

Da *Il Trovatore* a *La Zingana*

VINCENZO SORAVIA

La decisione di scegliere il titolo di una propria opera artistica o letteraria è sicuramente il risultato di un atto di attenta ponderazione. In esso si devono condensare, irradiandosi come i raggi di luce di una sfera luminosa, i concetti, le idee e i sentimenti che l'autore intende esprimere e comunicare al destinatario e fruitore della sua creazione. Ci chiediamo, pertanto, cosa può aver indotto Gligio Artemio Giancarli, intorno al 1545, a intitolare la sua commedia: *La Zingana*. Perché proprio una figura femminile appartenente a uno status sociale così insolito e particolare? La vera ragione, ovviamente, non la conosceremo mai. Ma non vogliamo precluderci almeno un tentativo che riteniamo possa avvicinarci asintoticamente a una risposta plausibile sul perché di questa scelta. La strada che vogliamo tentare consiste nel cogliere alcuni dei motivi che potrebbero avere indotto l'autore a preferire questo soggetto, ripercorrendo il contesto storico culturale in cui l'opera ha visto la luce e, in questo modo, enucleare il pre-testo che potrebbe essere stato l'elemento scatenante e la fonte d'ispirazione.

Proviamo, quindi, a catapultarci con la mente nel periodo storico che va sotto il nome di "Rinascimento", vale a dire un "nuovo nascere" nel significato positivo di un "ri-sveglio". Più specificamente: chi "rinasce"? Che cosa in realtà riprende a "nuova vita"? Alla prima domanda, non ci sono dubbi, possiamo rispondere: l'"Uomo". Più precisamente, quell'immagine dell'uomo che si è venuta definendo

nella cultura dell'Umanesimo principalmente in Italia e in parte anche in Francia. Un ambiente culturale particolare che, ricordiamolo, si affermò alle sue origini sul terreno delle arti del dire, della logica e della retorica, della morale e della politica, dell'educazione e dell'interesse per le scienze matematiche e naturali.

Anche al secondo quesito che ci siamo posti, oltre alla rinascita dell'Uomo, quale nuovo scenario si apre a partire dal XIV secolo? Considerando che le fonti storiche e i valori del Rinascimento che ne emergono in tutto il loro splendore appartengono sempre all'ambito delle arti, delle lettere e del pensiero, siamo indotti a dare una risposta condensata ancora una volta in una sola parola: la "Cultura". Ovvero, la consapevolezza che attorno all'Uomo nuovo inizia a orbitare un universo culturale di assoluta novità seppure con le radici che affondano nel mondo classico. Proprio in Italia, dove il fenomeno si avviò e si sviluppò in un modo particolarmente vistoso e dirompente, fioriscono più che mai rigogliose, la pittura, l'architettura e la scultura. Mentre le produzioni letterarie si fanno sempre più raffinate, nascono contestualmente, sempre presso le città più rinomate culturalmente a metà del XV secolo, anche i primi trattati di danza, intendendo per danza quella di "corte" e non i balli popolari di cui non è rimasta traccia, elevando, così, anche il ballo alla dignità di arte. In virtù del nuovo equilibrio politico che si impone con l'affermazione dei Principati e Signorie, stabilito da potenti famiglie, emerge il fenomeno del "Mecenatismo", grazie al quale studiosi e artisti trovarono accoglienza e protezione da parte del Principe mecenate che organizza una vita di corte molto raffinata favorendo scambi culturali e creazioni artistiche di assoluta originalità. Basti ricordare la famiglia dei Gonzaga a Mantova, gli Estensi a Ferrara, i Medici a Firenze e la famiglia degli Sforza a Milano, senza trascurare Roma dominata dal papato e la Repubblica di Venezia, la quale si appresta a vivere il momento storico, economico e culturale più glorioso che le è valso il nome di "Serenissima".

Appare curioso, a questo punto, che all'arte della musica non sia stata data nel nostro Paese la stessa importanza riservata alla letteratura, alla danza e alle tre arti figurative indicate. Ugualmente misteriosa è l'assenza, per circa ottant'anni del Quattrocento, del nome di un musicista di grande valore che possa affiancarsi a quello di Leonardo da Vinci o di Luca Pacioli, di Donatello, Masaccio o Botticelli, Marsilio Ficino o Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti o Filippo Brunelleschi, per citarne solo alcuni negli ambiti che vanno dalla pittura alla scultura, dall'architettura alla filosofia e alla matematica. Tutto ciò, nonostante il fatto che anche il musicista, proprio nel Quattrocento, assurge anch'egli a una figura professionalmente qualificata. Un vero e proprio professionista in quanto maestro di coro, cantore e maestro di cappella con il diritto di una remunerazione.

In realtà, sfogliando un qualsiasi testo di storia della musica, il capitolo dedicato al Quattrocento si apre quasi sempre con la "Scuola franco-fiamminga" e il trionfo della "pratica contrappuntistico polifonica". Anche se qualche autore

tenta eroicamente di rivalutare alcune figure del tutto secondarie nell'ambito del panorama musicale italiano, finora nessun nome importante è riuscito a imporsi storicamente.

Però ci possiamo cimentare nel tracciare tre aspetti che in qualche modo offrono l'occasione di dipanare questo mistero che aleggia in un capitolo della storia così importante per l'Italia, patria dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Innanzitutto, già nel Trecento si intraprendono sia la riscoperta della letteratura greca che un approfondimento dei classici latini. Questo interesse, che si intensificò nei due secoli successivi, nei confronti della cultura classica da parte degli umanisti, si rivelò tanto necessariamente quanto inevitabilmente alquanto parco nel consegnare agli studiosi fonti riguardanti la musica. Mentre opere letterarie, filosofiche, matematiche e di scienze naturali venivano di continuo riscoperte, tradotte e studiate, l'assenza di documenti musicali dell'antichità contribuì sicuramente a trascurare lo studio della musica. L'Umanesimo, dunque, è alimentato nel suo divenire principalmente dalla letteratura. È solo con il Rinascimento, nel secolo XVI, che l'interesse degli intellettuali e uomini di cultura dell'epoca si estese abbracciando anche le altre arti, le scienze, la politica, l'economia e l'educazione. Ma avendo sempre poco da dire sulla musica, perché costretti a fare i conti con una scarsità documentale in quanto la musica di autori rimasti anonimi si tramandava quasi esclusivamente per via orale di generazione in generazione. Per questo motivo ai cultori dell'arte musicale classica non restava altro che avanzare delle congetture al fine di capire e cogliere i principi estetici, le modalità esecutive e la funzione che presumibilmente la musica svolgeva alle origini della cultura occidentale. Occorre aggiungere che solo nel corso del Cinquecento le musiche composte per uno o più strumenti si emancipano gradualmente da quella vocale. Ciò significa che il testo cantato mantiene ancora un ruolo dominante nell'equilibrio tra suono e parola, musica e testo poetico, fino alla metà del Seicento. E questo fatto, che costituisce il secondo aspetto per comprendere il misterioso fenomeno di una "povertà" musicale, paragonata alla ricchezza riscontrabile nelle altre arti nel XV secolo, non è trascurabile se vogliamo capire appieno la resistenza intellettuale degli umanisti nell'accettare ed esaltare lo stile contrappuntistico dominante nel Quattrocento, che, per chi lo padroneggiava con disinvoltura e perizia, costituiva il riconoscimento di un grado elevato di professionalità ancora nel Cinquecento. La polifonia, si sa, non favorisce l'intelligibilità del testo durante l'ascolto del brano cantato. Questo aspetto non poteva essere apprezzato da coloro la cui sensibilità era precipuamente attratta dal testo poetico, che viene compreso pienamente solo nella forma di una monodia vocale accompagnata da uno o più strumenti musicali.

Oltre a queste due ragioni, vale a dire la scarsità o la mancanza significativa delle fonti musicali dell'antichità classica e il predominio dell'arte contrappunti-

stica e polifonica, possiamo avanzare un'ulteriore riflessione per comprendere i motivi storici e culturali che hanno posto sullo sfondo l'interesse per la musica in Italia durante il XV secolo. L'origine delle sette arti liberali si perde in epoche molto remote. Per il nostro scopo è sufficiente ricordare che la musica, facendo parte del Quadrivium, il quale comprendeva l'Aritmetica, la Geometria e l'Astronomia, veniva posta insieme alle discipline appartenenti all'ambito logico e scientifico. La musica non rientrava, pertanto, nel Trivium, l'insieme delle discipline quali la grammatica, la retorica e la dialettica, che oggi, invece, consideriamo di carattere prevalentemente umanistico. Allora, è possibile avanzare qui un'ulteriore ipotesi per motivare, l'assenza della musica tra gli interessi culturali degli umanisti del XV e in parte anche del XVI secolo. Nelle composizioni musicali che si rifanno agli ideali e ai canoni estetici del Rinascimento non si cercava tanto un'affinità costruttiva e funzionale con le arti del Trivium, strettamente legate allo studio della parola, della poesia e dei testi letterari in genere. I musicisti delle importanti scuole d'oltralpe del Quattrocento si erano, invece, avventurati nel dare il loro contributo alla rinascita delle arti all'interno del Quadrivium, in quanto facevano riferimento allo stesso rigore di formule e calcoli necessario per la costruzione di opere architettoniche imponenti, di sculture che obbedivano a proporzioni derivate dalla bellezza e dall'armonia di certe forme presenti in natura, come, per esempio, quelle che crescono obbedendo alla sezione aurea, e, infine, per la realizzazione di opere pittoriche, che, con l'introduzione della "prospettiva", si ispiravano a leggi desunte dalla geometria euclidea. La preponderanza nel Quattrocento dello stile franco-fiammingo, concentrato nel ricercare affinità con le regole geometriche e le formule matematiche, da realizzare con le durate e le altezze dei suoni, voleva, "imitare", così, non tanto la poesia e le lettere, quanto l'architettura. I capolavori della polifonia quattrocentesca e cinquecentesca per la loro complessità formale possono essere accostati, alle opere architettoniche dell'epoca, al punto che si può parlare di prodigiose e raffinate "architettura sonore". Possiamo allora intravedere l'applicazione degli ideali etici ed estetici del Rinascimento anche nel campo musicale. Questo fenomeno è più evidente nelle scuole dell'area franco-fiamminga, che si erano diffuse irradiandosi dalla prima e più nota scuola di Notre-Dame a Parigi, piuttosto che in Italia, dove gli eminenti primi umanisti erano totalmente immersi nella traduzione e nell'esegesi dei testi classici dell'antichità greca e latina, che cominciavano a circolare nelle biblioteche e soprattutto nelle prestigiose corti dei Principi mecenati. Le mirabili tecniche compositive create dai maestri fiamminghi, insieme all'elegante architettura sonora, simile ai palazzi che si possono ancora ammirare lungo il Canal Grande a Venezia, e al senso della terza dimensione sonora, richiamata dalla sempre più ricca sovrapposizione verticale dei suoni nelle composizioni polifoniche, a imitazione della prospettiva da poco scoperta e impiegata con eccelsa

maestria nell'arte pittorica, non potevano sfuggire alla sensibilità e lungimiranza dei Signori mecenati arroccati nelle loro splendide dimore che ancor oggi ci affascina visitando Firenze, Parma, Mantova, Ferrara, Roma, Venezia, Urbino e Milano. Questo spiega la presenza dei maestri fiamminghi più rinomati al servizio delle potenti famiglie italiane nel secolo XV e ancora all'inizio del XVI secolo. Vantare alle proprie dipendenze musicisti di siffatta elevata professionalità contribuiva ad accrescere il loro prestigio anche sul piano culturale. Nella musica dei maestri del Nord Europa si concretizzava, anche con l'arte dei suoni, quella rinascita della mente umana capace di realizzare, opere di grande complessità, ma, nel contempo, modelli di equilibrio e perfette proporzioni. Sono espressioni di un notevole impegno intellettuale, raggiungibile solo dopo un lungo e faticoso periodo di studio e apprendistato, praticato, appunto, presso le prestigiose scuole franco-fiamminghe di quel periodo.

Questi, pertanto, sono i tre aspetti principali da prendere in considerazione per enucleare le motivazioni che storicamente collocano la musica e i musicisti in Italia nel XV secolo in un alveo appartato rispetto alle altre arti e agli artisti che hanno segnato il corso della storia dell'arte per i secoli a venire. Ribadiamolo ulteriormente. Nell'aver avviato l'imitazione dei classici antichi, il recupero delle fonti e l'aver posto un'attenzione esclusiva per i testi scritti, gli umanisti che si interessarono alle prime testimonianze di musica, si trovarono di fronte a una quantità documentale musicale piuttosto esigua, costituita solamente da alcuni frammenti di musica scritta, per lo più con un sistema alfabetico alquanto primitivo di notazione. Se aggiungiamo l'affermazione indiscussa della polifonia vocale, secondo una tecnica contrappuntistica altamente sofisticata importata dai compositori fiamminghi, riusciamo a rendere maggiormente plausibile il motivo per cui la musica del Quattrocento italiano si sia relazionata con le altre arti e con le discipline matematiche e letterarie.

Sotto l'effetto e le ripercussioni culturali, dovute principalmente ai movimenti politici e religiosi di Riforma (quella protestante iniziata da Martin Lutero, quella calvinista proposta da Giovanni Calvino e quella intrapresa da Ulrico Zwingli per le chiese svizzere) e di Controriforma (l'azione svolta dalla Chiesa Cattolica durante il Concilio tridentino dal 1545 al 1563), uno dei primi e più vistosi effetti sulla musica fu di richiamare i compositori, pur non rinunciando alla polifonia, a rendere più intelligibile all'ascoltatore il testo cantato. Ciò significa che ancora perdurava, da parte delle autorità intellettuali dell'epoca, un maggiore interesse per la "parola" rispetto alla "musica". Il risultato fu immediato. Si assistette a un fiorire di musicisti italiani che presero il sopravvento in autorità nel campo musicale. Musicisti come Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea e Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi e altri si collocano ora in primo piano a fianco ai musicisti d'oltralpe quali, per esempio, Jacob Arcadelt,

Philippe Verdelot, Adriano Willaert, Orlando di Lasso. A dominare la scena musicale sono i grandi musicisti autori di veri e propri capolavori polifonici lungo tutto il secolo XVI.

Ma in questo straordinario secolo dedito alla conoscenza in tutti i campi del sapere, in cui si afferma una rigogliosa stagione dell'arte italiana, prendono vita altre forme, generi e stili musicali. Vuoi per controbilanciare l'egemonia della musica vocale presso gli eruditi, vuoi per la ricerca del "nuovo" nello spirito della rinascenza, nel Cinquecento occupano un capitolo importante della storia della musica le prime forme musicali per soli strumenti. Certo, la musica strumentale è antichissima, ma è con il Rinascimento che essa inizia ad affrancarsi dal testo cantato e dalla danza, raggiungendo una compattezza ed un equilibrio formale che le consentono gradualmente di raggiungere una propria autonomia sul piano estetico. Tuttavia, non viene assolutamente meno, rispetto al secolo precedente, la ricerca e lo studio della Grecia classica. Approfondendo e interpretando l'ormai abbondante materiale disponibile degli autori dell'antichità, si gettò il seme di una forma musicale che fiorì in tutto il suo splendore a partire dai primissimi anni del Seicento: il melodramma. Musicisti, letterati e filosofi, ospiti dei nobili mecenati presso le corti politicamente ed economicamente più prestigiose d'Italia, o al servizio delle quattro più importanti Cappelle musicali del papato, o, ancora, presso la rinomata Cappella Ducale in San Marco a Venezia, si ritrovavano a disquisire sulle opere e sugli autori classici greci e latini. Su questo terreno, reso fertile da queste straordinarie personalità, prese vita l'idea di far rinascere l'antico teatro greco. È interessante constatare come, pur da un non comprovato insieme di fonti storiche, questi luminari giunsero a conclusioni personali che li indussero a concepire e a proporre una forma di spettacolo teatrale musicale di assoluta novità.

Ora, non possiamo soffermarci sull'origine del melodramma in Italia, in quanto non è questa la sede. Tuttavia, per ricongiungerci al nostro punto di partenza, che ha visto in primo piano Giancarli e la sua "Zingana", dobbiamo almeno menzionare quelle forme di spettacolo rinascimentali antecedenti alla nascita dell'opera in musica, perché costituiscono l'elemento di congiunzione tra il teatro in prosa e quello in musica, instaurando un rapporto di reciproca influenza sul piano estetico e dei contenuti nel corso della storia.

Coniugando i dettami controriformisti relativi all'esigenza di rendere chiaramente percepibili le parole cantate con la mai sopita insistenza da parte dei letterati dell'importanza sul piano retorico, poetico ed educativo di un testo letterario, nacquero, in stretta connessione, il recitar cantando e il canto monodico su basso continuo. Si ottenne così l'emancipazione della musica strumentale, che implicò una rivisitazione della teoria e delle scale musicali e la costruzione e il perfezionamento di strumenti musicali. Fu questa una soluzione stilistica capace di soddisfare finalmente, non solo la comprensibilità delle parole cantate, ma

pure l'enfatizzazione prosodica del testo ai fini espressivi. Il passaggio dalla modalità alla tonalità era ormai avviato e nell'arco di qualche decennio si sarebbe affermato trionfante lo stile tonale bimodale, caratterizzato da uno stile "misto" di transizione del quale Girolamo Frescobaldi può essere considerato uno dei musicisti più rappresentativi.

Ma a favorire la rinascita del teatro greco in una veste del tutto nuova, contribuirono, altresì, una serie di forme di spettacolo nelle quali si avverte l'atavica esigenza dell'essere umano di narrare. Raccontare una storia, ora rievocando il passato sia storico che mitologico, ora ritraendo scene di vita quotidiana, è, per l'uomo, un bisogno vitale. Tra questi spettacoli, per lo più di corte, perché si svolgevano presso i saloni o all'aperto dei palazzi principeschi, vogliamo ricordare i Canti carnascialeschi, che consistevano in una successione di canti e musiche eseguiti durante la sfilata dei carri mascherati in occasione dei festeggiamenti del Carnevale a Firenze, nei cui testi compaiono personaggi mitologici, storici ed eroici. Molto simili per contenuto ai canti carnascialeschi erano le rappresentazioni mimate di storie ispirate alla mitologia greca o romana, sempre durante le feste che venivano chiamate Mascherate. Di grande importanza nell'ispirare i padri del melodramma fu senza dubbio il *Dramma pastorale* o *Favola pastorale*, che consisteva in un componimento in versi con inserti musicali. Questo può essere considerato un terzo genere teatrale nel panorama del teatro rinascimentale, accanto alla *Commedia* e alla *Tragedia*. La forte spinta verso la narrazione in forma dialogata indusse addirittura i polifonisti a comporre dei brani polifonici, non più come brani singoli della durata media dai tre ai cinque minuti, bensì come una successione di brevi madrigali, di solito a tre voci, raccolti sotto un unico titolo per narrare una sola vicenda. Molto vicini alla *Commedia dell'arte*, queste collezioni di brevi componimenti vocali polifonici, raccolti sotto un unico titolo, sono noti col nome di *Madrigali drammatici*, *dialogici* o *rappresentativi*. Con queste denominazioni si vuole indicare la presenza della forma dialogata del testo alla maniera del teatro, con l'intento di invitare lo spettatore-ascoltatore di immaginare una rappresentazione scenica sullo sfondo. Infine, ci furono due ulteriori forme di brevi spettacoli che si insinuarono tra un atto e l'altro delle commedie e delle tragedie, come le radici di un albero che emergono in superficie, provocando una spaccatura della pavimentazione e imponendosi come parte del suolo a sé stante. Tali rappresentazioni si svolgevano nelle corti cinquecentesche in occasione di ricorrenze speciali, fino a raggiungere una loro organica autonomia narrativa e offrendo spunti stilistici decisivi per la nascita del melodramma in musica. Si tratta degli *Intermedi* e dei *Balletti di corte*, i primi, realizzati con canti accompagnati dagli strumenti musicali, i secondi, con danze e musiche abbinata.

Questo, in sintesi, il crogiolo di forme di spettacolo nell'ambito teatrale cinquecentesco che si stagliavano sullo sfondo delle idee circolanti negli ambienti

culturali e artistici del Rinascimento italiano. Il Giancarli sicuramente si trovò immerso in questo fermento di iniziative teatrali, nel quale la musica offriva agli uomini di cultura il suo contributo decisivo per metabolizzare nuove idee ed elaborare tematiche secondo i nuovi canoni estetici, che si stavano via via plasmando, assumendo forme inedite.

Ritornando alla curiosità provocata dall'interrogativo che ci siamo posti inizialmente, cioè il motivo per cui il Giancarli scelse di intitolare una sua commedia alla figura femminile appartenente al gruppo etnico dei gitani, per ipotizzare una risposta attendibile ci riferiremo al saggio *La donna nel Rinascimento* di Margaret L. King. Uno studio nel quale il ritratto delle donne viene descritto quasi come una rassegna dei personaggi di una commedia, ma la cui vita, in realtà, è spesso segnata da situazioni esistenziali di stenti e privazioni. La donna nei secoli XV e XVI, scrive la King, "è madre o figlia o vedova, vergine o prostituta, santa o strega, Maria o Eva o Amazzone".

Nelle opere d'arte, dalle incisioni alle vetrate, dagli affreschi alle statue, si pensi alla Madonna del Parto di Piero della Francesca o alla Pietà di Michelangelo, ci è stata tramandata un'immagine sublime di "madre". È rimasto però sconosciuto il fatto di quante donne furono costrette a sopprimere i neonati, come scrive sempre la King, che ricorda come "l'infanticidio, dopo la stregoneria, era la causa maggiore di condanna a morte per le donne del Rinascimento".

Stessa omissione riscontriamo nei documenti dell'epoca e nella maggior parte dei testi di storia, quando pensiamo alla coppia di marito e moglie. Nonostante si insistesse a mo' di litania nei sermoni, e negli scritti degli umanisti su un ideale d'amore che ritroveremo in abbondanza nelle opere definite "romantiche", questo non bastò a mettere in luce la realtà del rapporto coniugale. Sebbene l'erudito Cornelius Heinrich Agrippa von Nettesheim nel 1509, riportato sempre dalla storica King, abbia affermato che "se il matrimonio si fosse basato sull'amore e sull'amicizia e non sul denaro e sull'interesse, non vi sarebbero più stati né adulteri né divorzi", nonostante questo atteggiamento positivo nella relazione tra moglie e marito, l'autorità maschile non poteva essere messa in discussione. Il modello patriarcale del matrimonio era assoluto.

Le cose non andavano meglio neppure nell'ambito delle attività lavorative. I doveri della donna dovevano essere espletati per lo più tra le mura domestiche e le donne stesse erano costrette a rinunciare all'opportunità di procurarsi i mezzi di sussistenza sufficienti a sopravvivere. Inoltre, continuando a citare il saggio in questione, "per alcune donne povere, un'alternativa era la prostituzione, anch'essa in effetti era una forma di lavoro delle donne. Tollerata nel Medioevo, la prostituzione venne accettata e addirittura istituzionalizzata nel Rinascimento". Un dato, sicuramente ancora inquietante ai giorni nostri, vale la pena citare: "Dodicimila prostitute circa costituivano una buona porzione della

popolazione complessiva degli abitanti della Venezia del 1500, che ammontava a 100.000 unità. [...] Degli splendidi appartamenti accoglievano invece le “onorate cortigiane”, che, vestite elegantemente, abili nella poesia e nella musica, intrattenevano viaggiatori galanti e patrizi locali. [...] Queste cortigiane d’alto bordo, con i loro addobbi e i loro appartamenti di lusso, con le loro capacità poetiche e le loro brigate letterarie, e con i liuti e i cani da salotto, rassomigliavano alle mogli dei patrizi e dei nobili che si andarono progressivamente distanziando dal mondo del lavoro per tutto il corso del Rinascimento”.

Un’altra figura femminile di questa rassegna dei personaggi di una commedia teatrale immaginaria è rappresentata dalla monaca. “Patrizie e nobildonne riempiono i conventi di tutta Europa. Nell’Italia del Rinascimento una larga percentuale della popolazione femminile era costituita da monache”, per citare sempre l’autrice dello stesso saggio a cui stiamo facendo riferimento. Molte sacre rappresentazioni nacquero proprio per mano delle monache, che nella vita conventuale avevano tempo e modo di esprimere la loro personalità, attraverso l’interpretazione dei temi di carattere devozionale che traevano dai testi da loro studiati. Ricordiamo inevitabilmente l’antesignana Ildegarda di Bingen, vissuta nel XII secolo, probabilmente autrice della prima sacra rappresentazione del Medioevo, nota con il titolo *Ordo virtutum*. Ma l’opportunità per una donna di dedicarsi allo studio non era circoscritta entro le mura di un convento. In realtà, l’educazione delle donne raggiunse in Italia, nell’Umanesimo e fino al termine del Rinascimento, un livello di tutto rispetto se la mettiamo a confronto con l’epoca precedente e anche con il secolo immediatamente successivo. Tuttavia, quando si parla di istruzione femminile, dobbiamo tenere presente quanto scritto da Baldassare Castiglione nel suo libro *Il Cortegiano* della prima metà del Cinquecento. In esso si precisava che l’istruzione della donna doveva limitarsi a renderla capace di sostenere una conversazione brillante e intelligente in presenza di ospiti importanti e di alto rango. Per acquisire questo grado di competenze intellettuali, era necessario che la donna sapesse danzare e fare musica, parlare le lingue, dipingere e conoscere le lettere.

Come in ogni argomento che si prende in esame, anche in questo rapido sguardo alla condizione femminile nel Rinascimento, non mancano delle eccezioni. Margaret King definisce “amazzone” queste donne veramente eccezionali per quell’epoca. Con l’appellativo “amazzone” intende “un ibrido di vergine e vecchia, un uomo-femmina” non senza, anche se velatamente, alludere a una figura androgina. Qui basti citare i nomi di queste eroine per cogliere pienamente il valore di queste donne. Giovanna d’Arco e Caterina Sforza si sono distinte per il loro coraggio e un’esistenza all’insegna dell’indipendenza. Per il loro status sociale di alto rango, Caterina de’ Medici ed Elisabetta Tudor d’Inghilterra incarnavano il modello rinascimentale di sovrano-donna, che ispirò non pochi poeti e

commediografi dell'epoca. A questi due ultimi superbi esempi di donne di potere, possiamo senza indugio affiancare Isabella d'Este, figlia del duca di Ferrara, in qualità di mecenate al femminile.

Infine, non possiamo trascurare la moltitudine di donne accusate di eresia e di stregoneria, vittime di brutali soprusi, a seguito della sfrenata repressione e della condanna spietata da parte dell'Inquisizione. Si resta quanto meno increduli e sbigottiti, leggendo l'inquietante dato riportato da Margaret King, laddove recita: "Dal 1480 al 1700 vennero uccise più donne per stregoneria (con la condanna al rogo, di solito) che non per tutti gli altri crimini sommati insieme". Un dato che sicuramente non ci consente di parlare in termini positivi di un Rinascimento dalla parte delle donne.

Dopo questa breve rassegna delle figure femminili, che i documenti dei secoli XIV e XV ci hanno consegnato, a proposito delle sventurate donne accusate di essere delle streghe, ci siamo così avvicinati al ritratto femminile che più ci richiama quello di una "zingara", sinonimo di "zingana", ovvero "gitana", oppure, nomade, apolide e girovaga.

Ora, a molti sarà capitato almeno una volta di incontrare una donna appartenente al gruppo etnico di lingua romani, che per qualche soldo si offre di leggere la mano, di leggere le "carte da gioco" o consultare l'oroscopo per predire il destino. È risaputo che la chiromanzia, la cartomanzia e l'astrologia rientrano tra le arti occulte con poteri magici che sono per lo più praticate da donne e raramente da uomini. Donne spesso appartenenti a etnie che vivono in condizioni di emarginazione sociale. Con ciò non si vuole assolutamente dare per certa l'associazione zingara/strega. È però innegabile che una zingara, nell'immaginario popolare, proprio perché spesso dedita alle arti magiche, è avvolta da un'aura di mistero, che in qualche modo l'avvicina alle pratiche rituali e a poteri soprannaturali, tali da poter modificare il corso del destino, come, appunto, chi esercita la stregoneria.

Nel periodo in cui vide la luce la *Zingana* del Giancarli, anche la filosofia e l'immagine del filosofo hanno subito un significativo e importante rinnovamento. Nei testi di storia della filosofia e della musica il fenomeno della "magia" e la figura del "mago", nell'epoca in questione, vengono troppo spesso trascurati. Qualora si ignorino o si sottovalutino le pagine dedicate a questi temi da parte dei personaggi di spicco dell'*intelligenza* rinascimentale, ciò va a scapito della possibilità di entrare in possesso di un quadro concettuale completo del periodo storico in esame. In un emblematico libro dell'epoca, *La strega*, di Pico della Mirandola, per comprendere gli aspetti più reconditi dell'esistenza umana da parte dei "nuovi" filosofi, si ricorre alle testimonianze lasciate dai grandi pensatori e autori della classicità greca e latina. Molte delle credenze riportate dai pensatori dell'antichità sembrano necessariamente intrise di superstizione e la figura femminile viene considerata quasi ricettacolo unico delle abnormità dei

fenomeni naturali e comportamenti umani ai quali lo scienziato e il filosofo non sanno dare una spiegazione razionale. Quando non si trovano le spiegazioni di tali fatti, l'unica soluzione possibile è la catartica condanna a morte della donna, considerata una strega perché posseduta dal male (in questo caso, così come viene trattato all'interno della teodicea), il quale è personificato dal demonio. Ma è sicuramente Marsilio Ficino una delle figure più rappresentative del "nuovo" filosofo. Moralista, perché interessato più alla vita attiva che a quella contemplativa, occupandosi, o meglio pre-occupandosi, di cogliere le arcane verità e le misteriose rivelazioni che agiscono sul mondo politico e morale. Medico, perché anelante a scoprire quali sono i medicinali comuni della medicina del corpo e della medicina dell'anima. Ma anche Astrologo, perché il filosofo, in quanto uomo universale, indaga le più riposte influenze degli astri sul destino dell'uomo. Infine, Mago, dal momento in cui approfondisce e divulga l'ermetismo in un'atmosfera pregna di neoplatonismo, perpetuando quella singolare combinazione di gnosi non cristiana con la magia e l'astrologia, a partire dalla riscoperta dei testi di Ermete Trismegisto. Una magica pozione culturale che si ritrova abbondantemente profusa nelle arti figurative e nella poesia, ma difficilmente riscontrabile in musica. In un solo modo è possibile paragonare il musicista a un mago, così come descritto da Marsilio Ficino. L'ardua e complessa tecnica contrappuntistica del Quattrocento e in parte del Cinquecento, elaborata e utilizzata dai grandi polifonisti rinascimentali, in qualche modo ci ricorda un mago, che in mezzo ai suoi alambicchi, mescola, distilla e trasforma gli elementi chimici fino a ottenere magicamente sostanze sempre nuove. Così come l'abile contrappuntista, con gli stessi suoni, ricorrendo a una molteplicità e varietà di schemi ritmici e di sequenze melodiche, cantate e/o suonate, ora invertendo gli intervalli, ora partendo dall'ultimo suono al primo e poi ancora nella versione originale, riesce, sovrapponendo gli uni e le altre, verticalmente, fino a quattro, cinque, sei e più voci, a ottenere composizioni ricche di microstrutture diverse, ma molto simili tra loro. Nell'insieme sono delle opere maestre, modelli esemplari e rappresentativi del concetto di armonia, come lo sono le splendide facciate del Duomo di Siena o di Firenze.

Insomma, in questa minacciosa figura di donna strega, verso la quale si tende a ricondurre tutto ciò che è misterioso e fonte di perdizione, sempre associata a malefici e capace di esercitare il proprio potere sul destino delle persone, possiamo affermare che si è perpetuato nel tempo, il convincimento che la donna incarna la componente irrazionale della personalità, quella meno dominabile e quindi la più pericolosa.

Una rinnovata attenzione verso tutto ciò che rientra nella sfera dell'inconscio affiora con irruenza crescente quando la luminosità dei "Lumi" settecenteschi inizia ad affievolirsi. Già con i pittori dell'immaginario viene splendidamente visua-

lizzata la presenza, nella psiche dell'uomo, delle strane e inattese percezioni visive che sfuggono alla coscienza. I paesaggi avvolti dalla nebbia e da una luce crepuscolare, che rende indistinti e onirici i particolari di una natura inquietante, nei quadri di Caspar David Friederich ne sono una straordinaria espressione simbolica.

Dopo più di due secoli, anche nell'Ottocento si può parlare di una ri-nascenza di un "uomo nuovo", ma questa volta si tratta, non tanto del risveglio delle sue capacità cognitive e della sua rigogliosa creatività intellettuale nel campo delle arti, delle scienze e delle lettere, splendidamente simboleggiato dall'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci, quanto della scoperta dell'universo interiore in cui si dibatte l'animo inquieto dell'artista. Si afferma sempre più quel modo nuovo di scrutare la realtà fenomenica che si rivela pregna di mistero quanto più si scandaglia in profondità ciò che non è percepibile dai sensi di cui è dotato il corpo umano. Sappiamo come anche ogni nuova scoperta in ambito scientifico porta con sé inediti approcci alla natura organica e inorganica da parte degli artisti, dei poeti e dei filosofi.

Uno dei grandi protagonisti del pensiero ottocentesco è sicuramente il tema dell'infinito. I più noti matematici, fisici, pensatori e poeti del secolo XIX sono rimasti affascinati da questa sconfinata dimensione spazio-temporale, dedicandole pagine memorabili in formule, saggi e poesie. Quella del "viandante" è la figura emblematica e poetica che personifica l'infinità esistenzialmente sentita, la quale non lascia intravedere, a chi la contempla, né un orizzonte né una fine. Figura romantica per eccellenza, la ritroviamo in molti racconti e raffigurazioni pittoriche. Per una descrizione filosoficamente e poeticamente esaustiva val la pena di leggere quanto scritto in proposito da Nietzsche. Questo anelito all'infinito è simbolicamente espresso anche in musica, in particolare da Wagner, nelle cui opere è presente proprio ciò che lui stesso lasciò intendere con la cosiddetta "melodia infinita", ovvero un procedere della musica stessa senza una meta prefissata. Un flusso sonoro cangiante che avanza inesorabile senza mai incontrare un "ermo colle" che impedisca allo sguardo assetato di conoscenza, di scorgere oltre l'ultimo orizzonte. Un girovagare, un incedere continuo seguendo un sentiero che non lascia mai intravedere un punto d'arrivo, perché più si avvanza e più imperscrutabile si rivela il mondo in cui ci troviamo immersi.

E in questo nostro errare nel tempo, in realtà, proprio ora e forse un po' all'improvviso, ci viene incontro quella figura ormai a noi familiare: la nostra "gitana". Nell'opera di Giancarli essa non ha un nome, mentre la gitana a cui ci riferiamo brevemente adesso è nota a tutti gli appassionati del teatro d'opera col nome di Azucena.

Da un'attenta analisi, desta non poco stupore ritrovare nell'opera *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi una sintesi perfetta dei temi trattati finora. Innanzitutto, il periodo storico in cui si svolge il dramma scritto da Antonio García-Gutiérrez: il principio del secolo XV. Abbiamo visto come, nell'Umanesimo, l'Uomo abbia

finalmente raggiunto un grado di maturità che gli consente di avere piena fiducia nelle sue facoltà intellettuali, le quali lo liberano gradualmente dalle false credenze e dalla pratica di pericolose superstizioni. In secondo luogo, il titolo del dramma: *Trobador*. È proprio, dapprima con i trovatori a Sud e, successivamente, con i trovieri nel Nord della Francia, che nascono e si affermano le lingue romanze e i componimenti poetico-musicali che trattano precipuamente dell'amor cortese. Per la prima volta, dopo secoli di letteratura classica e medievale, la "donna" viene decantata e costituisce un motivo primario d'interesse dei poeti cantori. Certo, si tratta ancora di una donna interamente idealizzata sulla figura della Madonna, ma è certamente una conquista sul piano sociale che solcherà nei secoli a venire un tracciato sempre più profondo. Tuttavia, esso non riuscirà mai a debordare dagli argini entro cui è segnato da una cultura che proietta nella donna un'inferiorità gerarchica nei confronti della figura maschile. La scelta del luogo in Biscaglia, nel nord-ovest della Spagna, dove è ambientato il dramma, rappresenta un terzo elemento fondamentale per rendere pienamente plausibile la presenza di una zingara tra i personaggi chiave del dramma di García-Gutiérrez, che ritroviamo anche nell'adattamento in forma di libretto d'opera per mano di Salvatore Cammarano. Infatti, la Spagna fu proprio la meta di una parte importante del popolo romaní, i cui appartenenti, una volta stanziatisi in quelle aree geografiche, furono chiamati gitani. Infine, chi è Azucena? Nell'opera di Verdi essa compare nel secondo atto in veste di guaritrice, rivelando già in questo gesto il possesso delle arti taumaturgiche. Scopriamo poi, nel terzo atto, che sua madre, essendo una strega, era stata condannata e bruciata al rogo, e questo episodio si ricollega all'accenno fatto nel primo atto del ritrovamento delle ceneri e delle ossa di bambino, rievocando in questo modo anche la macabra pratica dell'infanticidio, sulla quale ci siamo soffermati precedentemente.

Ecco, dunque, del materiale per un'ipotesi di interpretazione di una delle opere della trilogia più famosa di Verdi, comprendente, oltre a *Il Trovatore*, il *Rigoletto* e *La Traviata*. Una chiave di lettura che ci apre alla possibilità di un accostamento con *La Gitana* di Giancarli, non tanto in ordine alle due trame prese in esame, quanto al contesto culturale in cui vide la luce la pubblicazione de *La Gitana* e quello rievocato da Cammarano nel suo libretto per Verdi. Metaforicamente parlando, potremmo pensare all'opera *Il Trovatore* come ad una sorta di telescopio temporale, che, puntato nel periodo in cui visse e operò Giancarli, mette a fuoco una figura femminile attorno alla quale fermentò quel contesto culturale, politico, psicologico e sociale che ispirò la stesura della commedia cinquecentesca, *leitmotiv* delle riflessioni che sono emerse nel presente breve scritto.