



Fig. 27. G.C. CROCE, *Le piaceuoli, & ridicolese simplicità di Bertoldino* cit., c. 42v, xii. II.9: Marcolfa rimprovera Bertoldino che taglia le orecchie all'asino (identica alla precedente xii. II.6).



Fig. 28. G.C. CROCE, *Le piaceuoli, & ridicolese simplicità di Bertoldino* cit., c. 43v, xii. II.10: Due cavalieri e Marcolfa con la conocchia all'uscio del capanno (identica alla precedente xii. II.1).

GIANMARIO MERIZZI

La lira di Giulio Cesare

L'importanza del canto e dell'accompagnamento strumentale nell'economia professionale del cantastorie bolognese non necessita di ulteriori conferme ma certamente di un approfondimento. Le modalità con cui Croce esercitava la sua attività di cantore e suonatore sono tuttora oggetto di ipotesi o vaghe illazioni, a cominciare dalle effettive caratteristiche dello strumento utilizzato,¹ la celebre «lira» che assurge ad eponimo del personaggio, diviene complemento del nome e simboleggia l'identità professionale del poeta-cantore campeggiando in primissimo piano alla base del ritratto 'ufficiale' del Croce, come se la figura umana si fondesse sullo strumento o da esso germinasse (fig. 1).

Per quanto l'immagine del cantastorie itinerante tracciata nei versi del *Capitolo al Cochi*² non possa venir assunta a paradigma

¹ Per quanto riguarda la prassi musicale del Croce nel suo complesso e il repertorio eseguito vedi G. Miruzzi, *Giulio Cesare Croce dalla Lira: musica e testimonianze musicali nell'opera letteraria di un cantastorie*, in *Il teatro dell'udito*. Convegno internazionale per il IV centenario della morte di Orazio Vecchi, Modena-Vignola, 29 settembre - 1 ottobre 2005, in corso di pubblicazione.

² *Capitolo al Cochi*, Biblioteca Universitaria di Bologna (da ora in poi BUB), ms. 3878, caps. LIV, t. XXV, 10. Il passo è tra i più citati dai biografi del Croce: PIERO CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco: Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, 1994, p. 14; MONIQUE RUCH, *Introduzione a «Varii al mondo son gli umori», ovvero «la gran polizza» nelle poesie di Giulio Cesare Croce*, Bologna, CLUEB, 2001, p. 9; KATJA CREMONESI, *G.C. Croce: un danzatore di linguaggi*, in *La festa del mondo rovesciato: Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di Elide Casali e Bruno Capaci, Bologna, il Mulino, 2002, p. 139-156.

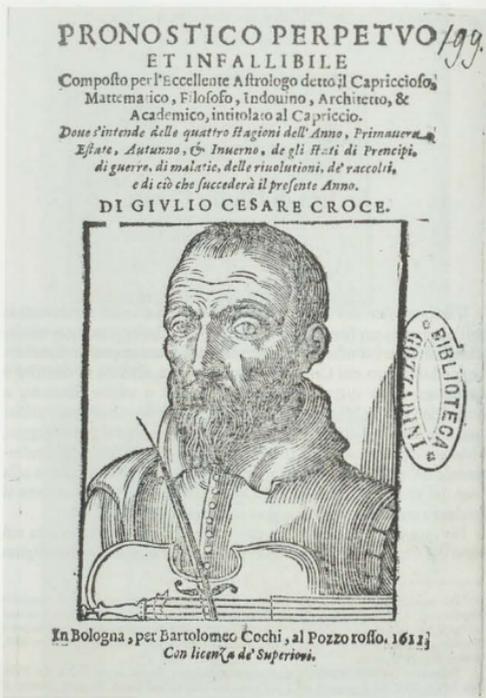


Fig. 1. Ritratto silografico di Giulio Cesare Croce sul frontespizio del suo *Pronostico perpetuo et infallibile* ..., In Bologna, per Bartolomeo Cochi, al pozzo rosso, 1611 (BCABO, A.VG.IX.1, op. 199).

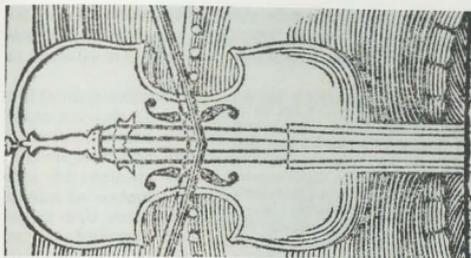


Fig. 1a. Particolare del ritratto silografico del Croce, con ricostruzione speculare della lira.

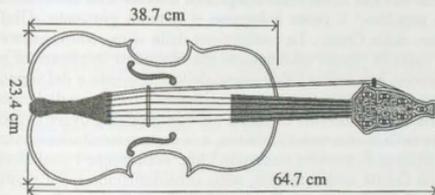


Fig. 1b. La lira di Giovanni Maria da Brescia, ca. 1525 (o 1575) (da S.S. JONES, *The lira da braccio*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University press, 1995, p. 14).

dell'attività del Croce, attivo di preferenza nell'ambito cittadino bolognese, rimane valida la testimonianza dell'irrinunciabilità del supporto offerto dallo strumento al lavoro di intrattenitore e di poeta, sia che il Croce sia impegnato a cantare e vendere nelle piazze le proprie rime fatte imprimere dagli stampatori locali, sia che si premuri di intrattenere qualche nobile o ricco borghese

nei palazzi cittadini o nelle vicine villeggiature, sia che, più occasionalmente, eserciti l'attività di cantimbanco itinerante esibendo la lira come un'insegna.

Ver è ch'io posso andar in ogni via,
che quando tengo la mia lira meco,
io posso dir d'avermi un'ostaria.
E torrei prima a patto d'esser cieco
che star senz'essa perché, avendo quella,
ognun m'onora, ognun mi brama seco.
E ben ringrazio la mia buona stella
che tal favor m'ha fatto, onde sicuro
posso andar per citadi e per castella.

È interessante notare come Croce si firmi «dalla lira» nelle edizioni più antiche, per quanto ci è dato di sapere quelle date in luce tra il 1580 e il 1593.² In seguito, nelle opere con dedica e in alcune edizioni la cui veste tipografica tradisce una destinazione non popolare,³ il poeta bolognese si firmerà piuttosto «Giulio Cesare dalla Croce». La sostituzione della «lira» con la «croce», con tutte le (forse) involontarie ma eloquenti implicazioni semantiche, non indica l'abbandono dello strumento e del supporto musicale e performativo ma testimonia il tentativo di distacco dal ruolo del canterino di piazza e il desiderio di trovare collocazione nella buona società felsinea, a onorato e retribuito servizio nel palazzo di qualche mecenate.⁴ Ma, nonostante i suoi sforzi, Giulio Cesare sarà e resterà, nella consistenza e nel ricordo dei suoi contemporanei, il poeta «dalla lira». Così è nella famosa lettera di Ulisse Aldrovandi sopra il «mal mattone» (1580),⁵ così

² Le edizioni databili ai due estremi cronologici sono: *Pianto sopra l'immatura morte dell'illustre et strenuo colonello il sig. conte Fabio Pepoli*, Bologna, Gio. Rossi, 1580 e *Questione fatta tra due donne, dentro di Bologna. Una chiamata Filippa, e l'altra Sabadina, per causa d'un capone* ... Ferrara, Girolamo Baldini, 1593.

³ Potrebbe in effetti trattarsi di ristampe di opere date in luce con dedica poi soppressa, la qual cosa consentirebbe di ipotizzare l'esistenza di prime edizioni sinora sconosciute, ad esempio nel caso del *Bertoldino*.

⁴ Cfr. P. CAMPORESI, *Il palazzo e il cantimbanco cit., possim.*, e VITTORE BRANCA, *Barcocco villanesco tra Bologna e Venezia*, in *Tra simbolo e storia, studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olshki, 1994, p. 123-142, in particolare p. 138-142.

⁵ Copia manoscritta in BUB, ms. 6, *Lettere e discorsi di Ulisse Aldrovandi*, t. II.

per Pompeo Vizani,⁷ così, anche a molti anni dalla morte del cantastorie, negli scritti di Adriano Banchieri,⁸ e nelle *Minervalia Bononiae* di Ovidio Montalbani (1641).⁹

Il termine utilizzato dal Croce per designare il proprio strumento musicale è senza eccezioni «lira», termine ribadito da autorevoli testimoni croceschi tra i quali Adriano Banchieri che nella sua polimorfica attività musicale fu inventore di strumenti oltre che organista, teorico e compositore.¹⁰ Ma proprio tale termine ha comprensibilmente alimentato equivoci sulla reale natura dello strumento negli scritti di studiosi di estrazione storica o letteraria.¹¹ Se si aggiunge che Croce utilizza normalmente il termine «pletro» per riferirsi all'arco dello strumento¹² non stupisce che nei profili biografici dalla fine del Seicento sino ad oggi Croce sia diventato suonatore di colascione o di chitarra.¹³ Ma nel Cinquecento e nel primo Seicento il termine «lira»,

⁷ Vedi oltre e nota 53.

⁸ *Discorso per fuggire l'ozio estivo*, Bologna, Teodoro Mascheroni e Clemente Ferroni, 1622, p. 5; *Il furto amoroso*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613, p. 58-59; *Origine delle porte, strade, borghi, [...] di Bologna [...]* data in luce da Gio. Zani cittadino bolognese. E di nuovo registrata, riveduta, e ristampata [...] da Camillo Scaligeri dalla Pratta [= Adriano Banchieri], Bologna, Ferroni, 1635, p. 123.

⁹ Bologna, eredi di Vittorio Benacci, 1641, p. 142.

¹⁰ *Inscrizione del moderno stromento musicale arpicchitarrone e Ordine e misure per fabricare il moderno stromento musicale arpicchitarrone*, in A. BANCHIERI, *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici*, Bologna, eredi di Giovanni Rossi, 1613. Per il contributo di Banchieri alla conoscenza dell'accordatura degli strumenti ad arco vedi IDEM, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, eredi di Gio. Rossi, 1609, p. 49-55. La lira compare, come strumento imitato vocalmente, nel suo *Festino del Giovedì grasso*, 1608, n. 3.

¹¹ Ancora nell'antologia *Varii al mondo son gli umori* cit., p. 9, introducendo la figura del Croce, Monique Rouch scrive: «Portava sempre con sé la "lira", che secondo lui, era ancora più preziosa del semplice violino con il quale accompagnava le canzoni e i racconti ...». Cosa fosse questa «lira» che si aggiungerebbe dunque al «violino» la studiosa non lo dice. Piero Camporessi (*Il palazzo e il cantimbanco* cit., p. 13-14) inquadra con maggiore proprietà la questione appoggiandosi all'autorità di Emanuel Winternitz di cui cita l'esordio della voce «lira da braccio» (in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 1960) ripubblicata in lingua italiana in E. WINTERNITZ, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982.

¹² Si vedano ad esempio i versi: «Fin qui poco mi giova la mia lira, / né col pletro mi vale essercitarmi» in *Selamazione del Croce a un suo amico*, BUB, ms. 3878, caps. I, t. I, 15.

¹³ Il riferimento all'utilizzo del colascione negli anni giovanili è in OLINDO GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879, p. 53; la fonte di questa notizia non è fornita ma questa è ancora riportata in una pubblicazione recente: GIOVANNI PARINI, *Il medesano una volta e G.C. Croce cantastorie a Fantuzza*, Medicina, Comune di

riferito ad uno strumento coevo, designa con sicurezza uno strumento ad arco, e «pletro» è il termine classicheggiante che (in effetti sulla base di un malinteso) indica appunto l'accessorio con cui porne in vibrazione le corde mediante sfregamento.¹⁴

I dubbi sono semmai legati al fatto che il termine «lira» venne spesso utilizzato nel corso del Cinquecento per indicare genericamente gli strumenti ad arco «da braccio», includendo la viola, e quindi il violino, oltre alla vera e propria «lira da braccio» che per giunta si presenta nel corso della sua storia in forme assai mutevoli. La professione di poeta e cantore, la preminenza di testi poetici di carattere narrativo, il legame attenuato ma ancor presente col genere e col repertorio epico,¹⁵ privilegiano indubbiamente il riferimento alla lira da braccio, presunta erede della lira classica, associata dall'Umanesimo in poi alle figure di Apollo e Orfeo, protagonista della rinascita colta dell'antica arte

Medicina, 1998. «Giulio Cesare Croce [...] cantava sulla chitarra il più delle cose che andava componendo» si legge invece in una nota che introduce quattro volumi di copie manoscritte di opere del Croce redatti forse da un ignoto bolognese alla fine del Seicento e conservati nella Biblioteca Braidense, ms. AC.12-15, c. IV; cfr. DINO ZANCANI, *Una «imperfettissima perfezione»: scelta di testi di G.C. Croce conservati nella British Library*, in ROBERTO BRUNI - ROSARIA CAMPIONI - D. ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, Biblioteche e Testi*, Firenze, Olschki, 1991, p. 209-250, in part. nota 30. Il riferimento alla chitarra nella chiusa del *Capitolo del Croce al Vecchi* (ms. autogr.: BUB, ms. 3878, caps. L, t. I, 17): «Ma perché si discorda la chitarra, / voglio far fin a questa diceria / ch'a dir il ver ell'è un poco bizzarra», oltre ad essere giustificato da ragioni di rima ha carattere metonimico all'interno di una formula di congedo già usata dal Croce e da altri prima di lui, e rimane comunque assolutamente isolato e occasionale di fronte alla sistematica citazione della lira quale strumento proprio del poeta. Si veda comunque quanto più sotto osservato circa la chitarra come successore della lira quale strumento deputato all'accompagnamento del canto.

¹⁴ Cfr. VINCENZO GALLEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, p. 130. Il passo è discusso in E. WINTERITZ, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New Haven - London, Yale University press, 1979 (edizione italiana: IDEM, *Gli strumenti musicali* cit., p. 154-159). «Pletro» viene utilizzato anche metonimicamente per indicare lo strumento nel suo complesso. Si veda ad es. l'anonimo capitolo epistolare manoscritto, BUB, ms. 3878, caps. LII, t. XIV, 12 (col titolo aggiunto: *In lode di Giulio Cesare Croce*): «E 'sto potessi col mio verso tetro / t'alzarei sino al ciel, quando tu fai / cantar le muse, al suon del dolce pletro».

¹⁵ Si vedano le varie elaborazioni crocchesche del poema ariostesco e i poemi di carattere eroicomico come la *Topede*. Si consideri inoltre la preminenza delle composizioni in ottave e l'utilizzo di metri insoliti indicati da Nascimbene come tipici delle antiche canzoni di gesta: GIOVANNI NASCIMBENE, *Note e ricerche intorno a Giulio Cesare Croce*, Bologna, Zanichelli, 1914, p. 3-16.



Fig. 2. Vignetta silografica raffigurante Croce che suona la lira, con Bologna sullo sfondo, nel frontespizio del suo *Lamento de' poveretti i quali stanno a casa a pigione, e la conuengono pagare*, in Bologna, per Bartolomeo Cochi, 1614 (BCABO, A.V.G.IX.1, op. 205).

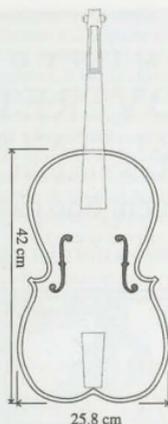


Fig. 2a. La lira di Gasparo da Salò, 1561 (?) (da S.S. JONES, *The lira da braccio* cit., p. 14).

hapsodica.¹⁶ La sua tradizione documentata di strumento destinato all'accompagnamento del canto, suonato dal cantore medesimo, risale al tardo Quattrocento e accomuna l'opera di raffinati poeti umanisti, artisti di corte o celebri dilettanti come Leonardo Giustinian, Serafino Aquilano, Leonardo da Vinci, ma anche dei professionisti della strada e dei cantastorie chiamati ad esibirsi davanti ad un pubblico popolare.

¹⁶ Un Orfeo con la lira è raffigurato nell'iniziale ornata all'inizio del *Pianto sopra l'immatura morte del [...] conte Fabio Pepoli*, Bologna, Giovanni Rossi, 1580, e della *Descrizione del nobil palazzo [...] detto Tuscolano*, Bologna, Giovanni Rossi, 1582, e suggerisce un'intenzionale trasfigurazione letteraria di «Giulio Cesare dalla Lira».

Meno decantate dalla storiografia, le attestazioni in tal senso ricorrono in varie fonti figurative, teoriche e letterarie del Cinquecento. Si direbbe anzi che la lira da braccio abbia conosciuto nel corso del secolo una progressiva 'discesa sociale' verso ambienti, musicisti e repertori volgari, ma è difficile escludere che l'uso popolare e professionale dello strumento, in qualche sua forma, fosse preesistente all'affermazione della pratica colta della lira e che sia sopravvissuto al suo declino.¹⁷ All'epoca del Croce, Scipione Cerreto, riferendosi soprattutto all'ambito napoletano, dice lo strumento «essercitato da gente basse [...] da ciechi [*id est*: cantori ciechi] e monta in banco».¹⁸ Ma anche in fonti crocesche o vicine al Croce ricaviamo testimonianze in tal senso. Ne *Le nozze di messer Trivello Foranti et di madonna Lesine de gli Appuntati*,¹⁹ compare «mastro Martino orbo», cantore girovago che accompagna con la lira le innumerevoli canzoni del suo repertorio:

Atto III, scena 5
[...] Griffagno bagattelliero, mastro Martino orbo [...]

GRIFFAGNO: Non si vede nessuno e la porta è serrata, ma toccate un pochetto la lira che gli farete saltar fuori.

MARTINO: Voi dite il vero. *Liron, liron*. Si fa fuori nessuno?

GRIFFAGNO: Nessuno ancora, ma cantate un poco, che non può fare che non ci chiamino dentro di certo.

MARTINO: Che canzone volete ch'io canti?

¹⁷ Cfr. JAMES HAAR, *Improvisatori and their relationship to sixteenth-century music*, in *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California press, 1983, p. 82 e seguenti, e fig. 2-4. Una delle silografie in questione compare sul frontespizio delle *Varie canzoni alla villotta in lingua pavana*, s.n.t. (Venezia (?), metà del sec. XVII), che contiene la filastrocca della «mosca mora» citata dal Croce nell'*Indice della libreria*, e contiene pure il testo della villotta *Sentomi la formicola su la gambetta*, intonato dal bolognese Filippo Azzaiolo ne *Il primo libro de villotte alla padovana a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1557 (e ristampe).

¹⁸ *Dell'arbove musicale di Scipione Cerreto napoletano*, Napoli, Gio. Battista Sottile, 1608, p. 28-40. «Arbove delli sonatori di stromenti ritinici d'arco. [...] Resta ancora dire de gli sonatori dello stromento della lira in braccio, quale per essere stromento imperfetto, et per essere essercitato da gente basse, ma usato più da ciechi e monta in banco, per questo a rispetto delle persone che l'essercitano non sono meritevoli del grado, che abbiamo dato a gli altri sonatori d'arco, ma considerandoli per l'armonia di tale stromento, per convenienza si devono ponere nel nono grado, e nel terzo tra essi sonatori».

¹⁹ Bologna, eredi di G. Rossi, 1605.

**Varie Canzoni alla villotta
in lingua Pauana.
Composte per gli virtuosi compagni
al honore delle signorie vostre.**



Fig. 3. L'esibizione di un suonatore di lira sul frontespizio silogr. delle *Varie canzoni alla villotta in lingua pauana. Composte per gli virtuosi compagni al honore delle signorie vostre*. [S.l., s.n., 19.? (Firenze, tip. Galileiana)] (BCABO, SORBELLI, Caps. 22, Opusc. 36).

GRIFFAGNO: Quella che pare a voi, che ne sapete le migliaia.

MARTINO: Io canterò quella della mal maritata che v'è su l'aria della *dridon*, in lingua bolognese.²⁰

GRIFFAGNO: Cantate qual vi pare, perché tutte sono belle.

MARTINO: Donne mie l'è un grand'impaz
quand a fadi un maridaz
in t'un qualch zovenaz
che n'ha pelo in sal mustaz,

perché al se stuffa prest, la la *dridon*.

GRIFFAGNO: O buono, o buono.

UNCINO [paggio]: Oh sonatori, venite in casa ...

Ne *La nobilissima, anzi asinissima compagnia della Briganti della Bastina*,²¹ opera di Banchieri vicinissima e per alcuni versi debitrice della musa del Croce, si introduce il personaggio del «fachinissimo messer Durindel Rastellant dalla vallada bergamina», di palese derivazione zannesca.²² La breve descrizione che Banchieri ne fa mentre questi si accinge a prendere la lira per intonare un sonetto caudato, richiama da vicino la descrizione banchieriana dello stesso Croce nell'*Origine delle porte*, che tratteremo più avanti:

²⁰ Cfr. il *Lamento di una giovane bolognese mal maritata, nell'aire della dridon*, composto per Giulio Cesare Croce dalla *Lira*, in lingua bolognese, Bologna, Fausto Bonardo, s.d. Alla luce di quest'edizione diventa forte l'identificazione professionale tra il Croce cantastorie e mastro Martino, probabilmente un artista reale, forse un maestro del Croce, ricordato in svariate opere quali *I trionfi fatti nel dottorato di Marchion Pettola, Lassato over donativo che fa maestro Martino a Catarinon, Chiacchiaramenti sopra tutti i traffichi e negozi che si fanno ogni giorno sulla piazza di Bologna, La canzone di Margaridon. L'aria 'della dridon'* è probabilmente quella in cui si cantava la canzone della *Mingarda*, cfr. *Il Tartuffo*, ms. aut. BLB, ms. 3910, n. 38 (atto I, scena IV).

²¹ Prima edizione nota: Vicenza, eredi di Perin libraro, 1597.

²² Per questo personaggio vedi anche il *Vanto ridicoloso che fa l'arcibrazzo Smedolla alla sua signora chiamata madonna Ninetta Teneruzzi, di m. Durindello Rastellanti della valle bergamina*, Bologna e Ferrara, Baldini, s.d., non attribuito al Croce ma contenente il testo del «vanto del Trematerra». L'intervento di Durindello compare nella seconda parte della *Bastina* con nuovo frontespizio che legge: «Il donativo di quattro asinissimi personaggi...». Ad arricchire la trama delle relazioni vi compare la *Bizarria del sig. Zioletto Coccolini o madonna Ninetta Teneruzzi* che ha uno stretto rapporto testuale e linguistico col due sdruciolli della *Manina del Croce (La Manina con la giunta et la sua risposta; Dialogo novo e non più sentito fra la Manina et Giorgetto suo amante)*. Durindello presenta tra l'altro una versione bergamasca di *A caso un giorno mi guidò la sorte*, testo su cui si cimentò variamente anche Croce.

[...] allora il bergamasco vedendo tanta allegrezza [...] prese la sua lira et datogli quattro tiratine, con buona grazia, cantò il sonetto che qui adietro [la carta] udirassi.²³

L'allegata silografia, raffigurante il personaggio che imbraccia lo strumento (fig. 4), si ritrova in edizioni postume di opere del Croce incentrate sullo zanni: *Disgrazie del Zane narrate in un sonetto di diecisette linguaggi*, Bologna, eredi di Bartolomeo Cochi, 1621; *Serenata ridicolosa ovvero cantata del Dottor Graziano e Pedrolino in lode delle loro innamorate*, Bologna, Girolamo Cochi, s.d.;²⁴ *L'arte della forfantaria cantata da Gian Pittocco fornaro alla sua signora, opera guidonesca [...]*, Bologna, Girolamo Cocchi, s.d.

Nei primi anni del Seicento la lira da braccio era dunque ancora in uso in Italia ma appariva ormai obsoleta, destinata ad essere in breve soppiantata dal violino e dalla viola da braccio nella pratica strumentale,²⁵ dalla chitarra nell'accompagnamento del canto, almeno negli ambiti del dilettantismo e tra gli artisti popolari.²⁶ Significativa a riguardo la sostituzione della lira con la chitarra nelle silografie che illustrano le due edizioni tardive delle *Trenta mascherate piacevolissime* (fig. 5-6).²⁷ Croce, il suo strumento e la testimonianza offerta dalla sua opera poetica rappresentano dunque questa fase di transizione.

²³ A p. 51. Il sonetto inizia: «D'ol mis che i gentilomegn van de fora». Banchieri riproporrà una simile scena e il medesimo sonetto nello *Scoccia sonno* (prima edizione nota: Bologna, Magnani, 1623), p. 64 e seguenti, assegnando il ruolo di suonatore di lira e cantore a «Zan Fichetto servidore, comico». Ricordiamo che un Francesco «da la lira» è tra i sodali che il 25 febbraio 1545 costituiscono a Padova una delle prime compagnie di comici, vedi Estrin Cocco, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXV, 1915, p. 55.

²⁴ M. Rouch, *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada Maestra», XVII, 1984, p. 229-272, dubita dell'attribuzione di quest'opera, ma erroneamente dal momento che si tratta del medesimo testo che compare all'interno de *I parenti godevoli*.

²⁵ Sul violino, con un modesto espediente, sarà possibile ricreare lo stile esecutivo della lira, come mostra il *Capriccio per sonare il violino con tre corde a modo di lira* di Biagio Marini dalle *Sonate, symphonie, canzoni*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1626.

²⁶ Naturalmente il liuto e il chitarone restano gli strumenti principali dell'accompagnamento vocale nel repertorio 'alto', ma per l'artista popolare, ambulante o itinerante, il liuto non ha voce sufficiente per «tenere la piazza» e il chitarone è di troppo ingombrante.

²⁷ Rispettivamente: Bologna, eredi dei Cochi, 1628; Bologna, Antonio Pisarri [cartiglio editoriale con la scritta «Girolamo Cocchi- incoltato sul nome del tipografo»], s.d.



Fig. 4. La raffigurazione silografica del «Bergamasco» suonatore di lira è qui tratta da *La nobilissima anzi asinissima compagnia della briganti della Bastina [...]*. Composizione di Camillo Scalgieri dalla Fratta (Adriano Banchieri), Venetia, Barezzo Barezzi, 1611 (BCABo, 8.U.V.13), c. 31r, dove si trova all'inizio di una «barzelletta ovvero contrasto [...].»; la stessa vignetta è poi replicata in capo al sonetto «D'ol mis che i Gentilomegn van de fora» (c. 35r).

10
105

**LE TRENTA
MASCHERATE
PIACEVOLISSIME
DIGIVLIO CESARE CROCE,**
Dalle quali pigliando l'Inuentioni, si possono fare concerti diletteuoli, e gratiosi, nel tempo di Carnouale.



In Bologna, presso gli Eredi del Cochi. 1628.
al Pozzo rosso da S. Damiano.
Con licenza de' Superiori.



Fig. 5. *Le trenta mascherate piacevolissime* di Giulio Cesare Croce. Dalle quali pigliando l'Inuentioni, si possono fare concerti diletteuoli, e gratiosi, nel tempo di Carnouale. In Bologna, presso gli Eredi del Cochi, 1628: vignetta silografica raffigurante tre maschere fra cui un musico, sul frontespizio (BUB, ms. 3878, caps. LII, t. XIII, n. 10, c. 105r. Per gentile concessione della Biblioteca Universitaria di Bologna; ogni ulteriore riproduzione o duplicazione è vietata).

**LE TRENTA
MASCHERATE
PIACEVOLISSIME
Di Giulio Cefare Croce,**
Dalle quali pigliando l'Inuentioni, si possono fare concerti diletteuoli, nel tempo di Carnouale.



In Bologna per Girolamo Cocchi.
Con licenza de' Superiori.

Fig. 6. *Le trenta mascherate piacevolissime* di Giulio Cesare Croce, dalle quali pigliando l'inuentioni, si possono fare concerti diletteuoli, nel tempo di Carnouale. In Bologna, per Antonio Pisarri (cartiglio editoriale con la scritta «Girolamo Cocchi» incollata sul nome del tipografo), s.d. (ma tra il 1660 e il 1679, anni di attività di Pisarri): vignetta silografica raffigurante tre uomini in maschera fra cui un musico, sul frontespizio (BCABO, A.V.G.IX.1, op. 354).

Il modestissimo repertorio di immagini del Croce, probabilmente postumo ma forse ispirato a ritratti precedenti,²⁸ documenta infatti uno strumento lontano dalla forma 'classica' della lira a sette corde.²⁹ Quello che appare nel ritratto per così dire 'ufficiale', forse commemorativo, del cantastorie bolognese, una silografia accurata e di buona fattura che campeggia sui frontespizi di diverse opere, perlopiù di carattere autobiografico (fig. 1),³⁰ assomiglia assai più ad un violino.³¹ Lo strumento, unico elemento aggiunto alla figura dell'artista (eccezione fatta, se vogliamo, per il vestito), non appare abbracciato ma collocato, con l'archetto, in una posizione artificiosa, 'emblematica' nella sua perfetta orizzontalità, in primo piano alla base del disegno. Braccia e mani restano invisibili, ma la posizione rilassata delle spalle contribuisce all'idea che lo strumento si regga da sé.³² Una posizione orizzontale, 'a chitarra', della lira in fase di esecuzione non è sconosciuta all'iconografia dello strumento (fig. 3)³³ ma crea perplessità circa la sua

²⁸ Per la datazione vedi le note seguenti. Dalle due silografie qui illustrate deriva una serie di imitazioni che non prenderò in considerazione. Circa la possibilità che le due incisioni fossero ispirate ai ritratti che il Croce si fece fare in vita, Monique Rouch (*Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce: fame, fatica e mascherate nel '500*, Bologna, CLUEB, 1982, p. 30) avanza l'ipotesi che il ritratto silografico 'maggior' conservi un'eco di quello attribuito dallo stesso Croce a Lavinia Fontana, la cui opera, eseguita nel 1608, sarebbe poi stata portata in Polonia e sinora non rintracciata.

²⁹ Le nostre conoscenze dello strumento sono perlopiù indirette, basate su pochi esemplari superstiti, su una manciata di citazioni teoriche e un variegato quanto problematico complesso di fonti iconografiche. Certamente lo strumento non conobbe la standardizzazione che avranno in seguito violino e viola. Il bilancio sinora più completo appare in STERLING SCOTT JONES, *The lira da braccio*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University press, 1995.

³⁰ La prima edizione nota a riportare questa silografia, come di consueto sul frontespizio, è il *Pranonico perpetuo e infallibile*, Bologna, Bartolomeo Cochi ed eredi, che dal 1606 detengono il monopolio editoriale delle opere del cantastorie bolognese.

³¹ Così già in O. GUZZINI, *La lira e le opere cit.*, p. 54, ma, come ho mostrato, l'equivoco sulla natura dello strumento del Croce si è perpetuato.

³² Senza voler forzare ad ogni costo l'interpretazione iconologica, questa allusiva autonomia dell'elemento musicale trova riscontro nell'assenza del rapporto tra il Croce e la musica. In definitiva il Croce si considerò poeta, non musicista; per lui, artefice di parole, la musica ha un valore strumentale, pertanto è del tutto verosimile che egli ricorresse a modi, pratiche e repertori pressanti, della tradizione orale, popolare o professionale, adottando e adattando più di quanto, questo lo possiamo verificare, fece con le fonti letterarie.

³³ L'immagine è già segnalata in BENVENUTO DESERTORI, *Pratica e tecnica della lira da braccio*, «Rivista musicale italiana», XIX, 1941, p. 157.

effettiva praticabilità e non collima con quella, di gran lunga più consueta, presentata dalla seconda silografia (fig. 2).³⁴ Nella fig. 1 lo strumento si interpone fisicamente tra il soggetto umano e colui che guarda, allo stesso modo in cui la musica e l'accompagnamento mediano tra il poeta e il suo pubblico. L'impostazione così formale del ritratto e il rilievo conferito alla «lira» portano a presumere fedeltà nel disegno dello strumento cui il poeta doveva una parte importante della propria identità professionale, e indeboliscono l'ipotesi che l'incisore abbia copiato uno strumento diverso da quello del Croce.

In ogni caso il disegno appare meticoloso, nei limiti consentiti dal mezzo artistico. La parte superiore del manico, il cavigliere e la parte destra della cassa (ovviamente simmetrica alla sinistra) restano però fuori quadro. La fig. 1a tenta di restituire l'immagine completa dello strumento, cavigliere escluso. Si nota un'inusitata simmetria di proporzioni tra la parte inferiore e quella superiore della cassa che, fidando nella buona resa dell'artista, potrebbe denotare un tratto di arcaicità. Le dimensioni stimabili sono contenute, equivalenti o inferiori ai più piccoli esemplari di lira da braccio pervenuti.³⁵ I fori armonici sono a 's' o a 'f' (la sovrapposizione dell'archetto non consente di stabilirlo con sicurezza), tipici della famiglia delle viole ma ricorrenti con frequenza nelle lire della seconda metà del Cinquecento. Evidenti i filetti ai bordi della cassa. Le corde sono quattro; la quarta si confonde col bordo inferiore della silografia, ma ne è ben visibile l'innesto sulla cordiera; in ogni caso non vi è traccia dei due bordoni fuori tastiera caratteristici della lira.³⁶ Per quel poco che se ne vede, il

³⁴ Se quella ritratta in fig. 1 fosse la posizione d'uso, l'arco utilizzato dovrebbe essere più corto e soprattutto rivolto dalla parte opposta (dalla mano destra verso la spalla sinistra). Inoltre la posizione 'a chitarra' impedendo l'inclinazione dell'arco risulta plausibile per strumenti dotati di ponticello piatto (quale non è lo strumento qui raffigurato), utilizzati con funzione accordale.

³⁵ 38,7 cm di cassa per lo strumento costruito a Venezia da tale Giovanni Maria da Brescia attorno al 1525 (secondo un diverso parere nel 1575) e conservato nella collezione Hill dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 1b). Cfr. S.S. JONES, *The lira da braccio* cit., p. 14.

³⁶ È chiaro che l'incisore tenne a porre in bella evidenza lo strumento, e quindi difficilmente avrebbe nascosto un elemento così caratteristico; scartare l'ipotesi che lo strumento sia tenuto coi bordoni verso il basso e che la raffigurazione intagliata al positivo risulti

manico è privo di legacci, relativamente lungo e non mostra tracce di evidente convessità nel bordo inferiore. Al contrario il ponticello, che assieme alla cordiera l'incisore ha chiaramente tenuto a includere nel disegno, risulta sensibilmente, sebbene non spiccatamente, arcuato. La sua posizione è marcatamente spostata verso la cordiera. La rientranza centrale della cassa in corrispondenza del bottone, dettaglio importante, è caratteristica specifica della lira da braccio.³⁷ Dalla porzione visibile è difficile stabilire la lunghezza dell'arco; se supponiamo che, analogamente allo strumento, se ne veda una metà circa, ed esso poggi quindi sulle corde con la parte centrale, ne risulterebbe una lunghezza considerevole che, unita alla tensione apparentemente modesta dei crini, favorirebbe l'esecuzione di accordi, secondo lo stile caratteristico della lira.³⁸

Lo strumento del Croce ha diversi punti in comune con quello superstite di Giovanni Maria da Brescia già citato³⁹ (fig. 1b). Le differenze principali sono nel numero delle corde, nella mancanza di corde libere e nelle dimensioni della parte superiore della cassa con la conseguente piatezza del profilo ai lati del manico.

Una seconda silografia (fig. 2),⁴⁰ ritrae il Croce mentre suona lo strumento in villa, poco distante da Bologna. L'affidabilità dell'immagine crea qualche perplessità dal momento che il volto e la parte superiore del busto, compresa la foggia del vestito, appaiono chiaramente derivati dalla silografia precedente. Non così è per lo strumento. Diversa infatti ne è la posizione e, soprattutto, diversa ne appare la forma. Benché sia plausibile che in vita il Croce abbia posseduto o utilizzato più di uno strumento, sorge il sospetto che l'artista, a qualche anno dalla morte del soggetto, abbia fatto ricorso ad una fonte iconografica

rovesciata nella stampa dal momento che l'allacciatura dell'abito appare corretta; anche così fosse, la larghezza della cordiera chiaramente non consentirebbe l'innesco di più di quattro corde.

³⁷ Cfr. S.S. JONES, *The lira da braccio* cit., p. 2.

³⁸ A questo riguardo si veda SILVESTRO GANASSI, *Lezione seconda, pur della pratica di suonare il Violone d'arco da tasti*, Venezia, s.l., 1543, cap. XVI.

³⁹ Nota 35.

⁴⁰ In base alle informazioni in mio possesso la prima edizione a riportarla è del 1614 (*Lamento dei poveretti*).

estranea al Croce piuttosto che ad un altro ritratto o al ricordo diretto del poeta. In ogni caso la 'distanza' del soggetto e lo stile più essenziale dell'incisione rendono incerti i rilievi organologici. La forma della cassa è sensibilmente diversa da quella della prima silografia, coi medesimi fori armonici a 's' ma con due soli spigoli laterali. Non si tratta di un'invenzione dell'incisore ma di una tipologia documentata per le lire da braccio (fig. 2a). Al contrario il cavigliere non mostra la forma piatta a paletta coi pirol verticali caratteristica della lira, bensì quella a falce, coi pirol laterali, tipica delle viole.⁴¹ Il numero delle corde ritratte, tre, si direbbe limitato dal mezzo artistico dal momento che tre pirol appaiono dal lato di chi guarda e due si intravedono sul lato opposto del cavigliere. Data l'assenza di corde fuori manico potremmo pensare ad uno strumento a cinque corde, forse corrispondente ad una lira senza bordoni e analogo ad altri testimoniati dall'iconografia popolare delle stampe crocesche.⁴² L'archetto appare alquanto incurvato con una sensibile distanza centrale tra crini e legno.

Sicuramente meno perplessità ci pone la posizione d'uso dello strumento, appoggiato contro il petto più che contro la spalla sinistra; l'altra estremità, conformemente all'uso più consueto per la lira da braccio, è tenuta in basso rispetto alla cassa. Questa posizione lascia il capo libero nei movimenti necessari al canto o alla recitazione e non ostacola la diffusione della voce o la visione del volto del cantastorie. La posizione dell'archetto coi crini rivolti verso il manico dello strumento ricorda quello del violino popolare dell'Appennino bolognese i cui rapporti con la prassi del violino barocco sono stati già oggetto di studio.⁴³ Infine

⁴¹ Un esempio, sicuramente raro, di lira con cavigliere a falce è in un dipinto di autore veneziano, datato attorno al 1520 e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, Gemäldegalerie, inv. 317 (*Gioianni che accorda la lira da braccio*).

⁴² Si vedano i due strumenti già citati in fig. 3 e 4. Una lira (?) senza bordoni appare nella graziosa silografia a corredo della *Nuova tramutazione di E* tanto tempo ormai, *nuovamente posta in luce per Giulio Cesare Croce ad istanza di chi lo compra*, Perugia, Marco Maccarini, 1611.

⁴³ Dal punto di vista terminologico registriamo una sopravvivenza del termine «lira» nella musica popolare. Sulla montagna bolognese (sino a qualche decennio fa, ma ancora oggi nel Friuli) il violone a tre corde che accompagnava i violini nelle orchestre da ballo era denominato «liròn». Cfr. *Musiche da ballo, balli da festa. Musiche, balli e suonatori tradizio-*

le dita della mano sinistra appaiono distribuite sulle corde, come a ottenere un accordo di più note simultanee, secondo lo stile accordale praticabile sulla lira.

Un passo dalla *Grandezza della povertà*⁴⁴ aggiunge ulteriori interrogativi:

Correte al mio cantar castalle dive
Prestami il tuo favor, o biondo Apollo,
[...]
acciò ch'io possa dir con voci vive,
poscia che tolta ho già la lira in collo,
[...]

«Porsi la lira in collo» piuttosto che «in braccio» potrebbe significare che lo strumento era sostenuto da una bretella passante attorno al collo. In tal caso la posizione sarebbe quella «a chitarra» già accennata e considerata per diversi motivi improbabile. «In collo» potrebbe tuttavia indicare una posizione «da braccio» più vicina a quella violinistica odierna rispetto a quella raffigurata in fig. 2 e già ampiamente documentata nell'iconografia coeva, o ancora essere un'indicazione generica di strumento posto in posizione d'uso, motivata semplicemente dalla rima con «Apollo».

E veniamo con ciò ad altri indizi letterari. Nelle opere di Croce, il violino è citato solo 3 volte contro le 14 della viola e le 39 della lira⁴⁵ e in un solo caso «lira» e «violino» compaiono nella medesima opera a designare strumenti potenzialmente differenti.⁴⁶ Considerata la maggiore diffusione del violino rispetto alla

nali della montagna bolognese, a cura di Stefano Cammelli, Bologna, Alfa, 1983. Sul violino popolare e sui suoi rapporti con lo strumento, la tecnica esecutiva e il repertorio secentesco vedi LUIGI ROVERANI, *Violino popolare e violino barocco: quadro dei rapporti fra due linguaggi e due prassi*, in *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, a cura di Roberto Leydi e Febo Guizzi, Roma, Bulzoni, 1985.

⁴⁴ Bologna, Bartolomeo Cochi, 1620, p. 3.

⁴⁵ Il conteggio si basa sulla disamina quasi completa della produzione attribuita, anche in via dubbia, al Croce. Mancano tuttavia all'appello, tra le fonti segnalate dalle bibliografie correnti, una ventina di opere manoscritte possedute dalla Biblioteca Universitaria di Bologna non ancora esaminate.

⁴⁶ Si tratta de *L'eccellenza et trionfo del porco*, opera ricca di soggetti musicali, probabilmente sulla scia del modello, *La nobiltà et trofei dell'astno* del poligrafo e musicista Adriano Banchieri.

lira in quegli anni, possiamo dedurre che per il Croce la distinzione tra i due strumenti non fosse rilevante e che egli applicasse il termine «lira» anche a strumenti che oggi noi definiremmo più propriamente «violini». Nelle raccolte degli «enimmi» compaiono numerosi strumenti musicali: lira, spinetta, cetra, liuto, flauto, cornetto, scacciapensieri, tamburo, nacchere, sonaglio. Anche qui l'ermetica descrizione della lira non la distingue dagli altri strumenti ad arco da braccio:

Ho capo, collo, spalle e pancia e schiena,
e son simile in tutto al corpo umano,
ma le budella mie tengo, oh che pena,
fuor del corpo, s'un scanno (ahi caso strano).
Ho l'anima di legno e tutta piena
d'aria mi trovo, e un mio figliuolo insano
sopra la pancia mi si va fregando,
e mentre ch'ei mi gratta i' vò cantando.⁴⁷

Tuttavia la metafora del corpo umano richiama in modo straordinario le forme antropomorfizzate di uno dei pochissimi esemplari conservati di lira da braccio, opera di Giovanni d'Andrea (Verona, 1511), conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Più istruttivo è l'indovinello relativo all'«arco della lira»:⁴⁸

Caval non sono e di caval tengo
la coda, e aguzzo son né mai ferisco,
anzi a chi più mi tira a porger vengo
dolcezza, ben ch'alquanto ne patisco.
Frego il corpo a mia madre e altrui trattengo,
et ella canta, tanto gli aggradisco;
e mentre frego, e ch'ella va cantando,
altri squassan le brache e van saltando.

dove il riferimento conclusivo ad un utilizzo consueto dello strumento per l'accompagnamento del ballo allude ad un'assimilazione anche funzionale tra lira e violino. In effetti già nella

⁴⁷ *De gli enimmi del Croce parte seconda*, Bologna, eredi di Gio. Rossi, 1601, n. 10.

⁴⁸ *Ici*, n. 38.

seconda metà del Cinquecento i due strumenti condividono il ruolo di strumento professionale e la conseguente reputazione 'vile'⁴⁹ che li condanna in un limbo di oscurità storiografica.

In definitiva, pur sulla base di fonti indirette, sembra ragionevole concludere che lo strumento utilizzato dal Croce fosse una lira da braccio morfologicamente e, in parte, funzionalmente evoluta verso il violino.⁵⁰ Della classica lira da braccio di sette corde si sarebbero mantenute, oltre al nome e alla relativa aura mitologica, alcune caratteristiche organologiche secondarie e la funzione musicale principale, ma non esclusiva, di accompagnamento del canto.

È possibile che le corde utilizzate dal Croce per il suo strumento provenissero da Budrio. Nel *Discorso piacevole in lode della corda*,⁵¹ dopo aver esaltato le virtù del soggetto nella sua applicazione a innumerevoli strumenti musicali, il cantastorie loda la cittadina emiliana dichiarandola eccellente nella produzione di corde di tutti i tipi:

E felice te Budrio che tal bene
e tanta grazia il Ciel dona e concede,
che per far corde porti il vanto fuora,
non sol da pozzi, ma da lira ancora.

Ma la manifattura di corde musicali non doveva mancare nella stessa Bologna come apprendiamo dall'*Invito generale che fa per la campana grossa del Torrazzo a tutti gli artefici che debbono levarsi a buon'ora la mattina per andar a bottega*.⁵²

Sù, sù voi che fate corde
Da liuti, cetre e lire

⁴⁹ Così nel noto passo dall'*Epitome musicale* di PHILIBERT JAMBE DE FER (Lione, du Bois, 1556), p. 61-63.

⁵⁰ Il violino sostituisce la lira nelle fonti iconografiche della prima metà del Seicento, sia come strumento d'Apollò (es.: Pietro Novelli, *Gara musicale di Apollò e Marsia*, 1631-1632, Caen, Musée des Beaux-Arts, inv. 10) sia come strumento dei cantori ciechi (es.: Mattia Preti, *Omoro cieco*, circa 1635, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 136).

⁵¹ Cito dalla prima edizione nota: Bologna, Bartolomeo Cochi, 1620.

⁵² Bologna, Bartolomeo Cochi, 1610. L'opera è attribuita al Croce in questa e nelle successive edizioni ma è assente dagli indici curati dal poeta. Su Bologna quale centro per la produzione di corde per strumenti ad arco e in particolare di corde ricoperte che si suppone

Se facciamo eccezione per la sommaria testimonianza di Pompeo Vizani («... Giulio Cesare, detto dalla Lira, [...] persona che cantando all'improvviso, suonando e cianciando, dà trattenimento alle tavole de gentilhuomini ...»)⁵³ non abbiamo prove che Croce si dilettasse di suonare musiche da ballo o brani strumentali che esulassero dall'accompagnamento al canto (includendo in tale accompagnamento brevi prelude e interludi). Nemmeno risultano testimonianze esplicite in cui Croce risulti apprezzato come musicista *tout court*, come virtuoso dello strumento oppure per le sue doti vocali.⁵⁴ Il canto e il suono sono semmai segnalati e lodati in funzione dell'attività poetica. Consideriamo ad esempio l'ingaggio offerto al Croce da Girolamo Giacobbi all'interno dell'Accademia degli Ardentì.⁵⁵ Pur ignorando il contenuto delle mansioni affidate al Croce, dobbiamo considerare che il Giacobbi «precettor [...] nella scienza musicale» di quell'aristocratico collegio, essendo a quel tempo stesso maestro di cappella della Collegiata di S. Petronio, aveva a disposizione il meglio dei virtuosi di suono e canto della città. La nomina del Croce deve dunque spiegarsi proprio con la peculiarità delle sue doti di poeta-cantore e di improvvisatore.

Il carattere funzionale del canto e del suono sono bene illustrati nell'unica dettagliata descrizione di un'esibizione del Croce a me nota. È di nuovo Adriano Banchieri, sicuramente uno dei maggiori estimatori del Croce,⁵⁶ a fornircela in un passo dall'*Ori-*

fessero qui per la prima volta costruite, vedi STEPHEN BONTA, *From violone to violoncello: a question of strings!*, «Journal of the American musical instrument society», III, 1977, p. 64-93. Indizi sulla produzione di corde per strumenti musicali («cordas cibarentur de butellis») all'interno della città si ricavano già in fonti statutarie del Duecento, cfr. ALESSANDRA FIORI, *Linguaggi sonori e musicali di alcune fonti giuridiche bolognesi dal 1200 al 1350*, «Rivista italiana di musicologia», XXIII, 1988, p. 3-37: 24.

⁵³ Il passo compare in una *Lettera al lettore* premissa alle *Disgrazie di Bartolino*, rimasta però inedita e pubblicata da GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, VIII, 1790, p. 212.

⁵⁴ Non se ne fa menzione, ad esempio, nel *Lamento universale sopra la morte di m. Giulio Cesare Croce*, di Camillo dei Conti di Panico, Bologna, Bartolomeo Cochi, 1609, e nemmeno nel già citato capitolo manoscritto BUB, ms. 3878, caps. LII, L, XIV, 12. In *Lode di Giulio Cesare Croce*, il cui anonimo autore loda piuttosto «il sonoro metro» e il «cantar [delle] muse, al suon del dolce plectro».

⁵⁵ Vedi la dedica de *Il mondo alla roversa*, Bologna, eredi di Giovanni Rossi, 1605.

⁵⁶ Come è noto Banchieri fu anche imitatore letterario del Croce. Meno noto è che il suo debito va ben oltre il *Cocasseno*. Lo stesso sviluppo della saga bertoldesca interessa altri due

gine delle porte, strade, borghi, [...] di Bologna.⁵⁷ Il contesto non è però quello di un'esecuzione di piazza, anzi l'ambientazione fantastica potrebbe piuttosto ispirarsi all'occasione di un intrattenimento erudito e aristocratico presso la dimora di qualche mecenate dove forse il Banchieri (al pari del Giacobbi 'fomentatore' di accademie) poté essere presente. Siamo infatti in Parnaso dove lo scritto del Banchieri, con un espediente metatestuale non insolito per l'autore, è all'esame del letterato consesso che ne discute, in particolare, l'opportunità degli inserti dialettali. Apollo replica alle critiche negative del Boccaccio e in conclusione il Croce, che Banchieri inserisce senz'esitazione nell'olimpico dei poeti italiani, imbraccia la lira e, guadagnata l'attenzione dei presenti con una breve «toccata» strumentale, improvvisa un preambolo, una sorta di 'imbonimento', quindi intona, su un proprio schema melodico adatto al metro, una sonettessa in dialetto scritta da Banchieri ad imitazione degli *Intrichi, rumori, chiacchiere, viluppi et fracassi che si fanno nella città di Bologna al tempo delle vendemmie*.⁵⁸

In rivolgendosi Apollo rispose: «Di dove rendesi bella natura, se non per tal variare? Non sapete voi, il mio messer Giovanni [Boccaccio], quanto mi sono in grado un Colmi [Calmo], un Ruzante, un Chiabrera, un Croce e simil? E di dove nasce la vaghezza nelle comedie d'oggi di se non dalla varietà de gl'idiomi?»

libri di novelle, lo *Scaccia sonno e i Trastulli*. Altri debiti del Banchieri sono già stati menzionati nel presente articolo. Croce a sua volta non ignorò l'opera di Banchieri, in particolare la *Nobiltà dell'osino* (prima edizione nota: 1592) la cui singolare forma spinse Croce a scrivere *L'eccellenza et trionfo del porco*. Non rimane tuttavia documentazione diretta di un rapporto personale tra i due.

⁵⁷ A p. 123. *L'Origine delle porte* trae lo spunto generale dall'opera di GIOVANNI ZANTI, *Nomi e cognomi di tutte le strade, contrade et borghi di Bologna*, Bologna, Pellegrino Bonardo, [1583?]; secondo il Banchieri (nella lettera «Al benigno lettore»), Zanti prese spunto a sua volta dal *Parentado del Ponte di Reno nella Torre de gl'Asinelli* del Croce che il monaco bolognese riferisce scritto nel 1583 («Tra gli anni salutaris dalla descrizione di Cesare 1583, il celebre e gustoso natural poeta Giulio Cesare Croce bolognese, tra l'profuio delle sue prose e rime date in luce nel suo idioma, compose un lungo sonetto codato intitolato *Le nozze del Ponte di Reno con la Torre Asinella* ...»). La prima edizione nota dell'opera è stampata a Bologna da Vittorio Benacci non prima dunque del 1588.

⁵⁸ Prima edizione nota: Bologna, Vittorio Benacci, dopo il 1587. Il sonetto di Banchieri compare a p. 117-121 col titolo: *Alcuni ciacchiumi uditi da Mercurio Itinerante nel ricerca per Bologna mentre transitavano le castelade a furia per San Felice e Lane*. L'explicit recita: «Qui finiamo il cantare / [...] e per chi si compiace / cantar altre vendemmie in simil voce / la lira accordi del gustavel Croce».

Al cui finire, il Croce poeta, per sua naturalezza sommamente grato, archeggiando quattro tiratine alla sua dolce lira, rese nuova attenzione e col solito suo grazioso dire non solo commendò i nuovi ciarlamenti aggiunti alle sue *Vendemie*, ma, fattosi porgere il nuovo sonetto, con gusto universale nel suo tuono cantollo e suonollo ...

Nonostante la testimonianza di Banchieri, in mancanza di qualsiasi documento musicale molti dubbi rimangono circa lo stile dell'accompagnamento strumentale, realizzato forse in una forma di semplice contrappunto, in un sostegno accordale secondo le possibilità limitate di una lira 'violinizata', o in un semplice raddoppio melodico come potrebbe suggerire la prassi della musica popolare, ad esempio quella del «maggio drammatico» dell'Appennino emiliano dove, sino a non molti anni fa, al suono del violino, si cantavano ancora i versi del Croce:

Ecco il ridente maggio,
ecco quel nobil mese
che viene a dare imprese ai nostri cuori.⁵⁹

⁵⁹ Testo e musica raccolti da Alan Lomax a Riolunato (Modena) nel 1954. Vedi R. LEVY e SANDRA MANTOVANI, *Dizionario della musica popolare europea*. Milano, Bompiani, 1970, p. 184-185; R. LEVY, *I canti popolari italiani, 120 testi e musiche*. Milano, Mondadori, 1973, p. 105-110; G. NASCIMBENI, *Il maggio delle ragazze a Riolunato, «Il Marzocco»*, 21 maggio 1911; la registrazione è pubblicata in Italia in *Folklore musicale italiano. 1*, a cura di Alan Lomax e Diego Carpitella, Pull QLP 107, 1973; una differente esecuzione è in Italia. *Le stagioni degli anni '70*, a cura di Sandro Portelli, I dischi del sole, DS 508/10, 1971.