posti piacevoli di intrattenimenti e festini, insediate in un scenario bucolico disposte per quinte prospettive configuranti il “teatro agreste” (è ben il secolo del Palladio, i cui canoni architettonici riflettono rigorosamente l'isolamento classista dei grandi proprietari (24) - dall'altro lato le campagne vanno spopolandosi e masse di contadini, anche di lontane regioni, spinte dalle carestie, dalla fame, dalla ricerca di un lavoro, tendono a inurbarsi, portando la loro miseria, e quindi anche la loro cultura, all'interno delle cerchie cittadine: il proletariato agricolo si viene trasformando in proletariato urbano (25).

E' in questo quadro di destrutturazione economica e sociale, caratterizzato da una profonda, e ormai consolidata frattura fra città e campagna (26) e da una “rifeudalizzazione” non solo economica ma anche intellettuale, a seguito dell'offensiva scatenata dalla Chiesa post-tridentina che attraverso l'opera grandiosa della Controriforma si accinge a soffocare e a stroncare le profonde inquietudini spirituali che agivano la cultura italiana, è in questo quadro complessivo che deve essere vista ed esaminata l'attività di compositori quali Giovanni Croce, Giovanni Gastoldi, Orazio Vecchi, Adriano Banchieri nel campo della musica d'intrattenimento. Il significato reale di “operazioni culturali” quali l'Amfiparnaso, le Veglie, le Maschere, la Piazza senile, non può essere compreso appieno se si continua a escludere l'attività musicale dalla realtà socio-culturale del tempo, se si continua a ragionare solo in termini di evoluzione delle forme artistiche (con il consueto bagaglio di definizioni del tipo “dalla polifonia alla monodia”, la nascita dell'opera comica”, ecc. ecc.), quasi che quei compositori - a differenza di un Andrea Calmo, di un Tommaso Garzoni, di un Giulio Cesare Croce, di un Annibale Carracci - agissero in un altro pianeta, senza alcun contatto con le società in cui vivevano, senza alcun rapporto con l'ambiente in cui si trovavano a operare. Solo tenendo presente il quadro socio-economico e socio-culturale di un'epoca in cui si vengono definendo e affermando le strutture di quell’“età moderna” che durerà, almeno in Italia, sino alle soglie dell'età contemporanea possiamo meglio identificare anche il significato del ricorso a quell'elemento popolare, folklorico, “villano”, su cui dovrebbe basarsi il pretesto “realismo comico” dei testi e delle musiche delle composizioni polifoniche dei Giovanni Croce, Vecchi, Banchieri.

Il Cinquecento non è solo il grande secolo della polifonia, della pittura, della poesia, di Palestrina e Lasso, di Tiziano e Tintoretto, di Ariosto, e Tasso. è il secolo delle Prose del Bembo e dell'affermazione del “volgare”, ma anche della proliferazione linguistica, della trasgressione verbale, del maccheronico, dei dialetti (27). E' il secolo del *Cortegiano* e del *Galateo*, ma anche della letteratura carnevalesca, dei cantimpanchi, dei buffoni di piazza, del “mondo alla rovescia”,

della “caricatura”. E’ il secolo dei diversi “linguaggi”, dei diversi “humori”, dei diversi mestieri, piazza universale di tutte le professioni, teatro dei vari e diversi cervelli mondani (per esprimerci attraverso i titoli di due noti libri di Tommaso Garzoni da Bagnacavallo 1549-1589) (28), in cui trionfa la “maschera” intesa non solamente in senso puramente materiale (quale si estende dal palcoscenico della Commedia dell'Arte all'uso quotidiano della vita cittadina 29), ma anche in senso metaforico (vedi ad es. il fenomeno del “nicodemismo” ovvero della simulazione religiosa ... (30).

E’ il secolo in cui vengono prepotentemente alla luce i dislivelli interi della cultura italiana (31). Nella crisi generale della società italiana - osserva Carlo Ginzburg - si assiste a una vera eruzione di quel mondo folkloristico che era stato compresso per secoli, e che aveva cominciato a venire alla superficie già nella seconda metà del Quattrocento. L'indebolirsi delle capacità di controllo, da parte della gerarchia ecclesiastica, diede a questo mondo folkloristico la possibilità di esprimersi con straordinaria ricchezza di forme (32). Emerge soprattutto l'aspetto del “sabba”, che diventa in questo periodo il grande mito religioso alternativo del folklore contadino. In esso confluiscono anche due grandiose fantasticherie che proprio nel corso del Cinquecento trovano un'articolata (e più o meno mediata) espressione letteraria: il mondo alla rovescia e il paese di Cuccagna (33). Sono miti cavallereschi, in cui si esprime la aspirazione a un universo dominato dall'inversione rituale, dall'abolizione delle distanze, dall'esplosione dell'osceno e del burlesco (34).

La presenza dell'elemento popolare è ciò che maggiormente caratterizza la cultura italiana del Cinquecento (e non solo italiana, se pensiamo alla poesia di un Rabelais, alla pittura di un Bruegel il Vecchio detto anche “il Contadino”): una presenza talvolta diretta, come in Ruzante, in Andrea Calmo, in G.C. Croce; spesso mediata (nel teatro della Commedia dell'Arte, nelle composizioni villottistiche di un Azzaiuolo, di un Dattari, di un Agostini, di un Ferretti, di un Gasparo Costa); e più spesso riflessa, in sede colta, nella “satira del villano” (35) (che alla fine del secolo, in tempo di frattura fra città e campagna, si trasforma in “ingiuria al villano” (36). Non è qui tempo e luogo per indagare tutte le ragioni che nel Cinquecento conducono a questa eruzione del mondo folkloristico. Alcune possono essere sommariamente indicate nella situazione socio-culturale venuta a determinarsi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. È già dalla fine del Quattrocento - osserva il Fontana - che i palazzi signorili e i loro cortili sono teatro, in occasione di nozze, conviti, ingressi principeschi, feste, di un insieme di spettacoli in cui il fondo erudito si mescola variamente al fondo popolare degli spettacoli di piazza, dei drammi religiosi, delle rappresentazioni profane (37). Altre, più fondate, ragioni possono essere indicate nella situazione socio-economica: vedi la “terrierizzazione” dei patrimoni monetari che aveva portato a un contatto e talvolta anche a un confronto diretto con la civiltà contadina; vedi il ricambio sociale che attraverso movimenti lentissimi, inavvertibili quasi aveva visto l'affermazione economica nella società cinquecentesca di *homines novi* (38) e quindi l'ingresso nell'area della cultura egemone di nuove e più fresche energie. Certamente le numerose e manifeste testimonianze che la cultura delle classi subalterne lascia in campo letterario, musicale e figurativo (in una misura quale ancora non s'era verificata e quale più non si verificherà in Italia almeno fino al XIX secolo) costituiscono anche l'esito di quella rivoluzione dei mezzi di comunicazione e diffusione culturale rappresentata dalla carta stampata (39).

E’ stato giustamente osservato che il linguaggio della cultura egemone ha ormai, dal Rinascimento in poi, come natura prima, la qualità di essere scritto (40), laddove l’“oralità” è rimasta fino ai nostri giorni elemento strutturale e caratterizzante della comunicazione popolare. Sarebbe tuttavia errato considerare l'invenzione della stampa in sé come il fattore determinante fin dall'inizio di quella profonda e definitiva dicotomia fra cultura egemone e cultura subalterne che caratterizza la vita intellettuale e artistica europea dal Seicento in poi. Al contrario, fu grazie

a quell'invenzione che si sprigionarono tante energie, contribuendo in breve tempo a quella circolarità, a quell'influsso reciproco, particolarmente intenso nella prima metà Cinquecento, tra cultura subalterna e cultura egemonica (41). Il formidabile potere di comunicazione e diffusione culturale rappresentato per quei tempi dalla stampa (non diversamente dalla televisione ai nostri giorni) era stato immediatamente individuato a tutti i livelli della società italiana (benché si trattasse di una società ampiamente analfabeta, e non solo negli stati subalterni) (42). Lo sviluppo dell'arte tipografica e del commercio librario nella prima metà del Cinquecento si accompagna al progressivo accentuarsi della presenza dell'elemento popolare, favorita (come s'è accennato) da un minore controllo da parte dell'autorità ecclesiastica. Non a caso l'industria della stampa particolarmente a Venezia, dove la Repubblica della Serenissima per tutto il corso del secolo riesce a salvaguardare la propria autonomia politico-religiosa temperando le iniziative controriformistiche della Chiesa post-tridentina (43).

Con l'invenzione della stampa - osservare bene il Cocchiara - dai codici i componimenti popolari passano ai libretti popolari, che riproducono, in particolar modo, i cantari, ma che insieme ai cantari non mancano di darci canzonette, frottole, strambotti, rispetti, ariette. (...) E' evidente che l'incontro fra la poesia popolare e la stampa completa gli itinerari già compiuti dalla tradizione orale. La produzione popolare a stampa avrà in questi itinerari un cliente prezioso: il cantimpanca, il quale, erede del vecchio giullare, commissiona egli stesso i componimenti che ritiene più accetti al popolo. (...) Si aggiunga che, contrariamente a quanto si potrebbe credere, la produzione popolare a stampa raggiunse allora il massimo del suo splendore. E ciò anche perché essa, quasi sempre, veniva adornata da xilografie che ne rendevano l'aspetto gradevole (44).

Ma non è solo questione di prodotti popolari o scritti per il popolo. L'importanza della stampa e dell'industria libraria sta soprattutto nel fatto che esse facilitano enormemente la diffusione (sia pure mediante) delle idee: gran parte della produzione colta attraverso il libro si rende accessibile alle classi subalterne (vedi in proposito l'influenza esercitata dalla lettura di pochi libri "dotti" sul mugnaio friulano Menocchio, condannato a morte dall'inquisizione veneta, magistralmente indagata da Carlo Ginzburg nel suo *Il formaggio e i vermi* (45) .

Ma era stata altrettanto ben individuata dalla Chiesa l'estrema pericolosità del veicolo culturale rappresentata dalla carta stampata. Dagli anni Sessanta, alla conclusione del Concilio di Trento, con l'istituzione della Congregazione dell'Indice (del 1559 è il primo Index Librorum Prohibitorum) (46) , con il divieto della lettura della Bibbia in volgare (47), la stampa viene pericolosamente e inesorabilmente asservita alla politica della Controriforma attraverso un'opera indefessa di controllo implacabile di ogni attività intellettuale, di soffocamento della libertà di pensiero (48).

E se nel primo Cinquecento, periodo di articolato dinamismo nei rapporti fra cultura egemone e cultura subalterna, l'espressività popolare trova spazio per portare alla luce un carattere anticonformistico, a livello, diremo, di coscienza di classe, come in Ruzante, il quale giunge a superare "il terreno tradizionale della satira antivillanesca", su cui egli stesso si era precedentemente messo, in armonia con gli ambienti urbani in cui viveva (49), alla fine del secolo, in pieno clima controriformistico e di rigoroso isolamento delle masse popolari, si attenua sensibilmente ogni possibilità di contestazione, si afferma l'atteggiamento sostanzialmente integralista e rinunciatario di Bertoldo, di quel Bertoldo che agiva e parlava e pensava "alla roversa" secondo la norma carnevalesca della realtà rovesciata (50), ma che appressandosi alla fine dei suoi giorni è costretto a riconoscere l'illusorietà di ogni "rovesciamento". "*Mangi quando n'ha e che lavori quando può (...) e sopra il tutto ch'ei si contenti del suo stato, né brami di più*" è l'estremo ammonimento che Bertoldo lascia al figlio nel proprio testamento: la sua è una voce non isolata, ma che si confonde con la morale domestica e la precettistica sociale di molti padri di famiglia italiana del Seicento, affiorante dalla visione sconsolatamente saggia d'un

mondo immobile e imm modificabile (51) ; una voce in cui si riconosce il carattere già “moderno” dell’italiano subalterno, di colui “che ha famiglia”, che scende ai compromessi, disposto al lazzo per divertire il potente e guadagnarsene i favori, ma non a contestare quel potere che gli procura miseria e frustrazione.

Allo scadere del Cinquecento le espressioni e le manifestazioni delle culture subalterne sopravvivono per lo più in quanto “oggetto” di trasformazione di un’attività intellettuale e artistica ormai segregata dalla realtà. La “piazza” si trasferisce all’interno delle dimore signorili e delle ville. Diventa il “teatro del mondo”, aristocratico palcoscenico su cui si rappresentano i diversi umori, linguaggi, mestieri. I contenuti originali e reali delle culture subalterne restano per sempre fuori dai portoni dei palazzi, dai cancelli delle ville. Ne vengono accolti solo alcuni aspetti esteriori, diremo lessicali, sottoposti a un processo di stilizzazione colta inserita nell’esercizio tutto intellettuale per la rappresentazione di stravaganti “bizzarrie” basate sul contrasto fra il “grave” e il “faceto”, fra la raffinatezza dell’arte colta e un’artificiosa “spontaneità” villana. L’avvio di questo processo di stilizzazione di quanto la cultura subalterna aveva portato violentemente alla luce durante la prima metà del Cinquecento, è nella Commedia dell’Arte. La cui affermazione sulla scena italiana e quindi europea rappresenta l’omologazione di una realtà popolare ridotta a “maschera”, “lazzo”, “improvviso”, attraverso la quale si esprime la “cattiva coscienza” di un potere non solo economico-sociale ma anche intellettuale ormai solidamente “rifeudalizzato”.

Teatro diventa sinonimo non solo di descrizione o di relazione, di quadro di un certo ordine di conoscenze, ma anche di panorama universale, tanto il mondo è immaginato come una scena in cui tutto è maschera e ostentazione, intrigo o clamore, movimento concertato, scenografia illusoria. Sotto questa visione della società e talvolta della natura spunta ancora un’idea di origine epicurea, almeno in un Incognito, Giovan Francesco Biondi, il quale, riprendendo il motivo degli “dei otiosi” , sereni spettatori sospesi al di sopra delle vicissitudini umane, di cui non si curano, scrive: *Il mondo è una scena. Vi si rappresentano i suoi accidenti. Gli spettatori sono i dèi, i quali diletlandosi delle cose umane, non ne prenderebbono piacere, se fussero sempre l’istesse* (...). Questo passo, che il Renucci (52) cita da *La donzella desterrada* dell’Incognito, è del 1640. Ma la visione del mondo immaginato come scena, come “teatro”, risale già alla seconda metà del XVI secolo. La formula verbale appare nella dedica del *I Libro di Madrigali*, del 1589, che Orazio Vecchi fa Al Serenissimo Signor Duca di Mantova et di Monferato: (...)  
*disegual dono in vero alla grandezza di lei: Ma si come ardiranno col Serenissimo nome di V.A. in fronte, comparire nel teatro del mondo; Così con la scorta della sincerissima mia devotione, spero saranno fatti degni d’essere accettati* (...).

Un anno dopo il Vecchi dedica la *Selva di varia recreatione* agli Illustrissimi Signori Giacomo Seniori et Giovanni Fuccari, Baroni de Chirchberg, et Weisenhorn:

*Osservati nomi delle S.S. V.V. Illustrisime, alle quali già consacrai me stesso, quando già molto tempo fa molti altri il Sig. Pietro Antonio Pietra, spargere un Oceano di lodi ragionando meco della lor grandezza, e magnanimità, la quale per benchè sia nel theatro del mondo manifesta, habbi però caro d’udirne ragionare a così gran virtuoso* (...).

Pochi anni più tardi, nell’Amfiparnaso, sarà un Lelio, nelle vesti del Prologo, ad ammonire direttamente gli ascoltatori:

(...)

*E la città doue si rappresenta*

*Quest’opra, è ’l gran Theatro*

*Del mondo, perch’ognun desia d’udirla*

Ma un avvertimento ben più importante (ai fini stessi della nostra indagine) il Prologo fa subito dopo al pubblico:

*Ma voi sappiat'in tanto,  
Che questo di cui parlo  
Spettacolo, si mira con la mente,  
Dou'entra per l'orecchie, e non per gl'occhi  
Però silentio fate,  
E 'n vece di vedee hora ascoltate.*

Vi è in queste parole un evidente richiamo a quella felicissima espressione verbale, “theatro dell'udito”, cui il Vecchi ricorre nella dedica delle *Canzonette a 3 voci*, l'anno stesso dell'*Amfiparnaso*:

*(...) et se bene così fatti scherzi (che di penna soglio chiamarli) non apportino come i componimenti gravi gran fatica di mente. Possono non dimeno rappresentare grand'ossequio di core (...) lasciando andare che così fatto stile come qual si voglia altro più umile, à tempo, et commodo recitato, hà, stimato, e riguardevol loco nel theatro dell'udito.*

Appare qui evidente l'assurdità - già rilevata dal Dent (53) - di vedere, come hanno fatto molti studiosi, nell'*Amfiparnaso* un rudimentale tentativo di opera teatrale, un'anticipazione diretta se non addirittura la nascita stessa dell'opera comica. Osserva giustamente il Damerini: *il Madrigale si fa drammatico perché è la voce stessa musicale che si fa personaggio, anche a traverso la pluralità delle voci (...). E quanto all'Amfiparnaso, è questione oziosa il discutere se sia o no opera buffa, in quanto questa, coi specifici elementi, è frutto di una cultura e di un costume del secolo XVIII* (54). E', anzi, proprio questa pluralità delle voci basata sulla tecnica polifonica a costituirsi in “teatro sonoro” (con l'ausilio o meno di testi verbali in funzione drammatica) attraverso un processo costante di “semantizzazione” del discorso musicale (54bis) che investe in particolar modo l'attività dei compositori operanti in Emilia e nel Veneto e che ha il suo centro di irradiazione nella Venezia di Andrea e Giovanni Gabrieli, o meglio ancora nella Basilica e nella Piazza di San Marco, centro di riti ufficiali e delle feste di Stato, civili e religiose a un tempo. La policoralità vocale e strumentale, sacra e profana, che qui si afferma insieme alla tecnica coloristica della musica per organo, rientra nel fenomeno generale di quella “rappresentatività acustica”, cui appartiene il “teatro dell'udito”, del Vecchi e del Banchieri, che già nel 1571 aveva avuto come una sorta d'anticipazione con le *Greghesche* di Andrea Gabrieli (55).

Un teatro, dunque, per l'orecchie, e non per gl'occhi (e ciò vale per la Selva, il Convito e le Veglie non meno che per l'*Amfiparnaso*) dove si rappresenta il “modo” dei più bizzarri e diversi umori e cervelli. L'arte dei suoni, ed esclusivamente questa, viene “ingegnosamente” applicata nel ritrarre la natura, e però non ad altro effetto rappresenta personaggi con poesia Drammatica, che per poter meglio *imitar le cose al vivo* (55bis), congiungendo *lo stil serio col famigliare, il grave col faceto, e col danzevole* (56), *rappresentando sotto diverse persone, quasi tutte le attioni dell'huomo privato, la onde come specchio dell'humana vita, ha per fine non meno l'utile, che 'l diletto, e non il movere solamente à riso* (57), *dirizzando il canto più tosto all'affetto, che alla moralità* (57), *adhescando gli altrui gusti con l'hamo della varietà, e con la rete dell'inuentioni (...), variando e ischerzando in tutti i generi della musica (...), framettendo la musica ridicola co la grave, sapendo per vera e indubitata prova, che chi vuole continuar sempre nella grauità, la musica perde molto e di vaghezza, e di varietà* (58).

Nella preparazione dell'intingoleto di *Canzonette*, di Villotte, di Giustiniane, et d'altri ingredienti (59) occorrenti ai suoi conviti musicali, il Vecchi si rivolge spesso al patrimonio musicale di tradizione popolare. Vi è in ciò certamente un atteggiamento di simpatia verso alcuni prodotti dell'espressività popolare, ancorchè vengano degradati nei loro contenuti - attraverso una raffinata rielaborazione - a livello di “musica ridicola”; un atteggiamento che l'autore cela sotto il

pretesto o la necessità di *unire il piacevole col graue; che pur sono correlatui insieme come padre e figlio, hauendo insegnato Aristotile nel terzo della Rhetorica à Theodato e ad Alessandro, d'accoppiare insieme il faceto col graue* (60). E insistendo a più riprese sul concetto di “varietà”, intesa come alternanza di musica piacevole e di musica grave, si appoggia all'autorità - oltre che di Aristotele (61) - di Baldassare Castiglione, di Omero, di Virgilio, del cavalier Marini, del Tasso che *anch'egli volse adornare il suo poema con questa cara vnione facendo scusa coi Lettori in tal guista:*

*Sai che là corre il mondo oue più versi*

*Di sue dolcezze il lusinghier Parnaso*

*E che 'l uero condito, in molli uersi*

*I più schiui allettando ha persuaso* (62).

Amfiparnaso, cioè “doppio Parnaso”, inteso come accoppiamento di grave e piacevole. Il significato per molti misterioso del titolo dato dal Vecchi alla sua “comedia harmonica” traspare chiaramente dalla citazione dei versi del Tasso (63).

La matrice schiettamente popolare di tanta parte del “faceto” che compone il “molle Parnaso” delle opere del Vecchi, si lascia chiaramente riconoscere ancora oggi, ancorchè condito col sale della civile harmonia (64). E' un materiale che in taluni casi è sopravvissuto, in ambito popolare, fino ai nostri giorni. Scegliamone tre esempi, a cominciare dalla famosa *Girometta*, che furoreggiò nel Cinquecento e che ai nostri giorni sopravvive talora con le stesse parole e la stessa melodia impiegate dal Vecchi nella Selva. Scipione Ammirato (1531-1601), accennandovi nei suoi Opuscoli (63), narra che ai tempi di Francesco I (1494-1547) *era uscita allor per Venezia questa di campagna e cantavasi da piccoli e da grandi, di giorno e di notte, per le piazze e per le vie, si fattamente che ciascuno aveva di continuo gli orecchi intronati dal tuono di questa canzone*. A sua volta Ciro Spontone (1552-1610) nel suo dialogo *Il botrigaro* ricorda come fosse comunemente eseguita a Bologna *da fanciulli quando su 'l lauto e su la viola e quando su l'arpicordo, or con le pive a ballo e finalmente ridotta a ragion di musica (...) con tromboni, cornette e cornamuse da sonatori eccelantissimi alla ringhiera di Palazzo maggiore e con soddisfazione grandissima del popolo ascoltante, sonata in alcuni tempi festevoli, la Canzone Chi t'ha fatto scarpette che ti stan sì ben, Girometta?* (66)

Il Torrefrancia considera la *Girometta*, nel suo complesso poetico-melodico, una seconda parte a ritornello di canzone o di canzone di ballo quattrocentesca, se non anche trecentesca, un cosiddetto nio di villotta, distaccatasi dal corpo d'origine per vivere di vita propria e indipendente (67); la sua ipotesi appare tuttora la più corretta. La versione più antica che si conosca della melodia della *Girometta* si trova nelle *Istituzioni Harmoniche* dello Zarlino, edite in Venezia nel 1558 (68):

Il minore arcaico (equivalente al medievale terzo tono, impropriamente frigio) della melodia pubblicata dallo Zarlino (la cui esattezza di trascrizione viene posta in dubbio dal Pratella, che sospetta la erronea omissione del diesis davanti al fa (69) si trasforma nel minore moderno di una napolitana a 4 voci pubblicata l'anno dopo ne il secondo libro di Villotte del fiore alla padoana; la media è affidata al tenore.

Inutile qui citare altre versioni melodiche della *Girometta* apparse in composizioni del XVI e XVII secolo: basti ricordare quella del fiorentino Serafino Razzi nel *Libro primo delle laudi spirituali* (1563) (70), La *Girometta*, fatta dalle Trombe et Tamburi del parmigiano Domenico Garsi (71), la *Gerometta*, canzone a 8 del cremonese Costanzo Porta (73), nonché le versioni del Provenzale (74), del fiorentino Matteo Coferati (75), del bolognese Giuseppe Pardossi (76), e altre ancora (77).

Nella Selva del Vecchi questa canzone reca l'indicazione *La Girometta del Marenzo* ed è inserita in un *Dialogo a 9* intitolato *Diversi linguaggi*, dove ogni singola parte reca un motivo differente, e quindi ancora nella *Battaglia a Dieci* (voci), ma su diverso testo, di fattura certamente colta.

Non conosco la versione del Marenzio. Lo crederete? Una versione della Girometta registrata quattro anni fa a Felina in provincia di Reggio Emilia, zona della Bismantova (78), presenta all'incirca la stessa melodia e le stesse parole impiegate dal Vecchi quasi quattro secoli fa.

Un secondo esempio di testo popolare impiegato dal Vecchi nella *Selva* è la *Margherita dai corai*, la cui sopravvivenza sin quasi ai nostri giorni in ambito popolare è documentata dal testo della seguente versione di un canto fanciullesco raccolto nel veronese dal Balladoro allo scadere del secolo scorso (79):

*Catarina dai corai,  
Leva su che canta i gai:  
Canta i gai e la galina,  
Leva su che l'è matina.  
L'è matina de dopodisnar,  
Leva su ch'è coto el pan:*  
ecc.

(nella Selva) :

*Margarita dai corai  
Leva su che cant'i gai  
Per far la supp'a l'asen*

Manca purtroppo in Balladoro l'esempio musicale delle filastrocca, difetto questo comune alla stragrande maggioranza delle raccolte di canti popolari italiani, costituite dalla trascrizione dei testi verbali senza le musiche che li accompagnano.

Un terzo esempio di testo popolare impiegato dal Vecchi è lo scioglilingua che si trova alla fine della prima parte delle *Veglie* :

*Al pozzo di Messer Pazzin de'Pazzi  
v'era una pazza, che per gran pezza  
mangiava pizza, lavando pezze;  
ma sopraggiunse Pazzin de'Pazzi,  
prese la pazza le pizze e la pezze,  
e le gittò nel pozzo.*

La melodia, a forma di cantilena, presenta un carattere schiettamente popolare che trova conferma nel testo, anch'esso, come nei due casi precedenti, sopravvissuto fino ai nostri giorni. Eccone una versione - non cantata, bensì solo recitata - da me raccolta sei anni or sono sulla montagna veronese (80) :

*Al posso del signor Pessin Pessòr di Passo  
J'èra una donna che lava le pesse.  
Passa il signor Pessin Pessòr Pessèr di Passo  
Getta la donna nelle pesse, la getta nel posso.*

Va qui rilevata la diversa funzione del componimento: infatti ciò che in ambito popolare costituisce un esercizio linguistico “spontaneo” per allenare i fanciulli a sciogliere la lingua e quindi a pronunciare con chiarezza, nell'operazione “cultà” del Vecchi il bisticcio verbale si trasforma in un futile gioco di pegni della nobile società. Ma va anche rilevato che come tale esso si inserisce in quel “teatro dell'udito” costituito dal bisticcio fonico dei “diversi linguaggi”, emblematico della crisi plurilinguistica della cultura italiana della seconda metà del Cinquecento. La fine della centralità del latino aveva scatenato un diluvio lessicale, una bagarre fonetica, una babele di lingue e dialetti - di cui è vivida testimonianza nei testi della Commedia dell'Arte - che recava l'impronta dell'espressività popolare codificata nella legge carnevalesca del disordine verbale e della distruzione semantica e sintattica dei normali livelli comunicativi (81). Molto opportunamente rileva il Camporesi: *Non può certamente passare inosservato il legame col teatro popolare medievale, con i prologhi gridati delle farse che ubricavano gli spettatori con*



*ondate di parole, di versi, di semiversi, con agglomerati verbali assurdi e grotteschi; così come le parodie e le filastrocche giullaresche durante le rappresentazioni di carnevale e le trasgressive feste dei pazzi e degli stolti, sollecitando il riso viscerale e irrazionale, assordavano le orecchie, frastornavano i cervelli* (82). Mediata dalla Commedia dell'Arte (dove, com'è noto, la recitazione si accompagnava al canto, al suono degli strumenti, alla danza) la babele linguistica si trasmette ai testi del madrigale polifonico, ai Diversi linguaggi (su parole di G.C. Croce?) della Selva, ai personaggi dell'Amfiparnaso, alle Imitazioni delle Veglie, ai Ragionamenti della Pazzia senile, alle Mascherate di Giovane Croce. La distruzione semantica e sintattica dei normali livelli comunicativi operata attraverso l'impiego della polifonia fa assumere ai componimenti un'autonomia sonora, configurata entro un palcoscenico acustico che esalta i puri valori fonici e che tocca i vertici di tale esaltazione nel *Bando dell'Asino* nel *Convito Musicale*, nel elenco degli inviati di Francatrippa nell'Amfiparnaso, nell'imitazione delli Hebrei nelle Veglie e infine nel Contrappunto bestiale alla mente del Festino di Banchieri.

Di Giulio Cesare Croce esiste una lettera in terzine diretta a Orazio Vecchi, che s'era recato “più volte” a Bologna a trovarlo affinché l'aiutasse in quella faccenda dei “lenguaggi”:

*Dal signor Gaspar mio ho presentito,  
signor Oratio, che voi siete stato  
a posta per vedermi in questo sito,  
e che più volte havete domandato  
de'fatti miei, e sin a casa mia  
doi o tre volte un servitor mandato.  
Ma la fortuna dispietata e ria  
ch'io mi ci trovi non m'ha conceduto  
perch'io non goda simili compagna.*

*Poi so ch'a posta eravate venuto  
perché v'aiutassi a far quella facenda,  
per quanto dal istesso ho ancor saputo;  
dico di que'lenguaggi, acciò m'intenda*

*la gente, che tal volta non paresse  
che dir volessi qualche cosa horrenda.*

(...)

*Ma pria bisogna mi mandate in prosa  
Tutto il soggetto di quel che volete,  
ché la memoria è fatta rugginosa.  
Che se ben altre volte già m'havete  
decto il vostro pensier, tanto l'ho in mente  
come bevuto havessi al fiume Lethe.  
E però mi bisogna nuovamente  
sopra un palmo di carta darmi in scritto  
la cosa, ch'io intenda chiaramente;  
(...)(83).*

Annota il Renier: *Si tratterà per avventura di qualche composizione vernacola popolareggiante, di cui il Vecchi era ghiotto ed in cui il Croce era maestro.* Per qualche studioso il pensiero è subito corso al testo dell'Amfiparnaso, incontrando però l'opposizione del Pernello (84) e di Hol, il quale ultimo afferma che il Vecchi aveva già dato in altre scene drammatiche, e soprattutto in parecchie poesie delle sue Canzonette a 4, la prova che era ben capace di scrivere in rime anche lui (85). Evidentemente Hol, che a mo' d'esempio cita alcune strofe in lingua ma nessuna in

dialetto, non ha compreso appieno il significa insito nel termine “linguaggi” cui accenna il Croce. Più sensatamente il Dent osserva: Non ha molta importanza sapere se Vecchi scrisse il testo dell'Amfiparnasso da solo o con Croce. Buona parte del testo può essere rintracciata negli innumerevoli volumetti popolari del Croce (86). Infatti, tanto per fare un solo esempio, la babele linguistica del canto degli Hebrei di dentro dell'Amfiparnaso (come del resto anche l'Imitazione delli Hebrei delle Veglie ) può trovare un riscontro nella Russia tremenda fra Mardochai e Badanai. Con il festino colatione e Musica fatta da loro in segno di pace, del Croce (87).

Tuttavia, ancora più che per l'Amfiparnaso, la collaborazione del Croce va presa in considerazione per i Diversi linguaggi della Selva (88) e per le Imitazioni della prima parte delle Veglie. Ecco, comunque, un elenco di componimenti del Croce in cui può essere rintracciata una prova della sua collaborazione ai testi del Vecchi:

- Veglia Carnevalesca del Croce nella quale s'introducono un bellissimo drappello di Cavalieri e di Dame a danzare. Et si sentono vari linguaggi at canzoni. Et in ultimo una bella mascherata d'ortolane che vendono latte. Opera nuova, bella e di grandissimo spasso, Bologna Bartolomeo Cochi, 1920 (89).

- Le trenta mascherate piacevolissime del Croce, dalle quali pigliandosi l'inventioni si possono fare concerti dilettevoli et gratiosi per passatempo di Carnevale, Bologna, Eredi del Cochi, 1628.

- Disgratie del Zani. Narate in un sonetto di dicisette linguaggi.

Come giungendo ad una hosteria, alcuni banditi lo volsero amazzare, e poi fattoli dar da cena fa un contrasto con l'hoste. Cosa molto bella e ridicolosa, Bologna, Erede del Cochi, s.a.

- Questione di varii linguaggi, dove s'intende le ragioni allegate da diversi galant'huomini corsi a questo rumore per farli far pace. E finalmente, come un Tedesco gli accorda, con patto di andar tutti insieme all'Hosteria. Opera nuova, ridicolosa, e bella composta dal già M. Giulio Croce, Bologna, per lo Cochi, al pozzo Rosso, 1618.

- Sogno del Zani. Descritto in un soneto di molti linguaggi, Bologna, Eredi del Cochi, 1631.

- Le nozze del Zane, In lingua bergamasca, Nelle quali si vedono sedici linguaggi differenti (del Croce?), Bologna, Eredi del Cochi, 1631.

- Dialogo curioso tra Pantalone, e il Zani, in Dialoghi curiosi Di Giulio Cesare Croce, Bologna, Eredi del Cochi, s.a.

- Ramanzina di linguaggi, Bologna, Biblioteca universitaria, ms. inedito.

- Cavalcata di varii linguaggi. Opera nuova dove consolare i spiriti gentili. - Dispensata dal Vostro Tabarin Canaia, in Padova, et ristampata in Bologna per Vittorio Benacci, 1590.

- La gran vittoria Di Pedrolino, conta il Dottor Gratiano Scatolone, Per amor della bella Franceschina. Opera dilettevole, e di gran recreatione, e spasso. Di Giulio Cesare Croce. Bologna, Bartolomeo Cochi, 1617.

E L'elenco potrebbe continuare (90).

Annota il Camporesi: *La grande fiera linguistica, la parata delle parlate nazionali, dei dialetti regionali e municipali, dei gerghi particolari e peculiari a certi ambienti e alle sottoclassi sociali; il mercato sgargiante che sciorinava tutte le voci di tutti i misteri e di tutte le arti (...), la sarabanda polifonica di tutte le lingue, equivaleva sul piano della lingua all'anatomia classificatoria della “Piazza universale di tutte le professioni del mondo”* (91), lavoro già citato di quel Garzoni, amico del Vecchi, cui il compositore modenese dedica un accenno nella sua prefazione alle Veglie venendo a parlare dei *quatordecim humori tutti di diuersa natura (...), ma non già humori, come quegli dell'hospital de pazzi del Garzoni, ma di quei sauij c'hanno luogo anche alle tauole de Prencipi.*

Ma equivaleva, quella fiera linguistica, anche all'anatomia classificatoria della nuova maniera figurativa che sul finire del Cinquecento veniva affermandosi a Bologna con le “invenzioni bizzarrissime” dei ritratti “di piazza” e di “mestieri per la strada” di Annibale Carracci, ovvero la

maniera del “ritratto carico”, dello schizzo caricaturale, degli “oggetti alternati e difettosi”, della ricerca della “deformità o sproporzione” 92), che in quell'epoca con diverso stile ma con intendimento analoghi si stava affermando anche a Firenze nel disegno del Callot e dei suoi seguaci. Il confronto tra arti diverse è sempre ambiguo e spesso sostitutivo di un'indagine diretta. Ma nel nostro caso esso tuttavia ci aiuta a chiarire il senso dell'opera del Vecchi, mutando dall'esperienza figurativa coeva il significato di ciò che s'intendeva per “caricatura”:

*Caricare dicesi anche da pittori e scultori un mondo tenuto da essi in fer ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscono essere essi, e nelle parti sieno variati (93).*

La definizione si attaglia bene all'operazione condotta dal Vecchi nella drammatizzazione del madrigale, e trova d'altronde riscontro in alcune sue affermazioni contenute nelle prefazioni all'Amfiparnaso e alle Veglie, in parte già citate. La motivazione di tale operazione è la stessa che il Castelnuovo indica per il “ritratto carico”: *Caricare il ritratto significò una presa di posizione polemica e giocosa contro la spersonalizzazione e intese privilegiare il privato, il peculiare, l'irripetibile, sforzando “ciò che è” per vanificare, ridicolizzandola, la pretesa di ciò che “avrebbe dovuto essere” (94).* Nel nostro caso questa polemica contro la spersonalizzazione viene a coincidere con quella tendenza a personalizzare il sentimento, già rilevata dal Damerini (95), che costituisce l'aspetto preminente del “teatro dell'udito” del Vecchi e che è attestata sin dalla prefazione alla Selva. E' una polemica contro l'astrazione formale della tradizione formale della tradizione classica, in generale; contro le convenzioni del madrigale, in particolare.

L'accostamento dell'attività di un Giulio Cesare Croce - seppure limitato alle xilografie che adornano le sue stampe, alle quali si ispirerà Giambattista Mitelli, compaesano del Croce, autore di stampe dai titoli: La gabbia dei matti, il paese di cuccagna, il modo alla rovescia, L'età dell'uomo, I proverbi figurativi, I mesi dell'anno (96). - ai “ritratti carichi” di Ludovico e, soprattutto, Annibale Carracci, è già stato fatto, con acutezza, da Andrea Emiliani, ma con un necessario chiarimento: *Certo è che Annibale è avvantaggiato, s'intende, dalla grandezza del suo messaggio, anche in queste facezie, ritratti alla brava, istantanee sempre devote all'arte (97).* E' quella stessa devozione all'arte cui non rinuncia mai, in qualsiasi occasione, Orazio Vecchi. Come il Croce anche il compositore modenese - uomo aperto alle suggestioni del mondo esterno, animato da una visione ancora “laica” della realtà che irradiava dalle corti di Ferrara e di Mantova e delle piazze di Venezia - viene attratto da tutto ciò che è diversità e contrasto di linguaggi e di umori. Come il Croce, anche il Vecchi viene attratto dal patrimonio culturale che l'eruzione folkloristica della prima metà del Cinquecento aveva provato violentemente alla luce.

Ma laddove il Croce si rileva ripetitivo di antichi, collaudati modelli cari al gusto popolare, interprete di un mondo analfabeta e senza scrittura, di una società statica che attualizza il passato nel presente, che riproduce fedelmente il passato nel presente (98), il Vecchi si rivolge alle espressioni delle culture subalterne quale interprete della “società influente” del suo tempo e di quelle espressioni lascia filtrare solo quanto la tecnica scaltrita del polifonista e un gusto raffinato ritengono confacente a “comédie harmoniche” *composte non certo per gl'indoti termirarij ne per li dotti severe, perché quelli non intendono, et questi non degnano (99).* La rielaborazione del prodotto popolare è in funzione dell’imitazione della natura”, del “ritratto dal vivo” sbozzato con quell'assoluta sua fede nel senso dell'udito come tramite alla partecipazione del mondo, di cui parla il Ronga (100), e che fa della sua musica un discorso totalizzante in grado di pervenire alla rappresentazione completa della vita, come una sorta di sociologia espressa attraverso i suoni.

- 1) Fernand Braudel: L'Italia fuori d'Italia, in Storia d'Italia, Torino 1974, Einaudi, vol. 2\*\*, p. 2171.
- 2) Paul Renucci: La cultura, in Storia d'Italia, cit., vol. 2\*\*, p. 1361.
- 3) Nel dicembre del 1527 le calli di Venezia, piazza San Marco e Rialto si riempiono di gente affamata, di bambini che chiedono pane e muoiono per fame e per freddo. Una folla di mendicanti gira per le vie di giorno e di notte; due mesi dopo, durante il carnevale, li si vedono mescolati alle mascherate (...) Molti sono giunti a Venezia dai dintorni di Vicenza e di Brescia (Bronislaw Geremek: Il pauperismo nell'età preindustriale (secoli XIV-XVII), in Storia d'Italia, cit., vol. 5\*, p. 686). Questa testimonianza, raccolta dai Diari di Marin Sanudo il Giovane (1466-1536), è molto significativa nell'indicare da un lato la lontana provenienza delle masse di contadini cacciati dalle compagne impoverite, dall'altro la connessione di miseria e di festa che si accentra nel rituale carnevalesco a che è uno degli aspetti caratterizzati della vita urbana nel XVI secolo.
- 4) B. Geremek, cit., p. 688.
- 5) Ahtos Bellettini: La popolazione italiana dall'inizio dell'era volgare ai giorni nostri. Valutazioni e tendenze, in Storia d'Italia, cit., vol 5\*, p. 508.
- 6) Gino Roncaglia e Armando Torelli: Notizie intorno al padre e a un fratello di Orazio Vecchi, in Orazio Vecchi (1550-1605). Contributi di studio nel 4° centenario della nascita, Accademia di Scienze Lettere e Arti pp. 84-85.
- 7) G. Roncaglia e A. Torelli, cit., pp. 88-90.
- 8) G. Roncaglia e A. Torelli, cit., p. 92.
- 9) G. Roncaglia e A. Torelli, cit., p. 93.
- 10) Triàca (o anche teriàca): così era chiamato un farmaco, composto da varie sostanze, che si riteneva benefico contro le morsicature di animali velenosi.
- 11) L'espulsione fu decretata da papa Clemente VIII essendone certificato - narra il "Gentil uomo Bolognese" Pompeo Vizani nel suo Due ultimi libri delle historie della sua patria, Bologna 1608 - da molte bande, che i perfidi Ebrei oltre al gran danno che delle loro usure, ruberie, contratti e traffichi perversi pativano i Cristiani, erano ancora cagione di molti enormi peccati; onde volle che fossero cacciati di Bologna per non avervi mai più a tornare. Questo passo è citato in Affanni e canzoni del padre di Bertoldo, a cura di Massimo Dursi, Bologna 1966, p. 161, in nota al Lamento et morte di Manas hebreo, Qual fu Tenagliato sopra un carro, & gli tagliarono una mano, e fu poi appiccato per homicidio, & altri delitti enormi, & obbrobriosi. Caso successo nella Magnifica Città di Ferrara il di ultimo d'Aprile 1590. Per Giulio Cesare Croce, Bologna 1623.
- 12) Piero Camporesi: La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca, Torino 1976, p. 32. Il Discorso intorno le immagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scoprono vari abusi loro e si dichiara il modo che cristianamente si dee osservare nelle Chiese e nei luoghi pubblici fu pubblicato a Bologna nel 1582 per "commissione" del Paleotti (già canonista al Concilio di Trento, quindi cardinale arcivescovo di Bologna); se ne ignorano i reali redattori.
- 13) Bologna 1597, Gio. Bellagamba. Un indice delle opere stampate e non stampate del Croce fu pubblicato dallo stesso nel 1608 in appendice alla sua Descrizione della vita del Croce; Con una esortazione fatta ad esso, da varij Animalì ne' lor linguaggi, a dover lasciare da parte la Poesia; l'indice è riprodotto in fasc. in fondo al cit. vol. Affanni e canzoni del padre di Bertoldo. Si tenga presente che gran parte dell'opera di Giulio Cesare Croce (1550-1609) apparve postuma o rimase inedita. Manoscritti inediti del Croce sono stati pubblicati dal Dursi nel cit. Affanni e canzoni, ecc., dal Camporesi ne La maschera di Bertoldo, pure cit.
- 14) P. Camporesi, cit., p. 105.
- 15) Emilio Sereni: Agricoltura e mondo rurale, in Storia d'Italia, cit., vol. 1, pp. 193-213; Ruggiero Romano: Una tipologia economica, ibid., vol. 1, passim; id.: La storia economica. Dal secolo XIV al Seicento, ibid., vol. 2\*\*, pp. 1885 sgg.
- 16) E. Sereni, cit., vedi al pgf. "Terrierizzazione" e "rifeudalizzazione", pp. 205-213.
- 17) R. Romano: La storia economica, cit. pp. 1898-99.
- 18) E. Sereni, cit., pp. 205-213.
- 19) E' certo che un po' dappertutto, da Firenze a Milano, a Ferrara, a Roma, a Pisa, troviamo che almeno i lavori che si possono chiamare d'infrastruttura sono sempre a carico dello Stato. Se si aggiungono queste speculazioni realizzate nelle bonifiche a quelle (...) fatte a spese della proprietà ecclesiastica, sarà possibile meglio comprendere il senso esatto di quel "ritorno alla terra", di cui la storiografia italiana ha fatto gran parlare. E si potrà dire che quel ritorno non ebbe nulla di bucolico, e non fu nemmeno l'espressione del desiderio di ricchi mercanti, "stanchi" di avventure, di procurarsi buone rendite sicure. Fu dunque un affare di cui qualcuno dovette pur fare le spese: E non v'è dubbio che queste furono fatte in massima parte dai contadini. (...) ridotte (se non proprio stroncate) le ultime rivolte al livello del banditismo non restava più al contadino italiano che l'evasione nel sogno. Se i gruppi di cittadini più coscienti reagirono all'instaurarsi di una situazione sempre più pesante ed involuta attraverso l'utopia colta, i contadini - a loro volta - crearono anch'essi la loro utopia: il paese della cuccagna. (R. Romano: la storia economica, cit., pp. 1904 e 1904).
- 20) R. Romano: La storia economica, cit. p. 1907.
- 21) Splendori, dunque, quelli del commercio italiano del secolo XVI, ma splendori di un fuoco ormai estenuato, commenta il Romano, La storia economica, cit. p. 1901 La storia economica, cit. p. 1901.

22) Nulla più iusto a ricchire che la agricoltura annotava Leon Battista Alberti (in *Opere Volgari*, a cura di C. Grayon, Bari 1960, vol. I p. 363) consigliando ai proprietari: A' servi, a' giumenti mai darai ozio, e inoltre i servi non vorrai facciano il dì quello che possono fare la notte, né in dì da lavorare gli occuperai in facenda quale è possano eseguire il dì della festa. Tali avvertimenti, annota il Romano (*La storia economica*, cit. p. 1883), traducono bene il fatto che la condizione contadina è delle più tristi. E sarebbe ancora il meno. Ma lo stesso Alberti - tante volte presentato come campione di una nuova società, di una mentalità borghese e non so che altro ancora - non fa alcuna menzione dei famosi investimenti da fare in danaro per migliorie nelle proprietà acquistate. Non solo, ma ecco il consiglio che dà per l'acquisto di terra: "Quella terra sarà ottima a cui bisognerà fatica, non ispesa". Forse sarà utile rileggere con occhio più attento i nostri classici: allora molti miti crolleranno, con buona pace di certa storiografia e con vantaggio della storia.

23) Per raggruppare le idee, può dirsi che la vita agricola italiana presenti durante questo secolo due caratteristiche. Uno slanci della vita agricola come realtà oggettiva(...) Un deterioramento della condizione economica e umana del mondo contadino italiano in generale (...) In tal modo, l'involuzione è completa. Tanto più completa in quanto mancano ormai (e mancheranno per altri tre secoli) gli elementi di base suscettibili di consentire lo sblocco (R. Romano: *La storia economica*, cit. pp. 1906-07).

24) E' nella "villa" la manifestazione più evidente della chiusura classista della società italiana egemone. Osserva il Renucci: Lo spirito che sovrasta questi insiemi (cioè le ville) ubbidisce piuttosto al senso della festa che al gusto della tranquillità campestre e alle esigenze della stagione temuta per il gran caldo. Ma si tratta di una festa chiusa, di divertimento fra pari o clienti, intimi e insieme semipermanenti quando i padroni sono presenti nella dimora. Se la villa è in parte legata alla conversione degli interessi delle classi ricche verso la proprietà rurale, se essa trasferisce in campagna un fasto di stile urbano, è anche vero che favorisce una segregazione che l'inevitabile promiscuità delle città, rimaste compatte quasi quanto lo erano due secoli prima, non consente più allo stesso modo. (P. Renucci: *La cultura*, cit., vedi al pgf. *Le ville*, pp. 1349-50). Siffatto isolamento, splendido per fasto cortigiano e per attività artistico-culturale, reca sull'altra faccia della medaglia la destrutturazione dell'economia contadina e la degradazione del paesaggio agrario. Accennando alla proliferazione delle ville e alle somme vertiginose investite nelle costruzioni di lusso tra fine Cinquecento e primo Seicento, Emilio sereni osserva che queste ville sottraggono col loro fasto linfe vitali alle campagne circostanti, contribuiscono con l'esasperata elaborazione delle loro forme all'ulteriore disgregazione di un paesaggio agrario degradato, immiserito, inservaticchito, dal quale emergono come splendide, ma sterili isole. (E. Sereni: *Storia del paesaggio agrario*, Bari 1961, pp., 198-9).

Ma anche all'interno delle cerchie urbane, di riflesso alla "rifeudalizzazione" terriera, l'isolamento del ceto egemone si fa sempre più netto e si identifica nella segregazione del palazzo: anche in città - osserva il Renucci nello studio sopra cit., pp. 1350-51 - la separazione tra festa pubblica e festa di palazzo tende a diventare più frequente. Il carnevale, almeno fuori Venezia, è sempre più caratterizzato - pur con un'accresciuta sorveglianza delle autorità religiose e civili - da festeggiamenti popolari esplosivi e turbolenti, e sempre meno dall'incontro, nel corso dei comuni divertimenti, di tutte le categorie della popolazione.

25) Questi movimenti di migrazione dalle campagne rappresentano una delle più grandi costanti della storia economica, sociale e umana d'Europa. V'è sempre movimento contadino verso la città: ve n'è in tempo di difficoltà, come ve n'è in tempo d'espansione economica. (...) Ma le cause sono volta a volta differenti (...) Nel XVI secolo lo stesso movimento va spiegato col fatto che la campagna sta subendo una riorganizzazione (saremmo tentati di dire: una ristrutturazione) e che, insieme, la città - in piena espansione commerciale e produttiva (durante la prima metà del secolo) - offre la speranza (almeno la speranza!) di trovare dignitoso lavoro: Certo ne offre, ma in quantità inferiore al numero di braccia che si presentano: resta così una buona riserva, che consente di tener bassi i salari. (R. Romano e Alberto Tenenti: *Alle origini del mondo moderno (1350-1550)*, vol. 12 della *Storia Universale Feltrinelli*, Milano 1967, p. 302).

Sulle dimensioni del pauperismo nel XVI secolo, sugli interventi delle autorità religiose e civili nei confronti dei mendicanti e dei vagabondi e sull'istituzionalizzazione della "beneficenza", vedi il cit. studio di B. Geremek, pp. 685-694.

26) Carlo Ginzburg: *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, vol. 1, p. 644.

27) Sul pluralismo del tardo Cinquecento vedi Alfredo Stussi: *Lingua, dialetto e letteratura*, in *Storia d'Italia*, cit., vol. 1, pp. 703 e sgg.

28) Pubblicati rispettivamente nel 1585 e nel 1583.

29) *Personam coactus fero; licet in Italia nemo sine ea esse possit* (porto una maschera, ma per forza; nessuno in Italia può farne senza): così scriveva Paolo Sarpi a J. Gilliot nel maggio del 1609 (*Lettere ai gallicani*, a cura di B. Ulianich, Wiesbaden 1961, p. 133; passo cit. in Alessandro Fontana: *La scena*, in *Storia d'Italia*, cit. vol. 1, p. 818).

30) C. Ginzburg: *Folklore, magia, religione*, cit., p. 641. Vedi soprattutto, dello stesso, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del 1500*, Torino 1970.

31) Sui dislivelli interni delle culture occidentali vedi in particolare i seguenti lavori di Alberto Mario Cirese: *Cultura egemonica e cultura subalterne*, Palermo 1973, seconda edizione; *Alterità e dislivelli interni di cultura nelle società superiori*, in *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*, Palermo 1972, pp. 11-42.

32) C. Ginzburg: *Folklore, magia, religione*, cit., p. 645.

33) Vedi in proposito i due studi di Giuseppe Cocchiara: *Il paese di Cuccagna*, Torino 1956 e *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963.

- 34) C. Ginzburg: *Folklore, magia, religione*, cit., p. 649.
- 35) E. Sereni: *agricoltura e mondo rurale*, in *Storia d'Italia*, cit., vol. 1; vedi al pgf. *La satira del villano*. Vedi anche il fondamentale, seppure invecchiato, studi di D. Merlini: *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894.
- 36) Un sintetico rilevamento delle "calunnie" in danno del contadino, riportato dalla *Piazza universale di tutte le professioni del Garzoni*, è in Giulio Bollati: *L'Italiano*, in *Storia d'Italia*, cit., vol. 1 p.962: il contadino o villano è da meno che un plebeo, perché il plebeo riposa pur la domenica, et esso molte volte anco 'la festa è sforzato a sudare intorno al fumento ... Il villano è sordito quando dir si possa ... si muda di camiscia se non allo spuntar delle luserte ... la qual cosa avviene una volta l'anno ... I villani hanno la coscienza grossa et massime nel pigliar la robba del padrone, servendosi di quella ordinaria ragione che son troppo aggravati et angariati da lui.
- 37) A. Fontana: *La scena*, cit., p.819.
- 38) Nella prima metà del Cinquecento si ritrovano i vecchi "contadini arricchiti" (i loro discendenti, ovviamente) trasformati, a loro volta, in signori (...) non meno esigenti - al contrario! - dei vecchi signori feudali, coi quali ormai si confondono quasi completamente (...); quegli homines novi ai quali abbiamo prima fatto allusione - quei cittadini, quei mercanti che investono i loro capitali in beni fondiari - , seguono nella gestione delle loro fortune terriere, gli stessi criteri di razionalità che applicano nella vita cittadina (...).
- 39) Sulla nascente industria libraria vedi P. Renucci: *La cultura*, cit., al pgf. *Libreria e stampa*, pp. 1270-2; nonché Antonio Rotondò: *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia D'Italia*, cit., vol. 5&deg;, al pgf. *La stampa e la circolazione del libro*, pp. 1406 e sgg.
- 40) Roberto Leydi e Sandra Mantovani: *Dizionario della musica popolare europea*, Milano 1970; vedi alla voce *Oralità*, a p. 198.
- 41) C. Ginzburg: *Il formaggio e i vermi. Il consumo di un mugno del '500*, Torino 1976, p. XV.
- 42) Oltre ai libri occorre aggiungere i fascicoli di poche pagine, i fogli volanti, le incisioni sciolte, ecc. Il regime delle comunicazioni culturali ne viene completamente rivoluzionato. Se l'analfabetismo tiene sempre lontana dai testi buona parte della popolazione, se il costo dei volumi rappresenta ancora un ostacolo per gli umili, l'accessibilità delle opere scritte per chi sa leggere ed è in grado di pagare cresce in misura incalcolabile nel corso di una generazione (P. Renucci, *La cultura*, cit., pp. 1270-1).
- 43) Quasi un quarto dei volumi usciti dalle tipografie europee fra il 1495 e 1497 proviene da Venezia, la cui produzione giunge nel corso del Cinquecento a 15.000 titoli, con una media di 150 all'anno, ossia uno ogni 2 giorni (P. Renucci, *La cultura*, cit., pp. 1270).
- 44) Giuseppe Cocchiara: *Popolo e letteratura in Italia*, Torino 1959, pp. 39-40: Un primo elenco di componimenti popolari a stampa è in Francesco Novati: *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo 1907. Vedi anche Paolo Toschi: *La letteratura popolare a stampa nel '400*, nel vol. *Poesia e vita di popolo*, Venezia 1946, pp. 76 sgg., nonché Alessandro D'Ancona: *La poesia popolare italiana*. Studi, Livorno 1906, seconda edizione.
- 45) Cit. alla nota 41).
- 46) Diversamente da quel che accade fuori d'Italia, nel 1559 il primo indice di emanazione pontificia divenne subito strumento di un controllo censorio uniforme. La pubblicazione sollevò proteste da ogni parte. (...) La sensazione che si trattasse di provvedimento di una drasticità inconsueta risulta molto diffusa. (A. Rotondò: *La censura ecclesiastica e la cultura*, cit., p. 1407).
- 47) Non si insisterà mai abbastanza sulla importanza del divieto di accesso alla Scrittura in volgare. Era un divieto perfettamente corrente con la volontà di mantenere un netto distacco tra la fede colta, consapevole dei teologi e la fede immediata e irriflessa dei laici ignorati (c. Ginzburg: *Folklore, magia, religione*, cit., p. 651).
- 48) Sull'estinzione dell'attività clandestina di tipografi e di librai che si diramava in gran parte da Venezia, sui processi a stampatori e librai, sulle confische frequenti, sulla demolizione di piccole biblioteche private e lettori, e in generale sul controllo di ogni genere di scritto destinato alle stampe e sulla circolazione libraria vedi alcuni importanti accenni in A. Rotondò, cit., pp. 1411-14.
- 49) Corrado Vivanti: *Lacerazioni e contrasti*, in *Storia d'Italia*, cit., vol. 1, p. 919.
- 50) P. Camporesi, cit., p. 46.
- 51) P. Camporesi, cit., p. 27. Più oltre, pp. 46-50, commentando la rassegna di Bertoldo: *La protesta sociale e il sogno del mutamento rinnovatore che avevano dato vita e sangue al tema del mondo rovesciato* ("Anche i sogni hanno un valore rivoluzionario", scrisse un grande uomo che di rivoluzione se ne intendeva), le prospettive d'un ribaltamento sociale che avesse potuto porre il "basso" al posto dell'"alto", sembrano addirittura sconfessate e condannate. Vedi anche a p. 70.
- 52) P. Rinucci, *La cultura*, cit., v. al pgf. *Il mondo come teatro*, pp. 1425-26.
- 53) J. Dent: *Il madrigale del '500*, in *Storia della Musica*, ed. Feltrinelli, vol. IV: *L'età del Rinascimento*, tomo 1. P. 84.
- 54) Adelmo Damerini: *La poetica di Orazio Vecchi nelle prefazioni alle opere*, in *Orazio Vecchi. Contributi di studio*, cit., p. 130.
- 55) Sopra tutto le Gregesche e giustiniane del 1571 mostrano quel "dilettevole stile" che qual nuova invenzione viene da Giovanni Gabrieli riferita allo zio (...) L'acuta originalità di Andrea Gabrieli presenta nelle giustiniane (...) comici effetti realistici rapidamente assimilati dal polifonismo del tempo, mentre nelle gregesche pone le premesse di quel gusto della contaminazione e della parodia linguistica che ha, in campo letterario, l'esempio più famoso nel

Folengo. (Luigi Ronga: *Arte e gusto nella musica dall'Ars Nova a Debussy*, Milano-Napoli 1965; vedi cap. *Lettura storica dell'“Amfiparnaso” di Orazio Vecchi*, a pp. 44-45).

56)

55bis) O. Vecchi: prefazione a *Le Veglie di Siena*.

56) O. Vecchi: prefazione alla *Selva di Varia Ricreazione*.

57) O. Vecchi: prefazione a *L'Amfiparnaso*.

58) O. Vecchi: prefazione alle *Veglie di Siena*.

59) O. Vecchi: prefazione a *Il Convito Musicale*.

60) O. Vecchi: prefazione a *Le Veglie di Siena*.

61) Johan Hol osserva che il Vecchi si riferisce alla *Retorica apocrif*a. Benchè fosse già dimostrato dal Vettori al tempo del Vecchi che questo scritto è apocrifo e venisse attribuito ad Anassimene di Lampsaco, tuttavia fino al secolo scorso lo si trova ancora fra le opere di Aristotele (...), e Vecchi poteva benissimo predirlo per uno scritto autentico di Aristotele. (J. C. Hol: *Orazio Vecchi scrittore*, in *Orazio Vecchi. Contributi di studio ecc*; cit; pp. 140-1).

62) O. Vecchi: prefazione a *Le Veglie di Siena*.

63) Alla corretta interpretazione del titolo si era già avvicinato il Hol ( *Art. cit*; p. 137) , non senza chiedersi però se con esso il Vecchi non volesse indicare di aver scritto non solo la musica, ma anche il libretto di questa tragicommedia.

64) O. Vecchi: prefazione a *Il Convito Musicale*.

65) *Raccolti e stampati postumi nel 1637*; v. vol. II, p. 176. Il passo citato si trova in Alessandro D' Ancona: *La poesia popolare italiana*, cit., p. 117 in nota.

66) A. D'Ancona: *La poesia popolare italiana*, cit., p. 117 in nota.

67) Fausto Torrefranca: *Il segretario del Quattrocento*, Milano 1939.

68) *Libro 8&deg;*, p. 284.

69) Francesco Balilla Pratella: *Saggi di comparazione etnofonica*, Roma 1943; vedi al cap. *La Girometta*, pp. 115-6.

70) Il libro è ampiamente illustrato in Domenico Alaleona: *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi cantanti profani*, in “*Rivista Musicale Italiana*”, XVI, 1909, fasc. 1.L' esempio melodico della *Girometta del Razzo* e riportato anche in F.B. Pratella, cit., p.120.

71) E' inserita in una *Battaglia per liuto*, riprodotta in Andrea Della Corte: *Scelta di Musiche per lo studio della storia*, Milano 1928, pp. 81 Sgg. L' esempio melodico anche in Pratella, cit., p.130.

72) Esempio melodico in F.B. Pratella, cit., p. 130

73) *Copia manoscritta contenente composizioni a 8 voci, tutte del Porta*, preso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna

74) In una *Cantata* riprodotta da Guido Pannain: *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, in “*Rivista Musicale Italiana*”, XXXII, 1925, p. 154. Esempio melodico in F.B. Pratella, cit., p. 135.

75) Nella terza edizione (1710) della *Corona di Sacre Canzoni*, o *Laudi Spirituali*, del Cofferati, p. 684

76) .Nel *Modo facile di suonare il Sistro* nomato il *Timpano*. Ricorretto e Ristampato con l' aggiunta di Giuseppe Paradossi, Bologna 1695; la *Girometta* si trova fra le sonate da eseguirsi con lo strumento, pubblicate in appendice al metodo. Vedi notazione numerica delle melodie e la trascrizione pentagrammatica in F.B. Pratella, cit., pp. 133-4.

77) Per ulteriori notizie e testimonianze intorno alla *Girometta* nel XVI e XVII secolo, oltre a F.B. Pratella, cit. e ad A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, cit. vedi anche: Severino Ferrari: *Canzoni ricordate dal Bianchino*, in “*Giornale di Filologia Romanza*”, III, 1880, n.7, pp. 51-88; Francesco Novati: *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI, XVII*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1921, pp. 943-5; Vittorio Santoli: *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, seconda edizione, Firenze 1968, pp. 42-3 in nota. popolari

Per le versioni popolari della *Girometta* raccolte nel XIX e nel XX secolo, oltre a F.B. Pratella, cit., vedi il mio *Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cetra*, Parma 1976, pp.120-6.

78) *Registrazione effettuata da Bruno Pianta il 12 luglio 19*

79) Arrigo Balladoro: *Folklore veronese. Canti*, Torino 1898 ( ristampa anastatica: Bologna 1969), P.174.

80) *Registrazione effettuata a Cedro* , nel comune di S. Anna d'Alfaedo, provincia di Verona, il 6 agosto 1971.

81) P. Camporesi: *La maschera di Bertoldo*, cit., p. 141.

82) *Ibid.*, p. 142.

83) La pubblicazione integrale di questa lettera in epoca moderna credo si debba a Rodolfo Renier che la riprodusse nella “*Rassegna Bibliografica*” del “*Giornale Storico dalla Letteratura Italiana*”, XXII, 1893, fasc. 66, pp. 383-4.

84) Carlo Perinello: *L'Amfiparnaso*, *comedia harmonica d'Horatio Vecchi*, in “*Rivista Musicale Italiana*”, 1937, fasc. I.

85) Johan C. Hol : *Orazio Vecchi scrittore*, cit., p.138. Dello stesso vedi anche: L'“*Amfiparnaso*” e “*Le Veglie di Siena*”, in “*Rivista Musicale Italiana*”, 1936, fasc. I-II.

86) J. Dent: *Il madrigale del '500*, cit., p. 81.

87) Bologna, *Erede del Cochi*, s.a. Va qui ricordato un canto popolare: il *Barucabà* ( il termine ebraico, citato anche nell'*Amfiparnaso*, significa “*benedetto*”). Questo canto, un tempo diffuso in Liguria, nel Umbria, in Toscana, stato recentemente registrato a Riolunato, sull'appenino modenese. Sono note *Le 60 Variazioni sull'Aria Genovese*

- “Barucabà” di Paganini; vedi in proposito il saggio di Edward D.R. Neill: Paganini e la musica popolare, in “Quaderni dell'Istituto di studi paganiniani”, Genova, n. 1, ottobre 1972, a pp. 11-15.
- 88) E. Pancaldi e G. Roncaglia: Orazio Vecchi: la vita e le opere, cit., p. 27, nota 38.
- 89) Va ricordato che la parte delle opere stampate del Croce, morto nel 1609, ci è nota in edizioni posteriori.
- 90) Assai scarsamente noto è ancora oggi il teatro del Croce, dove potrebbero ricavarsi spunti per un confronto con i testi impiegati dal Vecchi ( cfr. un'osservazione del Camporesi, cit., p. 89, in nota). Vedi comunque di Pietro Cazzani: L'opera teatrale di Giulio Cesare Croce, in Affanni e canzoni del padre di Bertoldo, a cura di M. Dursi, cit., pp. 5-36.
- 91) P. Camporesi: La maschera di Bertoldo, cit., pp. 97-98.
- 92) P. Camporesi: La maschera di Bertoldo, cit., p.38.
- 93) Filippo Baldinucci: Vocabolario Toscano dell'arte del disegno (1681), passo citato in Enrico Castelnuovo: Il significato del ritratto pittorico nella società, in Storia d'Italia, cit., vol. 5\*\*, pp. 1075-76.
- 94) E. Castelnuovo: Il significato del ritratto pittorico nella società, cit., p. 1076.
- 95) A. Damerini: La poetica di Orazio Vecchi nelle prefazioni alle opere cit., p. 131.
- 96) G. Cocchiara: Popolo e letteratura in Italia, Cit., pp. 56-57.
- 97) Andrea Emiliani: Il disegno “di piazza” , in Affanni e canzoni del padre di Bertoldo, cit., p. 57.
- 98) P. Camporesi: La maschera di Bertoldo, cit., p.
- 99) Orazio Vecchi: prefazione all'Amfiparnaso.
- 100) Luigi Ronga: Letteratura storica dell'“Amfiparnaso” di Orazio Vecchi (1953), in Arte e gusto nella musica dell'Ars Nova a Debussy, dello stesso, Milano-Napoli 1956, p. 52: Tutto il suo istinto d'artista lo portava a questa fiducia nell'espressione integrale della musica (...) come se la sua musica, piacevole, giocosa o sentimentale, fosse una sorta di contributo, o meglio, una conferma della conoscenza antropologica che la cultura del Rinascimento porta in primo piano.

**Marcello Conati** (1929), *milanese, diplomato in pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Maestro sostituto al Opernhaus di Zurigo (1961-71), docente di arte scenica al Conservatorio di Parma (1971-99), archivista all'Istituto di studi verdiani (1971-79), direttore della «Rivista italiana di Musicologia» (1992-97); ha pubblicato: Interviste e incontri con Verdi (1980; terza ed: 2000; trad. in ingl.), La bottega della musica: Verdi e la Fenice di Venezia (1983), «Rigoletto»: un'analisi drammatico-musicale (1983 Mondadori; nuova ed. Marsilio 1992); «Simon Boccanegra»( Ricordi , Disposizione scenica, 1993), Verdi 2001: vita e opere narrate ai giovani (ETS, 2003). Per l'I.N.S.V. ha curato nel 1977 il carteggio Verdi e Boito.*

**© Edizioni Seghizzi 1977 - ESO Edizioni Seghizzi Online, maggio 2014, II(15)**