

Sergio Piovesan

*Sui canti carnevaleschi
ai tempi del Magnifico*



“Sui canti carnevaleschi ai tempi del Magnifico”

di Sergio Piovesan

Edizioni Coro Marmolada - Venezia, © 2026



Associazione Coro Marmolada
Santa Croce, 353/b - 30135 - Venezia
www.coromarmolada.it
marmoladavenezia@gmail.com
coro@coromarmolada.it

Sergio Piovesan

*Sui canti carnevaleschi
ai tempi del Magnifico*



INDICE

<i>Introduzione</i>	Pag.	1
<i>Melodie travestite: il gioco dei contrafacta</i>	“	2
<i>Il linguaggio del carnevale fiorentino</i>	“	3
<i>La censura di Savonarola</i>	“	4
<i>I trionfi: macchine sceniche del Rinascimento</i>	“	4
<i>I canti</i>	“	6
<i>Siam galanti da Valenza</i>	“	7
<i>Canzona degli spazzacamini</i>	“	12
<i>Canzona de Bacchus</i>	“	17
<i>Canzona degli huomini selvatici</i>	“	22
<i>Carro della morte</i>	“	27
<i>Canto dei lanzi pellegrini</i>	“	32
<i>Trionfo della dea Minerva</i>	“	35

Introduzione

Parlare dei canti carnascialeschi nella Firenze del Rinascimento significa tuffarsi in un mondo di festa, musica e, soprattutto, acuta intelligenza politica. Non si trattava di semplici canzonette, ma di una vera e propria forma d'arte capace di coinvolgere alcuni tra i più brillanti ingegni dell'epoca. Proseguendo nelle ricerche sui canti “popolari” del periodo rinascimentale, questa volta, dopo le mie ultime pubblicazioni⁽¹⁾, desidero intrattenere i miei pochi lettori con i canti di carnevale sviluppatisi all'incirca ai tempi di Lorenzo de' Medici⁽²⁾ il quale fu anche autore di alcuni testi.

Per “popolari” intendo composizioni, con testi e musiche certamente opere di letterati e musicisti, talvolta anonimi, che, grazie alla loro semplicità e al largo apprezzamento presso il popolo, divennero rapidamente di dominio comune. Stimolati dal mecenatismo dell'élite, questi canti servivano ad allietare le festività e le celebrazioni di strada durante il periodo del carnevale ed erano accessibili a tutti i livelli sociali.

Se il Magnifico e la sua famiglia furono i principali “sponsor” di queste allegre manifestazioni, tuttavia altre famiglie, fra le più importanti del tempo a Firenze, contribuirono in modo significativo allo sviluppo di questo genere. Il gruppo Rucellai⁽³⁾ fu responsabile dell'organizzazione di mascherate che

1 “Dai canti profani alle laudi” www.piovesan.net/DaiCantiProfaniLaudi/Profani_Laudi.htm

“Laudi della Natività” www.piovesan.net/LaudiNatività/ALNat.htm

“Maggiolate” www.piovesan.net/MAGGIOLATE/Maggiolate.htm

2 Lorenzo di Piero de' Medici, modernamente noto come Lorenzo il Magnifico (Firenze, 1° gennaio 1449 – Careggi, 8 aprile 1492), è stato un politico, nobile, mecenate, scrittore, poeta e umanista italiano, signore di Firenze dal 1469 alla morte, il terzo della dinastia dei Medici, nonché uno dei più significativi uomini politici del Rinascimento, sia per aver incarnato l'ideale del principe umanista, sia per l'oculatissima e diplomatica gestione del potere

3 I Rucellai (o Ruccellai o Oricellari) furono una famiglia nobile di Firenze.

includevano l'esecuzione di canti carnascialeschi e anche la famiglia degli Strozzi⁽⁴⁾ patrocinò la produzione di queste canzoni all'inizio del XVI secolo.

Melodie travestite: il gioco dei *contrafacta*⁽⁵⁾

Caratteristica importante di questo genere musicale fu l'uso dei *contrafacta*: le melodie dei canti carnascialeschi venivano prese in prestito dai poeti al servizio delle istituzioni religiose di Firenze, chiese, conventi e confraternite, come metodo per memorizzare gli inni. Questa modalità, definita appunto contraffazione, si sviluppò fino a diventare un vero mezzo di comunicazione spirituale e politica. Attraverso di essa si possono tracciare connessioni tra gli insegnamenti morali dei poemi carnascialeschi che a quelli delle laudi religiose.

L'uso dei "*contrafacta*" prese forma fin dagli esordi del genere e continuò anche nei secoli successivi (si vedano le prime due pubblicazioni citate alla nota 1), ma conobbe una particolare diffusione nel periodo di attività di Girolamo Savonarola⁽⁶⁾. Dopo che furono cacciati i Medici da Firenze e la città tornò a essere una Repubblica, il frate impose a tutta la popolazione, con le sue predicazioni, uno stile di vita intransigente scagliandosi con veemenza contro il degrado morale, soprattutto del papato e della chiesa di Roma.

4 Il Casato degli Strozzi è una delle più antiche e importanti famiglie nobili di Firenze, le cui vicende storiche si intrecciarono con alcuni degli avvenimenti più significativi del tardo Medioevo e dell'Età moderna.

5 La ***lauda contrafactum*** è una tecnica musicale e poetica, diffusa tra il XIV e XVI secolo, che consiste nel sostituire il testo profano di una canzone nota con un nuovo testo religioso, mantenendo inalterata la melodia originale. Questa pratica permetteva di riutilizzare melodie popolari o profane per la preghiera

6 Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola (Ferrara, 21 settembre 1452 – Firenze, 23 maggio 1498) è stato un religioso, politico e predicatore italiano.

I sette canti che si trovano in questa pubblicazione hanno quasi tutti una o più versioni di "*contrafacta*", testimonianza di una circolazione tra ambito profano e ambito sacro.

Il linguaggio del carnevale fiorentino

Sebbene esistessero già tradizioni popolari, fu Lorenzo de' Medici a elevare il canto carnascialesco a genere letterario e musicale di alto livello. Lorenzo intuì che il carnevale era una perfetta valvola di sfogo per il popolo: offrendo feste spettacolari, consolidava il consenso attorno alla propria famiglia.

Il suo componimento più celebre è senza dubbio la "*Canzona di Bacco*" (con il famosissimo verso: "*Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia!*"), che celebrava il trionfo di Bacco e Arianna mescolando vitalità e malinconia per la brevità della vita.

I canti non venivano eseguiti in teatro, ma nelle strade. La struttura tipica prevedeva grandi carri allegorici, i cosiddetti *trionfi*, decorati con estrema cura, spesso progettati da artisti del calibro di Piero di Cosimo⁷. Attorno o sopra ai carri si muovevano gruppi di persone a piedi o a cavallo che rappresentavano mestieri, divinità mitologiche o concetti astratti, mentre composizioni a più voci (polifoniche), scritte da compositori famosi, accompagnavano il passaggio del carro.

I testi dei canti si dividevano principalmente in due categorie:

1. **I Trionfi:** rappresentazioni mitologiche o morali (come il carro della Morte o di Bacco).

⁷ **Piero di Cosimo**, nato **Pietro di Lorenzo** (Firenze, 2 gennaio 1462 – Firenze, 12 aprile 1522), è stato un pittore italiano.

2. **I Carri dei mestieri**, nei quali l'arguzia fiorentina dava il meglio di sé. Gruppi di finti artigiani (fornai, calzolari, spazzacamini) cantavano le lodi del proprio lavoro usando doppi sensi molto espliciti, che divertivano il popolo e la nobiltà.

La censura di Savonarola

Questo clima di festa "licenziosa" subì un arresto brusco con la caduta dei Medici e l'ascesa di Girolamo Savonarola. Il frate trasformò i molti canti carnascialeschi in "*Laudi religiose*": la musica restava invariata, perché orecchiabile, mentre i testi venivano sostituiti da inni sacri. Fu il periodo dei "*falò delle vanità*", durante i quali venivano bruciati strumenti musicali, maschere e spartiti considerati osceni. La stessa energia comunicativa che aveva alimentato il carnevale venne così reindirizzata verso un messaggio di penitenza e di rigore morale.

I trionfi: macchine sceniche del Rinascimento

La costruzione dei carri (all'epoca chiamati "*trionfi*") era un'impresa complessa che univa ingegneria, scenografia teatrale e alta maestria artigianale. Non si trattava di semplici carretti addobbati, ma di vere e proprie macchine sceniche semoventi.

Nel Rinascimento non esisteva una netta separazione tra "arte alta" e "artigianato delle feste". I Medici ingaggiavano i migliori artisti per la progettazione dei carri che venivano costruiti su solide basi lignee montate su ruote, sopra le quali si ergevano strutture chiamate "castelli".

Per limitare il peso, poiché i carri dovevano essere trainati da buoi o cavalli attraverso le strade strette e irregolari di Firenze, usavano materiali leggeri come cartapesta e stucco, legno e tela dipinta capaci di creare l'illusione del marmo, del bronzo o di paesaggi naturali.

Alcuni carri presentavano parti mobili (braccia di statue che si muovevano o ali che battevano) azionate da persone nascoste all'interno.

Celebre rimase il terrificante *Carro della Morte* ideato da Piero di Cosimo nel 1511: dipinto di nero, trainato da bufali e popolato da scheletri finti, culminava con una gigantesca figura della Morte armata di falce. La sua apparizione, spesso notturna e illuminata da torce e candele, produceva un effetto tanto suggestivo quanto perturbante, capace di trasformare il Carnevale in un momento di riflessione collettiva.

Un tipico carro rinascimentale era organizzato su più livelli:

- **Il basamento:** dove si nascondevano i meccanismi e, a volte, i musicisti più piccoli.
- **Il corpo centrale:** dove sedevano o stavano in piedi i figuranti in costume che rappresentavano dei, muse o artigiani.
- **La cima:** riservata alla figura principale del trionfo (ad esempio, Bacco seduto su una botte).

I cantori erano dentro il carro o camminavano subito dietro, mentre gli strumenti a fiato (trombe e tromboni) aprivano la strada per annunciare l'arrivo della struttura.

I canti

I sette canti che seguono sono a più voci, tre o quattro, e di tutti, oltre alle partiture da me copiate in notazione moderna, ci sono i testi del canto carnevalesco, ma anche quello della relativa lauda, il tutto accompagnato da una descrizione.

Siam galanti da Valenza

Il canto "**Siam galanti da Valenza**" (conosciuto anche come la *Canzone dei fornai*) è una delle più note canzoni a ballo o canti carnascialeschi scritti da Lorenzo de' Medici.

Composto per essere cantato e recitato durante il carnevale di Firenze, il brano è un perfetto esempio del clima festoso, popolare e spesso piccante della Firenze del Quattrocento.

Il canto mette in scena un gruppo di fornai stranieri, arrivati a Firenze da Valenza, probabilmente identificabile con Valencia in Spagna, all'epoca nota per l'arte della panificazione.

I protagonisti si rivolgono alle donne fiorentine vantando la propria abilità professionale: dichiarano di saper fare il pane meglio di chiunque altro, di conoscere i segreti della lievitazione e di disporre di forni sempre caldi.

Come quasi tutti i canti carnascialeschi dell'epoca, il linguaggio tecnico del lavoro artigiano si presta a una lettura ambigua, costruita su un sistema di doppi sensi che il pubblico dell'epoca era perfettamente in grado di cogliere.

- Il "**forno**": simboleggia il corpo femminile.
- La "**pala**" e il "**pane**": rappresentano l'atto sessuale.
- Il "**lievito**": allude alla passione o alla capacità di "far crescere" il piacere.

Il brano riflette l'approccio di Lorenzo alla cultura, capace di fondere registri diversi: da un lato l'erudizione umanista, dall'altro l'adesione consapevole alle tradizioni popolari, scrivendo testi che potessero divertire il popolo durante le sfilate dei trionfi.

Il ritmo è incalzante e allegro, pensato per essere accompagnato dalla musica e dal ballo in piazza. Ecco un assaggio del tono:

"Siam giunti da Valenza per fare un po' di pane; noi abbiām gran sperienza di questo mestier, madonne..."

In sintesi, non è una lezione di cucina, ma un invito scherzoso e spudorato al godimento fisico e al gioco amoroso, tipico della mentalità del *"Carpe Diem"* che Lorenzo avrebbe poi consacrato nel più famoso *Trionfo di Bacco e Arianna*.

Siam galanti di Valenza
qui per passo capitati,
d'amor già presi e legati
delle donne di Fiorenza.

Molto son gentili e belle
donne nella terra nostra:
voi vincete d'assai quelle,
come il viso di fuor mostra;
questa gran bellezza vostra
con amore accompagnate;
se non siete innamorate,
e' saria meglio esser senza.

Quanto è una buona spanna
vaselletti⁽¹⁾ lunghi abbiamo;
se dicessi: — Altri v'inganna, —
noi ve li porremo in mano:
ritti al luogo li mettiamo;
nella punta acceso è il foco,
onde sparge a poco a poco
dolce odor, che ha gran potenza.

Or dell'olio vogliam dire:
ha odore e virtù tanta,
che fa altri risentire
dal capo insino alla pianta.
L'olio è una cosa santa,
s'è stillato in buona boccia:
esce fuori goccia a goccia;
se più pena, ha più potenza.

L'olio sana ogni dolore
e risolve ogni durezza;
tira a sé tutto l'umore,
trae dal membro la caldezza,
penetrando la dolcezza
quanto più forte stropicci:

se hai triemiti o capricci,
usa l'olio e sarai senza.

Noi abbiamo un buon sapone,
che fa saponata assai:
frega un pezzo, ove si pone;
se più meni, più n'arai.
Evv'egli accaduto mai,
donne, aver l'anella strette?
Col sapon, che cava e mette,
cuoce un poco: pazienza!

Donne, ciò che abbiamo è vostro.
Se d'amor voi siate accese,
metterem l'olio di nostro,
ungeremo a nostre spese;
abbiam olio del paese,
gelsi, aranci e mongui⁽²⁾;
se vi piace, proviam qui:
fate questa esperienza.

¹ Recipiente sostenuto da zampe leonine ornato di faccia con sfingi colcate senz'ali, ed ai quattro canti con teste velate e alate.

² Il termine "**mongui**" è una variante arcaica (e un po' storpiata dal tempo) della parola **mango**. **Perché "Mongui"?** Nel XV e XVI secolo, la lingua italiana non aveva ancora una forma standardizzata per i frutti provenienti dalle "Indie". Ecco alcuni dettagli interessanti su questo termine: **Etimologia:** Il nome deriva probabilmente dal portoghese *manga*, che a sua volta ha radici nella lingua *tamil* (*māṅgāi*). **Simbolismo:** Inserire il mango accanto a gelsi e aranci serviva a sottolineare la **magnificenza** e l'apertura culturale di Firenze. Possedere o conoscere frutti così rari era un segno di estremo prestigio e potere commerciale.

Siam galanti da Valenza

Canzone dei fornai

Lorenzo de' Medici

Anonimo

2 3 4 5 6

Siam ga - lan - ti da Va - len - za qui per pas - so

Measures 2-6 of the musical score. The melody is in C major, 4/4 time. The lyrics are: Siam ga - lan - ti da Va - len - za qui per pas - so.

7 8 9 10 11 12

ca - pi - ta - ti, d'a - mor già pre - so et le

Measures 7-12 of the musical score. The melody continues with a melisma on 'le'. The lyrics are: ca - pi - ta - ti, d'a - mor già pre - so et le.

13 14 15 16 17 18

gha - ti del - le don - ne di Fio - ren - za.

Measures 13-18 of the musical score. The melody concludes with a final cadence. The lyrics are: gha - ti del - le don - ne di Fio - ren - za.

19 20 21 22 23 24 25

2. Mol - to son gen - ti - li et bel le don - ne
3. Voi vin ce - te d'as - sai quel le co - me 'l

Measures 19-25 of the musical score. The melody is repeated for two different verses. The lyrics are: 2. Mol - to son gen - ti - li et bel le don - ne; 3. Voi vin ce - te d'as - sai quel le co - me 'l.

26 27 28 29 30 31

nel - la ter - ra no_ stra. 4. Que - sta
vi - so di fuor mo_ stra.

32 33 34 35 36 37

gran bel - lez - za vo - stra con a - mor - e a - com - pa -

38 39 40 41 42

gna - te se non sia - te in - na - mo - ra - te

43 44 45 46 47 48

e sa - ria me - glio es - ser sen_ za.

Canzona degli spazzacamini

La "*Canzona degli spazzacamini*" conosciuta anche dal suo ritornello "*Visin, visin, visin*", è un celebre *canto carnascialesco* risalente alla Firenze di fine Quattrocento.

A una prima lettura, il testo può apparire come una semplice filastrocca sul mestiere dello spazzacamino, ma come spesso accadeva nei canti di carnevale dell'epoca, il livello letterale convive con significati molto più maliziosi.

Il canto descrive un gruppo di spazzacamini (spesso provenienti da fuori Firenze, come dalla Lombardia o dalle valli alpine) che gira per le strade della città offrendo i propri servizi.

- **Il richiamo:** il celebre ritornello "*Visin, visin, visin / chi vuol lo spazzacammin?*" imita il grido che questi lavoratori usavano per attirare l'attenzione dei passanti.
- **Il lavoro:** descrivono la loro attrezzatura (la pertica, lo scopino) e la loro disponibilità a pulire i camini intasati dalla fuliggine per evitare incendi e fumo in casa.

Nella Firenze medicea, i canti carnascialeschi erano famosi per i loro doppi sensi erotici. Gli "spazzacamini" non fanno eccezione:

- Il "camino" è una chiara metafora del corpo femminile, mentre l'atto di "spazzare" e "nettare" allude all'atto sessuale.
- I versi si rivolgono esplicitamente alle "donne belle", esortandole a chiamare gli spazzacamini prima che il loro "camino" si rovini o si otturi.

- Il canto gioca sul contrasto tra l'aspetto sporco e nero di fuliggine dei lavoratori e la loro presunta "abilità" nel soddisfare le padrone di casa.

Questi canti venivano eseguiti durante le sfilate dei carri (i "trionfi"). Ogni carro rappresentava un mestiere o un gruppo di personaggi.

Nonostante il contenuto licenzioso, la melodia è diventata nel tempo quasi una filastrocca popolare, perdendo per molti il suo originario "graffio" malizioso tipico del Rinascimento fiorentino.

*Visin, visin, visin,
chi vuol spazar camin?*

Alli camin signora
chi li vuole spazare ?
Spaziam dentro et di
fora!

Chi gli vuol ben nectare
et non ci può pagare
ci doni pane o vin!
Visin, visin, visin!...

Se vi fusse ben alta
la fuligine un brazo
come dentro vi salto
tutta la volta spazo
tanto è di buono razo

nostro spazar camin.
Visin, visin, visin!...

La nostra è gentil arte
l'altre non son covel⁽¹⁾,
che calzolaro o sarte
le son tutte frictel,
mille belle zittel
ci fan spazar camin.
Visin, visin, visin!...

Camin che non si spaza
presto s'appizza el foco,
non è cosa despiaza
quando è in cucina, al
cuoco,
è necessario gioco

nostro spazar camin.
Visin, visin, visin!...

Camin quando è
spazato
egli è pulito e bello,
e puossi starvi a lato
con lo suo pignatello
et far del tigatello⁽²⁾
colle castagne o vin.
Visin, visin, visin!...

¹ *Covel* = nulla

² *Schiacciata cotta tra due
piastre, che si mangia calda*

Canzona degli spazzacamini

Visin, visin, visin

Anonimo

Anonimo

2 3

Vi - sin, vi - sin. vi - sin, _____ chi vuol

4 5 6 7

spaz - zar _____ ca - min _____ Alli ca - min sign-ora

8 9 10

spaz - ziam den - tro_e di for ra _____ chi

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Canzona degli spazzacamini'. The score is written for four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano accompaniment staves (treble and bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music is divided into three systems. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-7, and the third system contains measures 8-10. The lyrics are written below the vocal staves. Measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the corresponding measures. The lyrics are: 'Vi - sin, vi - sin. vi - sin, _____ chi vuol' (measures 1-3), 'spaz - zar _____ ca - min _____ Alli ca - min sign-ora' (measures 4-7), and 'spaz - ziam den - tro_e di for ra _____ chi' (measures 8-10). The piano accompaniment consists of simple chords and single notes.

11 12 13

8 gli vuol ben nec - tar - e, et non ci può

14 15 16

8 pag - are, ci do - ni pa - ne o vin! Vi -

17 18 19

8 sin, vi - sin, vi - sin

La melodia di questo canto venne poi presa ed adatta ad una lauda, cosa molto comune allora, e questa fattispecie prende il nome di “*contrafacta*” (v.paragrafo a pag.2)

Un esempio di *lauda contrafactum* è il poema “*Visin, visin, visin*”, originariamente musicato e noto come “*Canzona degli spazzacamini*” nella forma della ballata minore con una ripresa di due vers

In questo caso, contrariamente ad altre volte , si conosce l’autore del testo della lauda “*Giesù, Giesù, Giesù*”, Feo Belcari⁽¹⁾, testo che si riporta di seguito.

*Gesù, Gesù, Gesù,
Ogn’un chiami Gesù.
Chiamate questo nome
col cor’e con la mente,
e sentirete come
egli è iust’e clemente.
Chi ’l chiama fedelmente
sente nel cor Gesù*

*Ogn’un chiami Gesù.
Egli è quel nome santo
che dà salute al mondo,
converte il nostro pianto
nel suo gaudio giocondo;
se volete il cor mondo
ricorrete a Gesù.*

*Gesù pien di dolcezza,
Gesù è il mio desio,
Gesù somma bellezza,
Gesù ver’uomo e Dio,
Gesù è l’amor mio
che mi fa dir: «Gesù».
Gesù, Gesù, Gesù,
Ogn’un chiami Gesù.*

¹ Feo Belcari (Firenze, 1410 – 1484) è stato un poeta e drammaturgo italiano di carattere religioso.

Canzona de Bacchus

La *Canzona de Bacchus*, scritta da Lorenzo de' Medici nel 1490, è senza dubbio il testo più celebre dell'intero repertorio carnascialesco fiorentino. L'incipit, "*Quant'è bella giovinezza*" è divenuto il manifesto del pensiero rinascimentale sul tempo e sulla precarietà dell'esistenza.

I messaggi di questo componimento sono:

1. Il *Carpe Diem* (Cogli l'attimo)

Il suggerimento più diretto è un invito a godere dei piaceri del presente. Lorenzo riprende il tema classico oraziano: la vita è breve e la bellezza è fugace, quindi è inutile rimandare la felicità a un domani incerto.

"Chi vuol esser lieto, sia: / di doman non c'è certezza."

2. La consapevolezza della precarietà

Sotto l'allegria del canto di carnevale, si cela una nota di malinconia. Lorenzo ci ricorda che la giovinezza "*si fugge tuttavia*" (scappa via continuamente). Il suggerimento implicito è **accettare la transitorietà** della vita senza farsi paralizzare dalla paura del futuro.

3. L'esortazione al piacere edonistico

L'opera descrive un corteo mitologico di ninfe e satiri che festeggiano senza freni. Ci suggerisce che:

- **L'amore** e il piacere non sono peccaminosi, ma parte della natura umana.
- **L'allegria** è una forma di resistenza contro la vecchiaia e la morte.

Il messaggio non è un'esortazione all'irresponsabilità, bensì un invito a non rimandare indefinitamente la felicità in un futuro incerto, tema quanto mai attuale in un'epoca segnata da instabilità politica e sociale.

Quant'è bella giovanezza
chi 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 'nganna,
sempre insieme sian contenti.
Queste Ninfe, ed altre genti
sono allegre tuttavia.
Chi vuol'esser lieto sia
di doman non c'è certezza.

Questi lieti satiretti
delle Ninfie innamorati
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati
or da Bacco riscaldati
ballon, salton tuttavia.
Chi vuol'esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Queste Ninfe anche hanno caro
da lor essere ingannate
non può fare a Amor riparo
se non gente rozze e ingrato
ora insieme mescolate
suonan, canton tuttavia.
Chi vuol'esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza

Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, e Sileno
così vecchio e ebbro e lieto
già di carne e d'anni pieno,
se non può star ritto, almeno

ride e gode tuttavia.
Chi vuol'esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Mida vien drieto a costoro
ciò che tocca, oro diventa
E che giova aver tesoro
a' altri poi non si contenta?
che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuol'esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Ciascun apra ben gli orecchi
di doman nessun si paschi
oggi sian, giovani e vecchi
lieti ognun, feminine e maschi
ogni tristo pensier caschi
facciam festa tuttavia.
Chi vuol'esser lieto sia:
di doman non c'è certezza.

Donne e giovanetti amanti
viva Bacco e viva Amore!
ciascun suoni, balli e canti
arda di dolcezza il core
non fatica, non dolore,
cio c'ha a esser, convien sia.
Chi vuol'esser lieto, sia:
di doman non c'è certezza.

Canzona de Bacchus

Quant'è bella giovinezza

Lorenzo de' Medici

Anonimo

2 3 4 5 6

Quan - t'è bel - la gio - va - nez - za, che si - fug - ge

7 8 9 10 11 12

tut - ta - vi - a! Chivuol es - ser lie - to, si - a:

13 14 15 16 17 18 19

di - do mannon c'è cer - tez - za. Que - st'é Bac - co_e

20 21 22 23 24 25 26

que - sta A - rian - na bel - li e l'undel - l'al - tra ar - den - ti: per - ché 'l

27 28 29 30

tem - po fu - ge e in - gan - na sem - pre in -

31 32 33 34 35 36

-sie - me sian con - ten - ti. Que - ste nin - fe ed al - tre gen -

37 38 39 40 41

-ti so - no al - le - gre tut ta vi - a.

Fra *Serafino Razzi* (frate domenicano e scrittore italiano 1531-1613), nel 1563, adattò alla melodia del canto carnascialesco del Magnifico, un testo religioso, una lauda, fattispecie che nel XVI secolo, ma anche nei precedenti, era molto in uso.

Quante grande la bellezza
di te, Vergine pia
ciascun laudi te, Maria
ciascun canti in gran dolcezza.

Con la tua bellezza tanta,
la bellezza innamorasti
O bellezza eterna, e santa
di Maria bella inflammasi!
tu d'amor, l'amor legasti
Vergin santa, dolce e pia
ciascun laudi te, Maria.
ciascun canti in gran dolcezza.

Quell'amor che incende il tutto,
la bellezza alta infinita,
del tuo ventre e fatto frutto,
mortal ventre, e 'l frutto e vita.
La bontà perfetta unita
e tuo bene, o Vergin pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

La Potenza, che produce
tutto, in te la sua forz'ebbe,
fatto ha 'l sole esser tua luce,
luce, ascosa in te, più crebbe;
Quello a cui e 'l frutto debbe,
debbe a te, o Madre pia!
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Prima, che nel petto santo
tanto ben fussi raccolto,
saria morto in doglia e in pianto
chi di Dio vedessi il volto:
questa morte in vita ha volto,
il tuo parto, O Vergin pia
ciascun laudi te, Maria
ciascun canti in gran dolcezza.

Hanno poi e mortal'occhi
visto questo eterno Bene:
volse ch'altri senta e tocchi,
onde vita al mondo viene.
O felici, mortal pene
cui vendetta e tanto pia!
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

O felice la terribile
colpa antica e il primo errore
poi che Dio fatt'hai visibile
et hai tanto redentore
Questo ha mostro quanto amore
port'a noi la bontà pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza

Canzona degli huomini selvatici

La *Canzona degli huomini selvatici* propone una delle immagini più affascinanti del repertorio carnascialesco. I protagonisti sono figure mitologiche e folcloristiche che abitano fuori dai confini della società civilizzata (boschi, montagne). Nella canzone, essi si presentano ai cittadini di Firenze non come mostri, ma come esseri che possiedono una purezza originaria. Rappresentano il contrasto tra la vita urbana, complessa e artificiale, e la vita naturale, rude ma autentica.

Attraverso loro voce, Lorenzo de' Medici lancia un monito ai cittadini: gli uomini selvatici affermano di essere "*più felici*" nella loro povertà e semplicità rispetto a chi vive nel lusso ma è tormentato dall'ambizione e dall'ansia.

C'è un velo di ironia: chi è veramente "*selvaggio*"? Chi vive nudo nei boschi o chi vive in città schiavo delle passioni e dei vizi?

Come in gran parte della produzione del Magnifico (si pensi alla famosa *Canzona di Bacco*), anche qui l'amore gioca un ruolo centrale.

I selvatici dichiarano di essere stati vinti dalla bellezza delle donne fiorentine. Questo serve a nobilitare la figura del selvatico: persino l'essere più rozzo della terra viene "umanizzato" e sottomesso dal potere della bellezza e di Amore.

"Noi siàn selvatici omini chiamati, / che ne' boschi e ne' monti abitiam soli; / e siamo in questa tua città tornati / per veder questi tuoi bei figliuoli."

In sintesi, la canzone rappresenta l'assieme tipicamente rinascimentale di filosofia popolare, celebrazione della vita e riflessione malinconica sulla condizione umana.

Viva, viva la ragione
ciascun ch'è suo campione
Noi siam tutti huomini giusti
che habbian il torto a sdegno
con questi mazzafrusti⁽ⁱ⁾
partiamo dal suo regno
ei la dove per segno
Ercol pose le colonne
trovar queste madonne
ecco habbian più ragione.

*1 Il mazzafrusto è un'arma bianca di origine antica
Consiste in una palla di ferro chiodata
collegata ad un bastone tramite una catena*

Canzona degli huomini salvitichi

Viva, viva la ragione

Lorenzo de' Medici

Anonimo

2 3 4 5 6 7

Vi - va, vi - va la ra - gio - ne, e cia-scun ch'è suo cam -

8

9 10 11 12 13 14

- pio ne! 2.Noisiam tut - t'uo - mi - ni giu
3.E con que - sti ma - za - fru

15 16 17 18 19 20 21

sti,, ch'ab bian il tor - to a sde
sti, ci par tia mo dal su - o re

22 23 24 25 26 27 28

gno. gno 4.E di la do - ve per se'

29 30 31 32 33 34 35

gno Er - col po - se le co - lon ne,

36 37 38 39 40 41

per tro - var que - ste ma - don - ne. ec - co ab - bian

42 43 44 45

più ra - gio ne.

Anche questa musica di canzone carnevalesca, durante le celebrazioni del Carnevale riformato dai fanciulli imposto dal Savonarola, tra il 1496 e il 1498, viene cantata come nuova laude. Vedi i due testi religiosi che si accludono.

Viva, viva in oratione
ciaschedun con divotione
chi pensasse al Paradiso
e alla gloria de' beati
dal mondo saria diviso
e da vitti, e da peccati
contemplando che 1 dannati
hanno a star in sempiterno
nel caliginoso inferno
coi demoni a dannazione

Viva, viva in nostro core Cristo re duce, e signore ciascun purghi l'intellecto memoria e voluntate terrestre e vano effetto e tutto in caritate semplando la bontate Giesù re di Fiorenza digiuni e penitenza formi dentro e fore. Chi volete Giesù regni tuo grazia in vostro core e gli odii e pravi sdegni emutate in dolze amore pacciando ogni rancore scun prenda in se la pace tuo e quell ch'a Giesù piace el cielo e qui nel core.	O Giesù quante beata chi dispreza il cieco mondo questo e quel felice stato che tien sempre il cor iocondo. E pero io mi confondo che per paglia, fumo e spine. Noi perdiamo il dolze fine Ch'è Giesù, nostro Signore. Surgi, dunque Agnel benigno Contro al fiero Faraone deh riforma il corvo in cigno supplantando il gran Dracone sveglia omai il tuo Leone della tuo tribù di Iuda ch'a sguardare e cosa cruda dove han posto il tuo licore.	Benedetto sie 'l Pastore della soma ierarchia Giesù Cristo, nostro amore e la Madre santa e pia ch'a sedenti in tenebria han mandato una gran luce e però con viva voce chiaman Cristo nel lor core
--	---	--

Carro della morte

Il *Carro della morte*, attribuito al Magnifico e musicato da Bartolomeo degli Organi⁽¹⁾, rappresenta uno degli esempi più cupi e affascinanti della tradizione dei canti carnascialeschi fiorentini che portava in strada un'atmosfera da *"memento mori"*, tipica di un'epoca ossessionata dalla transitorietà della vita.

Il canto si distingue per il suo forte contrasto con il resto dei festeggiamenti medicei. Era cantato durante una sfilata notturna di carri mascherati (*"trionfi"*) dipinti di nero, adornati con ossa e teschi, e trainati da bufali neri.

Mentre canti, come la *"Canzona di Bacco"* invitano a godersi il presente, il *"Carro della morte"* ricorda che la fine è inevitabile per tutti, indipendentemente dal rango sociale.

Gli interpreti erano vestiti da scheletri o da morti che uscivano dalle tombe al suono di trombe lugubri. Era una forma d'intrattenimento che univa il brivido del macabro alla riflessione religiosa.

Il ritmo cadenzato serviva a dare solennità e un senso d'inesorabilità alla marcia del carro.

Questo canto è spesso associato al clima di fine Quattrocento, segnato dalle prediche di Savonarola. Anche se Lorenzo il Magnifico amava la vita cortese, era perfettamente consapevole della fragilità del potere e della vita umana. Il *"Carro"* serviva a bilanciare l'eccesso di euforia del Carnevale con un richiamo alla realtà spirituale.

La strofa più significativa del canto è *"Morti siam, come vedete / così morti vedrem voi: / fummo vivi come voi, / vivi siate come noi."*

I sentimenti savonaroliani rimasero in gioco nei testi delle canzoni carnevalesche del primo Cinquecento, come si può vedere nel *“Carro della morte”*.

I cantanti erano vestiti in modo da assomigliare ai defunti e incoraggiavano i fiorentini a fare penitenza, esprimendo l'idea che, nonostante le ricchezze e la gloria che una persona ha ricevuto, solo chi ha un cuore puro sarà ricompensato dalla morte.

Il testo della canzone evidenzia elementi anti-carnevaleschi, in cui i festeggianti del Carnevale vengono avvertiti della morte e delle sue conseguenze.

¹ **Bartolomeo degli Organi** (24 dicembre 1474 – 12 dicembre 1539) è stato un compositore, cantante e organista italiano del Rinascimento. Vivendo a Firenze, era strettamente associato a Lorenzo de' Medici, ed era insegnante di musica sia al compositore fiorentino Francesco de Layolle che a Guido Machiavelli, figlio del famoso scrittore.

Carro da morte

*Dolor, pianto e penitencia
Canto sacro di carnevale*

*Bartolomeo degli Organi
(1474-1539)*

Attribuito a Lorenzo de' Medici

2 3 4 5 7 8 9 10

Do - lor, pian - to, e pe - ni - ten - tia ci tor - men -

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

-ta tu - ta vi - a, que - sta morta com - pa gni - a va gri -

21 22 23 24 25 26 27 28 29

dan - do pe - ni - te - za, 2.Fum - 3.Mor -

30 31 32 33 34 35 36 37 38

mo già co - me voi se - te, voi sa - re - te co me
- ti siam co - me ve - de - te, co - sì mor - ti ve drem

39 40 41 42 43 44 45 46

noi.
voi.
4. E di là non gio va po i

47 48 49 50 51

Do - po il mal far pe ni - ten - za.

Dolor, pianto e penitentia
ci tormenta tucta via
questa morta compagnia
va gridando “penitentia”.

Fumo gia come voi sete
voi sarete come noi
morti sian, come vedete
così morti vedrem voi
e di la non giova poi
doppo il mal, far penitentia.

Anchor noi! per camovale
nostri amor’ gimo cantando;
et casì di male in male
venevan moltiplicando
hor pel mondo andian gridando
“pentientia, penitentia”.

Ciechi, stolti, et insensati,
ogni cosa ie tempo fura,
pompe, gloria, honori e stati
passon tucti, et nulla dura
et nel fin la sepoltura
ci fa far la pentientia

Gran tormento et gran dolore
ha di la colui ch’è ingrato
ma chi a pietoso il core
e fra noi molt'honorato
vuolsì amar quando altri è amato
per non far poi penitentia.

Questa falce che portiamo
l’universo alfin contrista
ma di vita a vita andiamo
ma la vita, o buona o trista
ogni ben del ciel s'acquista
chi di qua fa penitentia.

Se vivendo, ciascun muore,
se morendo ogn'alma ha vita,
el Signor d’ogni sìgnore
questa legge ha stabilita:
tucti havete a far partita
“penitentia, penitentia”

Tante chaccie, feste o canti,
tucti un dì vi fien tormenti,
e digiuni, affanni et pianti
vi faranno star contenti:
del malfar ciascun si penti,
et tornate a penitentia.

Canto dei lanzi pellegrini

Il "*Canto dei lanzi pellegrini*" è un componimento satirico e goliardico risalente al XVI secolo, il cui testo è di Guglielmo il Giuggiolo, la musica di ignoto, forse di Alessandro Coppini⁽¹⁾.

Nonostante il titolo possa far pensare a qualcosa di spirituale, il contenuto è decisamente più terreno e "carnascialesco".

I protagonisti sono i Lanzichenecchi, i soldati mercenari, solitamente tedeschi, noti per la loro fisionomia imponente, le armi pesanti e, nell'immaginario popolare italiano dell'epoca, per la loro rozzezza e l'inclinazione al bere.

Il canto descrive un gruppo di questi soldati che, travestiti da pellegrini, vagano per l'Italia diretti a Roma o verso altri santuari. Tuttavia, il loro "pellegrinaggio" è solo una scusa.

Invece di cercare la redenzione spirituale, i lanzi cercano disperatamente del buon vino. Il contrasto tra l'abito religioso e la loro natura godereccia è il fulcro della comicità.

L'uso di un italiano "*imbastardito*" da termini tedeschi (come *trinch* per bere), serviva a ridicolizzare la parlata dei mercenari stranieri. I soldati bussano alle porte chiedendo cibo e, soprattutto, da bere, promettendo preghiere che in realtà si trasformano in brindisi.

All'epoca i Lanzichenecchi erano visti con timore per la loro violenza in guerra. Trasformarli in personaggi buffi e ubriaconi era un modo per la popolazione urbana di "esorcizzare" la minaccia che questi soldati rappresentavano.

Il canto è una parodia dei veri inni dei pellegrini. La struttura musicale (spesso a più voci) era vivace e ritmata, pensata per accompagnare i carri mascherati che sfilavano per le vie di Firenze.

1 Coppini, Alessandro (Alexander Coppinus, Copinus). Compositore italiano (Firenze ?, ca. 1460-65 – † Firenze, estate 1527).*

Caritate, amore Dei!
Pofer Lanzi, sventurate
che da Roma star tornate
dale sante Giubilei.

Queste pofer compagnone
son venute pellegrine
per foler sante Stazzone
Fatte lunghe, e gran cammine.
Però date Florentine
Caritate, amore Dei!

Canto dei lanzi pellegrini

Caritate, amore Dei!

Giglielmo Giuggiola
(XVI secolo)

Alessandro Copiini
(1460-1527)

2 3 4 5 6

Cha-ri - ta-te a-mo - re De - i, po-fer lan - zi ven-tu - ra - te, cheda Ro-mason tor -

7 8 9 10 11 12

-na - te da-li san - ti Giu-bi - lei — Que - ste po - fer com - pa -
per fe - der san - te sta -

13 14 15 16 17

-gnon son ve - nu - te pe - re - grin,
-son fat - te lun - ghe et gran ca - min.

Trionfo della dea Minerva

Il *“Trionfo della dea Minerva”* detto anche *“Dalla più alta stella”* è un brano scritto da Agnolo (o Angelo) Dovizio da Bibbiena⁽¹⁾ per una delle occasioni più sfarzose dell'epoca: il matrimonio tra Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo nel 1539.

È un esempio perfetto di come la musica e la poesia venissero usate per celebrare il potere politico attraverso il mito.

Il canto descrive la discesa di Minerva (la Sapienza) dal cielo sulla terra, specificamente a Firenze. La dea arriva "dalla più alta stella", il punto più alto del cielo, simbolo di perfezione, per portare ordine e luce.

Minerva non viene per combattere, ma per celebrare l'unione dei due sposi.

Il testo racconta come la Sapienza divina scelga di abitare sotto il dominio dei Medici, portando con sé le Arti, la Pace e la Giustizia.

Il trionfo della dea è un modo elegante per dire che il governo di Cosimo I è guidato dalla ragione e protetto dal cielo. La bellezza e la cultura della città sono il "trionfo" visibile di Minerva.

Questo canto è celebre nella storia della musica perché fu messo in musica da Francesco Corteccia⁽²⁾.

Durante la festa del 1539, Minerva appariva sulla scena su una nuvola artificiale (un apparato scenico allora strabiliante), cantando queste rime per incantare gli ospiti.

Agnolo Dovizio era nipote del famoso Cardinale Bibbiena⁽³⁾ (segretario di Papa Leone X), quindi faceva parte dell'élite intellettuale che trasformava la politica in spettacolo.

¹ *Nacque, probabilmente a Roma, sul finire del sec. XV e morì a macerata nel 1564. Poeta e letterato italiano*

² *Francesco Corteccia, o Cortecci (Firenze, 27 luglio 1502 – Firenze, 7 giugno 1571), è stato un compositore e organista italiano.*

³ *Bernardo Dovizi da Bibbiena o anche Tarlati Divizi; anche Tarlato (Bibbiena (Ar), 4 agosto 1470; † Roma, 9 novembre 1520) è stato un cardinale e vescovo italiano.*

Dalla più alta stella
discende a celebrare la tua letitia,
gloriosa Fiorenza,
la dea Minerva, cogl'ingegni propitia:
con lei ogni scienza
vien, ch'è di sua presenza,
per honorarti accioché sia più bella.

Pocha ventura giova
a chi manca el favor di queste donne,
e tu, Fiorenza, el sai,
che queste son le tue ferme colonne;
la gratia che tu ai,
d'altronde non la trai
che dall'ingegno, di che ognior fai pruova.

La stelle sono schiave
del senno, et lui governa le fortune;
or ai, Fiorenza, quello
che disiavi tanto en tante lune:
l'onorato chappello.
Verrà tempo novello,
ch'arai le tre corone et la duo chiave.

Trionfo della dea Minerva

Dalla più alta stella

Angelo Divizio da Bibbiena
(fine '400-1564)

Francesco Corteccia
(1502.1571)

2 3 4 5 6 7 8 9

Dal - la più al - ta stel - la, di - scen - de_a

10 11 12 13 14 15 16 17

ce - le bra - re la tua le - ti - zia, glo - ri - o - sa Fio -

18 19 20 21 22 23 24 25

-ren - za. la de - a Mi - ner - va, co - gl'in - ge - gno

26 27 28 29 30 31 32 33 34

pro - pitia, con lei o - gni sci - en za

vien, che

35 36 37 38 39 40 41

vuo - le ho - no - rar - ti

di sua pre - sen za

42 43 44 45 46 47

ac - ciò che si - a più bel la

Nei “contrafacta” (vedi nota n.5 a pag.2) cinquecenteschi dei canti carnevaleschi, i testi delle laude continuano a prendere in prestito la rima identica delle parole dei loro modelli, a volte addirittura parafrasando l'intero incipit, un espediente che avrebbe facilitato la memorizzazione del nuovo testo. Tuttavia, si verificano anche altri casi in cui la grammatica retorica e il significato del modello vengono sovvertiti dalla lauda. Un esempio di ciò è la lauda *Dall'alta stella* di Lorenzo de' Medici, scritta sulla musica per *Dalla più alta stella* di Angelo Divizio, e nota anche come il *Trionfo della dea Minerva*.

Dalla più alta stella
disces'en terra un divino splendor
Gloriosa regina
Vergina, è sposa madre del signore
o luce matutina
Felice chi s'inchina
A quella santa madre honesta e pia.

O cordial dolcezza
O sommo gaudio, e singolar
conforto
Vergine santa, e piascala de'
peccator, trionfo, e porto

Vaso del bel Messia.
Giesù, dolce Maria
Guidaci a quel tesor, che 'l modo
sprezza.

Tu sei madre sì degna
Che 'l ciel, la terra il Sol le stele e 'l
mare
dite fan festa, e Gloria
o luci pellegrini ardenti, e chiare
o eternal memoria
porta, trionfo, e Gloria
Di quel tesor ch'in ciel felice regna.

A conclusione, desidero ringraziare calorosamente:

- ***Pietro Pagani***, il mio giovane nipote, per la revisione delle partiture da me copiate;
- ***Laura***, mia figlia, per la revisione generale della bozza e per i numerosi suggerimenti.

Preciso, infine, che per assumere alcune notizie relative all'argomento, mi sono avvalso, in parte, della IA Gemini.

Bibliografia

- ***Emily Haug***, "MUSICAL BORROWING IN RENAISSANCE FLORENCE CARNIVAL SONGS AND CONTRAFACITURE" – tesi di laurea presso UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA (Vancouver) June 2014 – (***Esclusivamente per le partiture***)

