

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO

«Humanæ litteræ»

DIPARTIMENTO

Scienze della storia e della documentazione storica

CORSO DI DOTTORATO *Società europea e vita internazionale nell'età moderna e contemporanea*

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL – CLERMONT –FERRAND II

ÉCOLE DOCTORALE DES LETTRES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

UNIVERSITÀ ITALO-FRANCESE (UIF/UF)



TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

L'affetto e la sua misura.

Le autorità ecclesiastiche e la regolamentazione della musica nel Cinque e Seicento

CANDIDATO
MANUEL BERTOLINI
(matr. R08549)

TUTOR
Chiar.ma Prof.ssa Claudia Di Filippo Bareggi

CO-TUTOR
Chiar.mo Prof. Bernard Dompnier

COORDINATORE DEL DOTTORATO
Chiar.ma Prof.ssa Paola Vismara

A.A. 2011/2012

Ai miei genitori

INDICE

INTRODUZIONE	6
I. L'AFFETTO E LA SUA MISURA. LA CORNICE DI UN'IDEA MUSICALE	9
1. <i>L'antefatto mitologico</i>	9
2. <i>La dottrina dell'ethos</i>	14
3. <i>Lo spirito e il corpo della musica</i>	23
II. RILEGGERE "L'ANGELO E LA SIRENA".	
I VOLTI DELLA CENSURA MUSICALE POSTRIDENTINA	31
1. <i>Il Concilio di Trento</i>	31
2. <i>"Maius est illuminare che lucere solum"</i>	41
3. <i>Un'oasi di musica spirituale: l'Oratorio di Filippo Neri</i>	74
4. <i>Musica all'Indice</i>	89
5. <i>Separare la parola dal suono e lo spirito dalla carne</i>	115
6. <i>La dissonanza in confessionale</i>	141
III. UNA VIRTÙ SEGRETA: MUSICA E POLIZIA DEI COSTUMI A GINEVRA	173
1. <i>Calvino e la disciplina ecclesiastica</i>	173
2. <i>Il conflitto della salmodia</i>	179
3. <i>I processi del Conseil</i>	190
4. <i>L'alambicco musicale</i>	206
IV. IDEE SULLA VIRTUS FLEXANIMA DELL'ARMONIA:	
FICINO, CAMPANELLA E LA CENSURA DEGLI ESORCISMI	221
1. <i>I demoni di Psello</i>	221
2. <i>La natura ambigua del segno</i>	228
3. <i>Il Diavolo nell'orecchio</i>	236
4. <i>Il delirio, la fede e la lira</i>	246

<i>5. Campanella e Pitagora</i>	253
CONCLUSIONE	272
FONTI E BIBLIOGRAFIA	279

INTRODUZIONE

«Dite, l'attuale vostra musica, sempre appassionata e brillante, non può turbare l'equilibrio degli elementi morali da cui dipende l'ordine sociale? – Scusate, ma questo problema è troppo lontano da me: io suono il violino».

V. Odoevskij, *Notti russe*.

Queste pagine costituiscono il primo approdo di una riflessione da me iniziata alcuni anni fa, che è scaturita da un interrogativo, apparentemente semplice: «La musica vola. Inafferrabile e imprendibile. Come si fa a mettere in gabbia una canzone?». A chiederselo era Dario Fo nella prefazione a *Sparate sul pianista!*,¹ un libro che illustra i fenomeni di censura musicale nel mondo contemporaneo. Che la musica possa essere condannata al silenzio ha forse del paradossale. Eppure, in molti paesi la sua repressione costituisce oggi più una regola che un'eccezione. Se le proibizioni di certe frange fondamentaliste del mondo islamico possono sorprendere fino a un certo punto, a dare i brividi sono le liste di proscrizione in vigore negli Stati Uniti: "Clear Channel", la maggiore catena radiofonica, ha stilato e diffuso a tutte le sue emittenti una black list di artisti e titoli da non programmare.

Dietro sta indubbiamente la volontà del potere politico di mettere a tacere le posizioni 'scomode' espresse dai musicisti. La musica può essere condannata perché dà voce a minoranze etniche che si vorrebbero ignorare; perché convoglia pulsioni sessuali e istanze di libertà nebulose difficili da disciplinare. Essa è stata definita una struttura parallela di potere, capace di destabilizzare il sistema sociale. Ciò è ben testimoniato dalla relazione fra la star e i suoi fans. La star, idealizzata e venerata, svolge un ruolo di *ego* ideale per il pubblico e si fa portatrice di norme, valori e opinioni politiche che, veicolate dalla musica, si caricano di un valore emotivo forte e penetrante.

La censura musicale esiste fin dall'antichità. Platone sosteneva la necessità di controllare o proibire la 'cattiva' musica: al pari delle peggiori compagnie, essa aveva il potere di distogliere i cittadini dal perseguimento del Bene; poteva causare il rovesciamento dell'ordine sociale e la rovina dello Stato. Dalla messa in scena delle opere di Verdi al fascismo, la gestione del controllo politico della musica popolare è sempre stata all'ordine del giorno. Se ogni epoca storica ha conosciuto forme di censura musicale, cosa può essere detto per l'età moderna? Certo l'idea di musica era differente,

¹ *Sparate sul pianista! La censura musicale oggi*, a cura di M. Korpe, Torino, EDT, 2004.

e in Italia musicisti ed ascoltatori dovevano confrontarsi non tanto con una censura di Stato, ma con le crescenti funzioni di controllo esercitate dal corpo ecclesiastico (i dicasteri romani, gli ordini regolari, i vescovi). Non senza una certa sorpresa, durante un seminario tenuto da Gigliola Fragnito sulla censura ecclesiastica cinquecentesca, ho scoperto che la musica costituisce un'assenza di rilievo in un dibattito storiografico che, dopo l'apertura dell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, ha conosciuto un enorme sviluppo. Eppure, proprio da questi studi è emersa con nettezza la volontà della Chiesa postridentina di esercitare un controllo fortemente centralizzato e pervasivo su ogni ambito culturale. In questa sede non mi interrogherò sulle ragioni di questo curioso silenzio della storiografia (che caratterizza, peraltro, anche molta musicologia), dovuto forse alla scarsa cultura musicale che caratterizza ancora oggi il nostro paese, e che spinge a relegare la musica agli addetti ai lavori cosiddetti 'alfabetizzati'. Scopo di questo lavoro è, invece, quello di mostrare anzitutto i diversi volti della censura musicale. Con il suo essere sintesi di *trivio* e *quadrivio*, occuparsi di censura musicale significa confrontarsi con la liturgia, la poesia, ma anche con idee filosofiche o particolari concezioni mediche.

Rivalutata dalla pedagogia umanistica, la musica divenne parte integrante del programma formativo del giovane nobile. Nella novellistica cinquecentesca, la gioventù si esprime immancabilmente attraverso la parola cantata. Com'è stato scritto, «costituzionalmente correlato all'evolversi del giorno, il ritrovarsi insieme a cantare o a suonare può essere l'atto attraverso il quale si riapre, dopo la solitudine notturna, il sipario della vita sociale».² La musica era presente in molte forme di sociabilità e di divertimento; scandiva gli atti di preghiera e accompagnava il lavoro quotidiano. Questo suo essere fibra sostanziale della vita culturale dell'epoca rende l'indagine ancora più urgente.

Nel primo capitolo, fisserò le coordinate generali della teoria musicale dell'antichità greca, con particolare riguardo alla dottrina dell'*ethos*. L'idea secondo cui una composizione di potenze antagoniste in equilibrio instabile altera il proprio carattere, in seguito all'egemonia di una delle componenti elementari dell'armonia, è uno dei cardini del pensiero rinascimentale in materia di psicologia musicale: la virtù come giusta misura tra *pathos* e anomalia; l'eccesso o il difetto della medicina umorale; la trasgressione dei limiti negli *exempla* che esaltano il potere psicotropico della melodia;

² S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003, p. 123.

l'ostracismo nei confronti degli strumenti *polychorda* che moltiplicano le digressioni dell'armonia. La commistione del pari e del dispari negli intervalli, la consonanza e la dissonanza d'impronta pitagorica fra potenze contrarie, sono alla base del principio che riassume con efficacia tutti i fenomeni di casualità transitiva sonora.

Dagli antichi, grazie al tramite dei Padri della Chiesa, i moderni hanno appreso che la musica ha il potere di un oppiaceo, che altera le facoltà dell'anima e può privare l'uomo del libero arbitrio. Da questo principio base ha origine la necessità delle autorità ecclesiastiche di regolamentare le varie forme della musica. Di questi volti vuole dare conto il secondo capitolo. Il primo problema è rappresentato dalla liturgia: la Riforma impone alla Chiesa di Roma di proteggere il repertorio liturgico da derive eterodosse; di sradicare quel variegato insieme di comportamenti superstiziosi che la musica incentiva; di definire in maniera stringente il rapporto fra orazione interiore ed esteriore che Lutero e Calvino riportano sotto i riflettori della riflessione teologica. Cercherò di riflettere su questi aspetti muovendo da una disputa fra teatini e gesuiti relativa alla recita dell'ufficio corale.

Nella prima età moderna il confine fra lo spazio sacro e quello profano è labile: la diffusione della parodia e dei 'travestimenti' spirituali impone dunque di confrontarsi anche con i madrigali e le villanelle napoletane che avevano invaso le piazze e le corti cardinalizie. Per analizzare questo secondo aspetto farò principalmente riferimento alla politica della congregazione dell'Indice, e all'attività musicale dell'Oratorio di Filippo Neri, che degli orientamenti dell'Indice si fece (almeno in parte) promotore, e che costituisce uno dei più interessanti 'ponti' fra la musica spirituale e quella profana. Ma la censura non è fatta solo di normative e di indici. E, ovviamente, la musica non è costituita soltanto dal testo letterario. Lungi dal volermi aggiungere alla fitta lista di teorici che, fra Cinque e Seicento, dibattono su quale delle due componenti della musica – la parola o il suono – deve essere subordinata all'altra, cercherò di capire se, dietro l'espurgazione testuale di una partitura, è possibile individuare una precisa preoccupazione delle autorità ecclesiastiche per la melodia (e, se così, quale).

Tale dimensione può essere avvicinata, oltre che attraverso i memoriali dei censori, dalla letteratura di casistica penitenziale. Si tratta di un filone pressoché trascurato dalla musicologia. Muovendo dalla ricerca condotta da Alessandro Arcangeli sulla censura del ballo, tenterò di mettere in luce le specificità dei problemi etici posti dalla musica rispetto alla sua compagna prediletta, la danza, con la quale si ritrova sovente sul banco degli imputati. Non senza una certa sorpresa, si vedrà che i pericoli sonori dai quali i

confessori cercano di mettere in guardia i fedeli si rifletteono pressoché specularmente in una serie di procedure giudiziarie avviate dal *Consistoire* di Ginevra, durante il magistero di Giovanni Calvino; a queste ultime è dedicato il terzo capitolo. Nella sezione conclusiva, invece, si propone una riflessione sull'ultimo volto della censura, quello della possessione musicale, dando un particolare spazio a Tommaso Campanella, uno degli interpreti più originali di Marsilio Ficino al riguardo.

Nello scorrere queste pagine, ci si accorgerà che non ho soltanto cercato di portare alla luce fonti inesplorate. Lo sforzo della mia ricerca è stato invece quello di interrogare in modo diverso i documenti, le scelte lessicali, i retroterra culturali del dibattito sull'esperienza sonora. In altre parole, non diversamente da chi si trova ha comporre un filo di perle, ho cercato anche di mettere insieme, uno dopo l'altro, i tanti frammenti sparsi emersi da ricerche che, pur avendo altri obiettivi, hanno gettato un po' di luce sul problema della censura della musica. Il filo (conduttore) che ho scelto per questa operazione è quello dell'*ethos* e dell'affetto musicale.

Come accade sovente, sono molte le persone alle quali vorrei esprimere la mia gratitudine per i consigli, i suggerimenti di lettura e i tanti stimoli di riflessione. Qui potrò ricordarne solo alcune. Anzitutto il mio grazie va a Gigliola Fragnito e a Franco Angiolini, che per primi hanno creduto nelle potenzialità di questa ricerca. Desidero ringraziare inoltre Germana Ernst, Teodoro Katinis, Vincenzo Lavenia, Bernadette Majorana e Margherita Palumbo. Da queste pagine traspare un debito evidente nei confronti di Brenno Boccadoro e Laurence Wuidar. Entrambi hanno generosamente accettato di condividere piste documentarie e idee di ricerca, mossi dall'interesse comune per la musica e i suoi poteri. Con questo lavoro mi auguro di essere riuscito ad aggiungere un utile tassello al nostro comune progetto di ricerca sull'etica della musica nel Rinascimento.

Nelle trascrizioni ho cercato distinto *u* da *v* e ho sciolto le abbreviazioni; ho inserito l'interpunzione solo nei casi in cui la lettura poteva, a mio giudizio, risultare poco scorrevole. Di norma, ho preferito proporre i testi in lingua originale al fine di metterne in risalto le ricorrenze lessicali e stilistiche.

I. L'AFFETTO E LA SUA MISURA. LA CORNICE DI UN'IDEA MUSICALE

«Ma che differenza farà, se toccherò invece questa [corda]?».

Eliano, *Storie varie*, III, 32

1. ANTEFATTO MITOLOGICO

La musicologia ha da tempo messo in luce l'influenza esercitata dalla teoria armonica dell'antichità greca sulla prassi musicale della prima età moderna.³ Dalla fine del Cinquecento, spinti dalla disputa fra Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Vincenzo Galilei (1520-1591), i teorici musicali si confrontano sulla via da percorrere per agire sulla psiche degli ascoltatori con la stessa efficacia degli antichi.⁴ Pur nelle loro diverse conclusioni, queste schermaglie mostrano come a molti musicisti preme più sedurre l'udito che porre un freno alla *virtus* dell'armonia, e le implicazioni morali dell'ascolto rimangono principalmente di competenza della teologia. In poche righe, rimaste fondamentali, Agostino (354-430) descrive i termini del problema (*Confessionum libri*, X, 33-50):

Tutta la scala dei sentimenti della nostra anima trova nella voce e nel canto il giusto temperamento e direi un'arcana, eccitante corrispondenza. Ma spesso il piacere dei sensi fisici, cui non bisogna permettere di sfibrare lo spirito, mi seduce: quando la sensazione, nell'accompagnare il pensiero, non si rassegna a rimanere seconda, ma, pur debitrice a quello di essere accolta, tenta addirittura di precederlo e guidarlo. Qui pecco senza avvedermene, e poi me ne avvedo⁵.

Il doppio volto della musica - dell'angelo e della sirena⁶ - si declina nel rapporto fra udibile e inudibile, idea e sensazione, astrazione e palpabilità, misura e alterazione della misura musicale. Questa duplicità è viva nella scuola cinquecentesca che fa capo ad

³ Nell'ampia bibliografia, si vedano ad esempio G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, Norton, 1954; C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London, Yale University Press, 1985; Id., *Baroque music*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, 1991.

⁴ E. Fubini, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi, 1984.

⁵ Agostino, *Le confessioni*, a cura di M. Bettentini, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2005, pp. 295-296. Tutte le opere di Agostino sono disponibili in linea: <http://www.augustinus.it/italiano/index.htm>

⁶ G. Stefani, *Musica barocca 2: angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1988.

Adrian Willaert (1490-1562) e Zarlino, e continua ad aleggiare, con le sue oscure implicazioni, dietro l'indubbio successo di Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594) e dell'oratorio barocco. Il potere irrazionale della melodia non ha mai smesso di creare un senso di inquietudine, che gli umanisti hanno ereditato dai poeti arcaici e dai Padri della Chiesa,⁷ ma il desiderio di assaggiare il miele musicale ha sempre spinto l'uomo a correre il rischio di pungersi. È una mia rilettura del commento di Cesare Ripa all'immagine dell'*adulatione*: «L'api [...] nella bocca portano il miele, [...] ma nell'occulto tengono il pungente aculeo, col qual feriscono l'huomo che non se ne avvede» (fig. 1).⁸ La strategia pastorale dell'Oratorio di Filippo Neri testimonia questa concezione.⁹ A ricordarlo è Orazio Griffi (1566-1624) nella prefazione a una raccolta di madrigali spirituali di Giovanni Francesco Anerio (1567-1630):

Per tirare con un dolce inganno i peccatori alli esercitti santi dell'Oratorio, v'introduceste la musica con procurar che si cantassero cose volgari e devote, acciò (allettate le genti dal canto, e dall'affettuose parole) tanto più si disponessero al profitto spirituale; né fu vano il vostro pensiero, poi che venendo alcuni talvolta all'Oratorio solo per udir la musica, restando poi inteneriti e presi da i sermoni, e da altri exercitii santi che vi si fanno, sono divenuti gran servi d'Iddio.¹⁰

⁷ Cfr. le fonti edite in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. M. Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, 3 voll. (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963); T. Gerold, *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Strasbourg, Imprimerie Alsacienne, 1931.

⁸ Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, in Venetia, presso Cristoforo Tomasini, 1645, p. 12.

⁹ A. Morelli, *Il Tempio Armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991, ma si veda il cap. II del presente lavoro.

¹⁰ O. Griffi, *Prefazione*, in G. F. Anerio, *Teatro Armonico Spirituale di Madrigali*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619, p. n.n. La medesima concezione traspare anche nella dedicatoria di una copia ms. di G. Animuccia, *Secondo libro delle laudi, dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali, vulgari et latine*, [1595-1600], conservato a Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. O. 32 (1^a ed. stampata in Roma, per gli heredi di Antonio Blado, 1570), di cui da notizia A. Piéjus, *Stratégies pastorales, stratégies musicales à l'Oratore de Rome*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. Nanni, Roma, Viella, 2012, p. 293; si veda inoltre Ead., *Les sermoncini de la Chiesa Nuova: musique et dévotion à l'oratoire de Rome entre 1570 et 1630*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa» (= RSLR), XXXIX (2003), 3, pp. 441-474.



Fig. 1. *Adulatione*, in C. Ripa, *Iconologia*, 1645.

L'avvento della Riforma impone la ridefinizione del ruolo della musica nella liturgia,¹¹ il concilio di Trento bandisce l'impurità musicale dalla messa (1564), e con essa parodie e strumenti,¹² ma in Italia la raccomandazione non viene sempre accolta e, quando lo è, trova piuttosto spesso (e presto) una deroga.¹³ L'intelligibilità testuale continua a convivere con l'intreccio delle qualità umorali della polifonia e, forti dell'esperienza avviata dall'*ars nova* (XIV sec.), i musicisti di Cinque e Seicento isolano ancora il divenire musicale nella qualità aritmetica dei canoni, spesso inaccessibili all'orecchio.¹⁴ Sul versante profano, le congregazioni dell'Indice e del Sant'Uffizio

¹¹ Ne offre uno sguardo d'insieme la raccolta *Music and the Renaissance. Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, ed. by P. Vendrix, Aldershot Ashgate, 2011.

¹² «Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantum lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit». Dal decreto «de observandis et vitandis in celebratione missarum», XXII sess., cit. in *Conciliorum Œcumenicorum Decreta*, a cura di G. Alberigo et alii, Bologna, Istituto per le Scienze Religiose, 1973, p. 737.

¹³ Si vedano, ad esempio, S. Ditchfield, *Liturgy, sanctity and history in tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, in particolare pp. 17-67, 79-114; C. Monson, *The Council of Trent Revisited*, in «Journal of the American Musicological Society» (= JAMS), 55 (2002), pp. 1-37.

¹⁴ L. Wuidar, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008. Nel *canone*, una parte (*comes*, o 'compagno') riproduce, come un'eco, un segmento melodico proposto da un'altra (*dux*, o 'guida'), intervenendo prima che questa abbia concluso la sua esposizione. Il *comes* può proporre esattamente la medesima successione di note esposta dal *dux* (canone all'unisono), oppure trasporla. A seconda dell'intervallo a cui avviene la trasposizione si parla di 'canone alla seconda' (ad esempio, il *dux* inizia dal *do*, e il *comes* da *re*), 'alla terza' (il *dux* inizia da *do*, il *comes* da *mi*), 'alla quarta', 'superiori' o 'inferiori' a seconda che la trasposizione sia avvenuta verso l'acuto o verso il grave. Il *comes* può anche modificare i valori ritmici del *dux*, accrescendoli o riducendoli. Se le due parti in canone hanno segni di misura diversi l'una dall'altra, la successione di note viene di fatto esposta a due velocità differenti, per cui le voci, partite assieme, vanno via via sfasandosi, come nel caso di un canone mensurale. Inoltre il *comes* può ripetere la melodia del *dux* rovesciandola, invertendo la direzione degli intervalli (per 'moto contrario'); oppure riprodurla a ritroso, iniziando dall'ultima nota e terminando con la prima ('retrogrado'); oppure può combinare le due soluzioni precedenti, esponendo la serie di note a ritroso e con gli intervalli rovesciati. Nel corso dell'esposizione, per la definizione del lessico tecnico si è fatto riferimento (salvo dove diversamente indicato) a P. Vendrix, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Paris, Minerve, 1994; O. Károli, *La grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti*, a cura di G. Pestelli, Torino, Einaudi, 2005; M. Carrozzo-C. Cimagalli, *Storia della musica occidentale*, Roma, Armando, 2008, vol. I (*Dalle origini al Cinquecento*).

censurano il Petrarca e l'Ariosto cantati,¹⁵ ma non sembrano preoccuparsi eccessivamente del fascino ambiguo dei madrigali di Gesualdo da Venosa (1566-1613), mentre il confessore è invitato dalle *summae* di casistica penitenziale a interrogare il penitente sui piaceri dell'udito.¹⁶

Per l'aristotelismo la teoria degli affetti è una tecnica, mentre per i neoplatonici è l'unione di medicina e religione, che gioca sulla confusione fra melodia e psiche. Secondo Marsilio Ficino (1433-1499) la polifonia è un omuncolo provvisto di falangi, membra, e dotato di vita, respirazione e di una varietà di affetti, che condivide con le facoltà inferiori dell'anima - *imaginatio, phantasia, spiritus phantasticus* - (*De Vita Coelitus Comparanda*, III, 21):

[...] la materia del canto è molto più pura e molto più affine al cielo della materia della medicina: si tratta qui di un'aria calda o tiepida, che ancora spira e in certo senso vive, combinata secondo certe sue articolazioni e membra, come un animale, che non è solo dotato di movimento e produce effetto, ma sprigiona da sé un significato, come una mente: in guisa tale che il canto può essere definito, con qualche approssimazione, un animale aereo e razionale.¹⁷

Sono questi, a mio parere, i diversi piani che compongono, non senza ambiguità e conflitti, il panorama musicale della religiosità postridentina in Italia, di cui la recente storiografia ha messo in luce, sotto diverse prospettive, anche il marcato volto sensoriale e immaginifico.¹⁸ La dottrina dell'*ethos* costituisce un filo conduttore

¹⁵ M. Bertolini, *Note di musica e note di censura*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali» (= B&C), XVII (2011), 1, pp. 245-256.

¹⁶ Id., «Se tu sei stato a udire canzoni vane, o soni». *Note sull'etica musicale nella prima età moderna*, in B&C, XVIII (2012), 1, pp. 211-220.

¹⁷ Cito in tr. it. dall'edizione M. Ficino, *De vita* (= DV) a cura di A. Biondi e G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991, p. 370. Sulla teoria musica spirito di Ficino, su cui mi soffermerò nel cap. IV, si vedano almeno D. P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958, soprattutto pp. 19-36; R. Klein, *L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno*, in Id., *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Articles et essais réunis et présentés par A. Chastel, Paris, Gallimard, 1983, pp. 65-88; G. Tomlinson, *Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others*, Chicago, University of Chicago press, 1993; B. Boccadoro, *Marsilio Ficino: the body and the soul of counterpoint*, in *Number to sound*, ed. by P. Gozza, Amsterdam, Kluwer, 2000, pp. 99-134.

¹⁸ Fra gli altri, A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996; G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997; G. Caravale, *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Firenze, Olschki, 2003; M. Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2005; M. Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006; e ancora A. Prosperi, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. III (*Devozioni e conversioni*).

importante e tutt'ora trascurato¹⁹ per ripercorrere i diversi volti del dibattito teologico sulla musica. Dalle antologie di travestimenti spirituali, dai memoriali dei censori e dalla casistica penitenziale, traspare infatti un'idea musicale d'impronta pitagorica e platonica che ruota sulla nozione di alterità: all'alterazione delle componenti dell'armonia corrisponde quella dello stato psichico dell'ascoltatore. Per introdurre questa concezione conviene prendere le mosse dal racconto mitologico.²⁰

Un giorno Atena fabbrica l'*aulos* e lo suona a un banchetto dell'Olimpo. La dea non comprende perché Era e Afrodite stanno ridendo di lei, mentre gli altri commensali sembrano rapiti dalla musica. Rifugiatasi in un bosco della Frigia, la dea riprende a suonare in riva al fiume, ma vedendo riflesso nell'acqua il suo viso deformato dal gonfiore delle guance, getta via lo strumento, maledicendolo. Raccolto da Marsia, l'*aulos* si cimenta con la *lyra* di Apollo, ma lo strumento a fiato impedisce al satiro di accompagnare con il canto la sua melodia. Sconfitto, il presuntuoso Marsia viene scorticato e la sua pelle, appesa a un albero, continua ad agitarsi ogni volta che sente il suono dell'*aulos*.²¹ Atena, dea dell'intelletto, crea dunque lo strumento tradizionalmente associato al culto dionisiaco, che permette alle facoltà irrazionali di irrompere senza freni nella psiche; la *lyra* ideata da Hermes,²² ladro e sognatore, coniugando invece musica e poesia, accompagna l'uomo lungo la via sicura del progresso razionale.²³ Secondo la tradizione, Hermes ricavò lo strumento dal guscio di una tartaruga:

Poi, con la sua accortezza, tesse tutt'intorno una pelle di bue; / fissò due bracci, li congiunse con una traversa, / e tesse sette corde di minugia di pecora, in armonia fra loro. / E quando l'ebbe costruito, reggendo l'amabile giocattolo, / col plettro ne saggiò le corde, una dopo l'altra: quello sotto la sua mano / diede un suono prodigioso, e il dio lo seguiva col suo dolce canto /

¹⁹ Per citare solo due esempi, nei loro pur densi studi sulla musica postridentina, Koenigsberger e Prodi sembrano sottovalutare la complessità dei problemi posti dall'*ethos* musicale nel dibattito teologico coevo. Cfr. rispettivamente H. G. Koenigsberger, *Music and religion in early Modern Europe*, in Id., *Politicians and Virtuosi. Essays in early Modern History*, London-Ronceverte, Hambledon Press, 1986, pp. 179-210; P. Prodi, *La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica*, in *Barocco padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. Colzani et alii, Como, AMIS, pp. 9-26.

²⁰ E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1997, p. 12.

²¹ Del mito esistono numerose varianti; per questa versione si veda R. Graves, *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais par M. Hafez, Paris, Fayard, 1983, vol. I, p. 87. Altri episodi mitici legati alla musica sono proposti nell'antologia *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di D. Restani, Bologna, Il Mulino, 1995.

²² R. Graves, *Les Mythes*, cit., vol. I, p. 74.

²³ «Il y a de la pertinence dans le mythe des Anciens au sujet de l'*aulos*: ils disent, en effet, qu'Athènes, après avoir inventé l'*aulos*, le rejeta. On n'a donc pas tort de dire que la déesse fit cela, parce qu'elle fut fâchée d'avoir son visage enlaidi. Néanmoins il est plus vraisemblable que c'est parce que l'étude de l'*aulos* n'enrichit en rien l'intelligence; or c'est à Athènes que nous attribuons la science et l'art». *Politica*, VIII, 1341a, dall'edizione *Politique*, texte établi et traduit par J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 45.

cimentandosi nell'improvvisare, così come i giovani, / in festa, durante i banchetti, si sfidano con strofe pungenti [...].²⁴

Un analogo contrasto fra citarodia e auletica si ripete nei racconti di Orfeo e Dioniso: alla base del potere incantatorio del primo c'è ancora la combinazione fra poesia e melodia, mentre il secondo trae il suo potere rituale dal flauto associato alla danza.²⁵ La *lyra* e l'*aulos* riflettono la ragione e la sensazione, la misura e l'eccesso. Nella contrapposizione tra i due strumenti fondamentali dell'antichità è possibile leggere il dualismo psichico che il pensiero classico associa alla musica, tramandatoci nei suoi tratti essenziali da un gruppo di testi chiave:²⁶ il *De Musica* dello Pseudo-Plutarco (III sec.); la *Vita Pythagorae* di Giamblico (ca. 240-326); Timoteo che infiamma Alessandro il Grande;²⁷ Alcibiade che nel *Simposio* (III, 215b) platonico tesse l'elogio di Socrate paragonandolo a Marsia.

2. LA DOTTRINA DELL'ETHOS.

Nel vocabolario tecnico, il termine *ethos* indica il carattere specifico degli elementi della grammatica musicale che la teoria armonica individua nei registri, nelle note, negli intervalli, nei modi, *harmoniai*, *tonoi*.²⁸ È sufficiente una trasformazione dell'ordine melodico e l'armonia frigia provoca entusiasmo, la dorica tempera l'animo, l'ipofrigia è attiva, la lidia lamentevole, l'ipolidia voluttuosa. La corrispondenza tra l'organizzazione dei suoni nei modi e la mescolanza degli spiriti vitali permette alla musica di agire sulla psiche con l'efficacia di un *pharmacum*, che è al contempo veleno e antidoto da

²⁴ Dall'*Inno ad Hermes*, in *Inni omerici*, a cura di F. Càssola, Milano, Mondadori, 2006, pp. 178-183.

²⁵ R. Graves, *Les Mythes*, cit., vol. I, pp. 118-119, 124-126.

²⁶ P. Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999, p. 75.

²⁷ D. Restani, *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 11-29.

²⁸ Già nel mondo antico, vi furono fraintendimenti su queste nozioni, che non posso ripercorrere esaustivamente in questa sede. Il caso del concetto di *harmonia* è sintomatico. Con il vocabolo *harmonia* s'indicava originariamente l'accordatura di uno strumento e pertanto la successione delle note disponibili. Nel periodo classico, tuttavia, il termine fu utilizzato in un'accezione più ampia. Una determinata *harmonia* comprendeva il più tardo concetto di scala modale o di specie d'ottava, nel senso che definiva una serie ordinata d'intervalli. Tuttavia un'*harmonia* poteva caratterizzarsi per altri fattori, quali l'altezza assoluta dei suoni, particolari andamenti melodici e il colore del suono. Esse verosimilmente codificavano aspetti musicali associati ai vari stili regionali, come si deduce dai loro nomi: lidia, ionica, dorica, frigia, ecc. Per un approccio generale, si veda G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, EDT, 1991.

prescrivere o proscrivere.²⁹ La musica può curare le malattie psicosomatiche, generare o guarire l'ebbrezza, come attestano un'infinità di racconti che hanno per protagonisti Pitagora, Damone, Democrito o Teofrasto, tutti alle prese con le intemperanze giovanili. La musica placa l'ebbrezza perché altera il comportamento con la stessa efficacia del vino:

Un giovane aveva già sguainato la spada contro un ospite di Empedocle, Anchito, poiché costui, giudice in un tribunale pubblico, ne aveva mandato a morte il padre, e gli si avventò contro, tanto era sconvolto e adirato, per trafiggerlo come se fosse stato l'assassino e non il giudice di suo padre; Empedocle, nella situazione in cui si trovava, cambiò melodia alla lira, prese a suonare una musica calmante e rasserenatrice, e subito intonò il verso: "contro la pena e la collera, oblio di tutti i mali", come dice il poeta [Omero, *Odissea*, IV, 221]. E liberò sia il proprio ospite Anchito dalla morte, sia il giovane dall'assassino.³⁰

I cardini della dottrina dell'*ethos* poggiano sull'analogia fra la tensione delle corde e la tensione degli stati psichici, fra azione magica e catartica e azione simpatica, che, dopo i poeti arcaici (secc. VII-V), diviene con i pitagorici di competenza della matematica armonica. Il principio fecondante del pitagorismo (V sec.) è l'equivalenza fra *krasis*, *psyche* e *harmonia*: limite e illimitato, pari e dispari si uniscono nel cosmo come il grave e l'acuto nella melodia.³¹ Macrobio nel *Commentarius in Somnium Scipionis*, II, i, 8-13 (ca. 390-430), Boezio nel *De institutione musica*, I, x-xi (475-525) e, dopo un millennio, Athanasius Kircher nella *Musurgia Universalis* (1650), ricordano che Pitagora ha concepito i rapporti di consonanza prestando ascolto ai suoni prodotti da martelli di pesi diversi nell'officina di un fabbro.

²⁹ È di riferimento per la mia esposizione lo studio di B. Boccadoro, *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca*, Firenze, Olschki, 2002, cui rinvio anche per il lessico tecnico (pp. 235-249).

³⁰ Cito da *I presocratici*, prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels e W. Kranz, a cura di G. Reale, con la collaborazione di D. Fusaro *et alii*, Milano, Bompiani, 2006, p. 585. Si veda inoltre Pseudo Plutarque, *De la Musique*, texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par F. Lasserre, Lausanne, Graf-Verlag, 1954, pp. 132, 151. Damone richiama l'utilità dell'armonia frigia per l'educazione perché ristabilisce l'equilibrio e la saggezza che mancano nei giovani (*ivi*, pp. 62-63).

³¹ È importante ricordare che Pitagora non ha lasciato alcuna traccia scritta, e già nel IV secolo il suo pensiero è oggetto di interpretazioni così divergenti da impedire ad Aristotele di attribuirgli con certezza il seme della scienza armonica. Ciò nonostante, l'Accademia antica riconduce le dottrine di Platone all'impronta di Pitagora con una sicurezza tale da essere accolta pressoché senza esitazioni, dopo più di un millennio, dall'Umanesimo ficiniano e da un teologo dell'autorevolezza di Tommaso Campanella (1568-1639). Si veda B. Boccadoro, *Ethos*, cit., pp. 103-107, con un bilancio della critica; sugli elementi pitagorici nel pensiero musicale di Campanella, cfr. M. Bertolini, *Musica* (sezione *Tommaso Campanella*), in *Enciclopedia bruniana e campanelliana*, diretta da E. Canone e G. Ernst, vol. III, in corso di stampa, e il cap. IV di questo lavoro.

È consonante un intervallo o un accordo che produce un effetto di stabilità e soddisfazione, in opposizione a un intervallo o accordo dissonante, tale cioè che produce un effetto di tensione. Qui basti ricordare che, secondo la tradizione pitagorica, divisa una corda in due parti uguali, si ottiene l'unisono facendole vibrare entrambe, mentre la consonanza di ottava suonando prima la sua metà poi l'intera corda; analogamente, dividendola per i due terzi della lunghezza, si ricava la consonanza di quinta. Unisono, ottava e quinta si indicano coi rapporti 1:1, 1:2 e 2:3 (dato che la quinta e la quarta costituiscono insieme un'ottava, la quarta equivale a 3:4). Dalle successive divisioni per 1:2, 2:3 e 3:4, Pitagora ottiene la scala completa.³² Nell'antiporta illustrata del primo volume della *Musurgia*, la grotta dei fabbri diviene la caverna dell'orecchio; sopra Pitagora c'è il globo terrestre su cui troneggia la Poesia (o la Musica) con la lira e il flauto di Pan; domina su tutto il triangolo dell'occhio di Dio, con il numero nove ripetuto tre volte, che irradia luce su nove cori di angeli intonanti un canone a trentasei voci di Romano Micheli (fig. 2).³³



Fig. 2. A. Kircher, *Musurgia universalis*, 1650.

Nella prima età moderna, la *tetraktys* pitagorica è riletta dai teorici musicali per rappresentare, fra l'altro, la trinità e l'armonia della Creazione. Il numero 9 delimita la

³² Cfr. la definizione proposta in *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a cura di P. Gozza, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 11-12.

³³ A. Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Romae, ex typographia hæredum Francisci Corbelletti, 1650, t. I.

formazione dei rapporti musicali e racchiude tutti gli altri numeri nella sua unità. Tre volte perfetto, nella sua interpretazione cristiana, il 9 ben si presta a indicare l'unicità e la trinità di Dio. Ancora una volta, è istruttiva la riflessione di Giamblico:

Il numero 9 è il più grande tra i numeri inferiori a 10 ed è limite insuperabile: delimita in ogni caso la formazione [dei rapporti musicali] nel modo seguente: non solo, infatti, accade che giunti al nono tono non ci sia più un ulteriore rapporto musicale epimorio, ma anche che la somma ritorni naturalmente dalla fine naturale all'inizio e da ambedue questi estremi al punto centrale. [...] Comunque, stando al nome, sembra che il 9 nasconda i concetti di simpatia ed equivalenza, se è vero che è stato chiamato “nove” nel senso di unità, nel senso cioè che tutto è dentro il 9 in virtù del fatto che il suo nome è paronimo di “uno”, e risulta chiaro [che questo numero] in generale non ammette niente oltre il 9, ma che, al contrario, il 9 fa ruotare tutto al proprio interno: infatti la progressione naturale dei numeri arriva fino a 9, dopo il 9 si torna indietro, perché 10 diventa 1 e 20 a loro volta diventano 2, sottraendo 9 una volta o due volte, e 12 e 30 diventano 3 secondo lo stesso criterio, e a sua volta 100 diventa 1, sottraendo 11 volte 9, e così all'infinito, sicché i 9 numeri elementari.³⁴

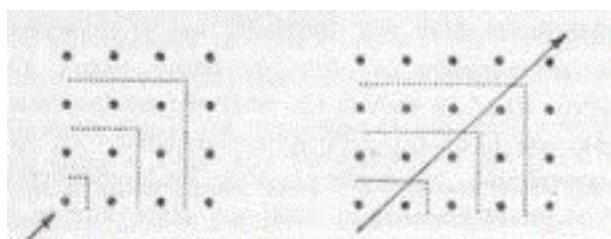
Confluita nel sapere medico, la dottrina dell'anima come armonia³⁵ spiega i processi evolutivi e l'evolversi della gestazione: dal V secolo, il *corpus* ippocratico (*Diaeta*, I, 18, 14-26) insegna al medico che il numero pari separa le unità facendo crescere l'embrione sregolatamente, ma che se combinato all'azione moderatrice del dispari dona al corpo una forma armonica.³⁶ Il numero pari corrisponde all'*Indeterminato*, come mostra la manipolazione dello *gnomon*. Il procedimento consiste nel disporre gruppi di ciottoli, sia in numero pari che dispari, intorno ai lati di una serie di quadrati (*gnomon*), che si costruiscono partendo dal primo numero dispari (1) e dal primo pari

³⁴ «Ed è per questo che i Pitagorici lo chiamavano anche “Oceano” e “orizzonte”, perché comprende queste due regioni [terrestri] e le ha dentro di sé; secondo un altro significato, invece, lo chiamavano “Prometeo”, perché al di là di se stesso non lascia più posto ad alcun numero, e avevano certamente ragione: essendo infatti tre volte perfetto [tre volte il numero 3, che è numero perfetto: $9=3 \times 3$] non manca di ulteriore moltiplicazione, ma al tempo stesso è somma di due cubi, 1 e 8, e poiché è un quadrato [$9=3^2$] è anche l'unico numero tra quelli che arrivano fino a lui che ha come lato un numero triangolare [3]. Comunque, poiché il 9 non permette che i numeri, procedendo al di là di esso, disperdano la loro compattezza, ma li raccoglie nello stesso punto e li fa convivere, allora è chiamato anche “concordia” e “limitazione”, e per il fatto che li raduna è chiamato anche “Sole”». Cfr. Iamblich, *Theologoumena arithmeticae*, 77, dall'edizione Giamblico, *Il numero e il divino: «La Scienza matematica comune», «L'introduzione all'aritmetica di Nicomaco», «La Teologia dell'aritmetica»*, con testo greco, introduzione, tr. it., note, bibliografia e indici a cura di F. Romano, Milano, Rusconi, 1995, pp. 489-491.

³⁵ «Un'armonia: tale sarebbe l'anima secondo alcuni. L'armonia sarebbe una miscela o una sorta di combinazione di contrari, e il corpo un composto di qualità contrarie». Così sintetizza questa teoria Aristotele, per poi criticarla, nel *De anima*, 407b, cit. dall'edizione *De l'âme*, texte établi et traduit par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1989, pp. 17-18.

³⁶ B. Boccadoro, *Ethos*, cit., pp. 129-132.

(2). La somma dei numeri dispari all'unità produce una serie invariabile di quadrati (ad esempio: 1 , $1+3=4$, $1+3+5=9$; $1+3+5+7=16$), mentre l'aggiunta di numeri pari crea dei rettangoli ($2+4=6$; $2+4+6=12$; $2+4+6+8=20$). Il numero pari deforma, mentre il dispari mantiene inalterato il perfetto rapporto dei lati.



Trasposta in musica, la progressione rettangolare del pari e del dispari è alla base dei rapporti di consonanza e di dissonanza. Secondo la teoria armonica antica, un rapporto a/b è consonante, ad esempio, se la differenza tra a e b è un numero divisore di entrambi (come nella serie aritmetica $1, 2, 3, 4$), dissonante quando tale rapporto è irrazionale. Di riflesso, l'assenza di un'esatta corrispondenza fra il suono acuto e quello grave fa sconfinare il corpo della melodia nella dismisura, e con essa le facoltà dell'anima dell'ascoltatore. Come cercherò di mostrare più oltre, pur varcando i confini dell'acustica, la teoria dello *gnomon* aiuta a intuire il valore emozionale degli intervalli e l'importanza del rispetto della misura armonica per l'idea di censura: l'ottava ($2:1$) è stabile, la sesta minore è 'molle' ($8:5$), il *diesis* ($256:243$) patetico. Generato da rapporti semplici, il genere diatonico mette un freno all'eccesso degli umori, ma quello cromatico,³⁷ che procede per semitoni e microintervalli, rilassa i freni inibitori dell'anima e invitando alla lussuria. Come attesta l'esegesi ficiniana, l'equazione fra qualità armoniche e qualità affettive si declina su più livelli: la forma psichica di chi ha concepito il canto, la tensione delle corde nelle quali prende corpo e l'anima ricettiva dell'ascoltatore. In altre parole, l'immaginazione del cantante migra nella melodia, che a sua volta entra nelle condotte aeree dell'anima, e l'*ethos* diviene così il cardine di un'idea oratoria secondo cui l'armonia flette la volontà.³⁸

³⁷ Uno dei tre generi, assieme al diatonico e all'enanarmonico, che secondo la teoria antica si distinguono a seconda della posizione delle note interne al tetracordo di ciascuna *harmonia*. Nell'*harmonia* dorica, ad esempio, il tetracordo di genere cromatico interpone tra il *mi* e il *si*, le note esterne fisse, il *do#* e il *do*, per cui è caratterizzato dalla presenza di due semitoni (*do#-do* e *do-si*). Il discorso cromatico procede per semitoni e frequenti alterazioni: sono cromatiche ad esempio le linee melodiche *do-do#-re-re#-mi* e *si-sib-la-lab-sol*.

³⁸ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

Il pitagorismo confluisce anche nei dialoghi platonici, che coniugano l'Idea al numero, come mostrano *Timeo* (47-48, 53a-b, 90d) o l'ultimo libro della *Repubblica* (x, 615c-617c), in cui Platone, descrivendo la visione di Er, usa l'immagine della musica delle sfere.³⁹ Con la sapienza di un musicista (e di un cuoco), il demiurgo crea il cosmo con un abile contrappunto fra le sfere esistenziali e i fenomeni sensibili, in giuste dosi fra loro. Se nel pensiero presocratico la dottrina dell'*ethos* si inquadra nell'unità fra pensiero e sensazione, nel platonismo anima e corpo divorziano come l'Idea dalla sua scorza sensibile. Forti tracce di questo passaggio fondamentale sono presenti nel passo del *Fedone*:

De fait, mon cher Socrate, tu t'es aperçu toi-même, je pense, que nous avons une idée de l'âme qui revient à peu près à ceci: la tension intérieure de notre corps et son unité étant maintenues par le chaud et par le froid, le sec et l'humide, et des principes de cette sorte, la combinaison harmonieuse de ces opposés constitue notre âme quand il se combinent dans une heureuse proportion. Donc, si l'âme est une harmonie, tout est clair: quand notre corps aura subi relâchement ou tension excessifs sous l'effet des maladies ou d'autres facteurs malfaisants, l'âme nécessairement sera détruite aussitôt, bien qu'elle soit l'élément le plus divin, comme les autres harmonies qui se réalisent dans les sons et dans toutes les œuvres des artistes; au contraire, chaque dépouille mortelle se conserve longtemps jusqu'à ce que le feu ou la putréfaction l'aient détruite.⁴⁰

In questo dialogo, la melodia è posta in relazione all'uomo: agli umori corporei corrispondono le note, mentre all'anima la mescolanza delle note. Come ha felicemente sintetizzato Brenno Boccadoro, «la psiche è una piramide, alla cui sommità si trova l'Intelletto, che osserva i conflitti vissuti dalle facoltà inferiori, poste alla base, sede di piacere e dolore».⁴¹ Dall'esegesi ai dialoghi platonici, le categorie pitagoriche di limite e illimitato sono così associate alla condotta individuale nei confronti del piacere, e condizionano per secoli sia gli studi armonici sia le riflessioni teologiche: «Fractio vocis

³⁹ W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trans. by E. L. Minar jr., Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 369-400; E. A. Moutsopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, introduzione di G. Reale, traduzione di F. Lippi, Milano, V&P Università, 2002, pp. 341-402.

⁴⁰ «Vois donc, Socrate, ce que nous répondrons aux raisons par lesquelles on affirmerait que, l'âme étant une combinaison des principes qui sont dans le corps, c'est elle qui, dans ce qu'on appelle la mort, est la première à périr». Platone, *Fedone*, 86b-d, nell'edizione *Phédon*, texte établi et traduit par P. Vicaire, in Platon, *Œuvres complètes* (= PO), Paris, Les Belles Lettres, 1983, t. IV, 1^{re} partie, pp. 54-55; su cui cfr. M. Vegetti, *Il governo dell'anima*, in *La passione della ragione*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaka Book, 1991, p. 11.

⁴¹ L'interpretazione ritorna in M. Ficino, *Theologia platonica*, XVII, ii, di cui cfr. l'edizione *Teologia platonica*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Milano, Bompiani, 2011, pp. 1609-1716; B. Boccadoro, *Ethos*, cit., pp. 110 e *passim*.

signum est fracti animi», ammonisce il predicatore medievale Guillaume Peyraut (XIII sec.).⁴² Le emozioni sono lo specchio di movimenti di gioia o di lacrime che trovano origine nell'eccesso e nel difetto. Nell'anima c'è una forma armonica statica in cui l'equilibrio genera un piacere assoluto, mentre i suoi moti sono causa di stati d'animo contrari. Il dolore nasce nel conflitto, mentre il piacere consiste nella soluzione di quel conflitto.⁴³ Il carattere ideale dell'uomo è dunque quello di una combinazione fisica e psicologica ben temperata (*medietas*) in cui la virtù riconduce ogni passione irrazionale alla giusta misura. Divisa fra unità e molteplicità, fra ragione e seduzione, la musica può agire come rimedio alla dismisura congenita dell'uomo.⁴⁴ Ne fa fede la descrizione di Alessandro Magno tracciata da Plutarco (*De virtute morali libellus graecus*, 12, 451f-452b):

Come, infatti, nei suoni la musica produce l'armonia non eliminando il grave e l'acuto, e nei corpi la medicina produce la salute non con l'eliminazione del caldo e del freddo, ma mescolandoli secondo quantità proporzionate, così nell'anima la moralità nasce quando la ragione ingenera la misura giusta e conveniente nelle facoltà e nei moti della passione. [...] È l'eccesso di dolore, di gioia e di paura che rende l'anima simile ad un corpo gonfio e infiammato, non il dolore o la semplice gioia o paura. E quando Omero dice giustamente: "Il valoroso non cambia mai colore né troppo si turba", non elimina la paura, ma l'eccesso della paura, perché la fortezza non si muti in folle ardore e il coraggio in temerarietà. Per questo anche nei piaceri bisogna eliminare l'eccesso del desiderio e nelle difese l'odio eccessivo per il male: così l'uno non sarà insensibile ma temperante, l'altro sarà giusto e non crudele e spietato. Estirpate del tutto le passioni, quand'anche fosse possibile, in molti la ragione risulterebbe meno attiva e più debole, come un timoniere al cessare del vento. Anche i legislatori, pensando

⁴² G. Peraldus, *Summae virtutum ac victiorum*, Coloniae agrippinae, sumptibus Antonij Boëtzeri, 1614, vol. II, p. 233. Guillaume Peyraut è priore del convento dei domenicani di Lione; la sua *Summa de vitiis* ha conosciuto un grande successo e ha circolato ampiamente anche nella prima età moderna. Cfr. il cap. II del presente lavoro.

⁴³ Si vedano le interpretazioni di A. E. Taylor, *Plato. The man and his work*, London, Methuen & CO., 1948, pp. 279-280; Th. M. Robinson, *Plato's Psychology*, Toronto, University of Toronto press, 1970; Y. Brès, *La psychologie de Platon*, Paris, PUF, 1973².

⁴⁴ «En ce qui concerne la sort d'âme qui est en nous la principale, il faut s'en faire l'idée que voici: c'est qu'elle est un démon [un génie protecteur] que Dieu a donné à chacun de nous; elle est ce principe dont nous disons qu'il habite en nous au sommet du corps et que vers le ciel, où réside l'élément de même nature, au-dessus de la terre il nous l'élève; car nous sommes une plante, non point terrestre, mais céleste. [...] Or, les soins à donner à tout être toujours se réduisent à un seul point: accorder à chacun les aliments et les mouvements qui lui sont propres. A ce qu'il y a en nous de divin, les mouvements naturellement appropriés sont les pensées du Tout et ses révolutions; ce sont elles que chacun doit suivre: lors de notre naissance, les circuits établis en notre tête ont été saccagés; on les redressera par l'étude approfondie des harmonies et des révolutions du Tout; à l'objet de l'intellection, le sujet de l'intellection sera rendu semblable, et conforme à son antique nature [...]». Platone, *Timeo*, 90a-d, nell'edizione Platon, *Œuvres complètes*, traduction nouvelle et notes par L. Robin, avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, 1990, t. II, pp. 521-522.

certo a questo, introducono nelle costituzioni l'ambizione e l'emulazione tra i cittadini, e suscitano e accrescono con trombe e flauti l'ardore combattivo contro i nemici⁴⁵

La carica dell'emozione si confonde con il movimento, come traspare ancora una volta nelle pagine della *Repubblica* (X, 398a), in cui le disquisizioni di Glaucone e Socrate sulla buona e sulla cattiva musica si concentrano sull'intervallo e sul movimento della voce.⁴⁶ Il divenire musicale va condannato perché coi suoi modi indeterminati può inibire il senso del limite nella psiche del cittadino: dalla città ideale sono dunque banditi gli strumenti dalle molteplici corde e di ditirambografi dalle troppe facce⁴⁷ Ci sono altrettante emozioni quante le note, gli intervalli e i modi. Il rapporto fra la sfera del gusto e quella dell'armonia ne è un esempio. La dissonanza è un sale: se sciolto in giuste dosi nella melodia ne aumenta la carica emotiva, se lasciato incontrastato sovverte gli stati d'animo. Al pari dei cuochi, i musicisti creano diversi affetti variando le proporzioni degli ingredienti, come ricorda, fra gli altri, Hermann Finck, teorico musicale luterano: «Multiplex usus est Arithmeticae proportionis et in

⁴⁵ Dall'edizione Plutarco, *La virtù etica*, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di F. Becchi, Napoli, D'Auria, 1990, pp. 133-135.

⁴⁶ Glaucon: «Quelles sont donc les harmonies plaintives? Dis-le moi, puisque tu es musicien». / Socrate: «C'est la lydienne mixte, [...] la lydienne aiguë, et quelques autres semblables». / Glaucon: «Eh bien, ces harmonies-là ne doivent-elles pas être rejetées? Elles sont pernicieuses même pour les femmes, que le devoir oblige à une tenue convenable, et à plus forte raison pour les hommes». / Socrate: «Je suis tout à fait de cet avis». / Glaucon: «Il faut dire aussi que rien ne messied plus aux gardiens que l'ivresse, la mollesse et la paresse». / Socrate: «Sans contredit». / Glaucon: «Et quelles sont les harmonies qui sont molles et faites pour les buveurs?». / Socrate: «Il y a [...] une sorte d'harmonie ionienne et une de lydienne qu'on appelle lâches». Platone, *La repubblica*, III, 398e, nell'edizione *La république*, texte établi et traduit par É. Chambry, avec introduction d'A. Diès, in PO, t. VI, 3^e partie, p. 111.

⁴⁷ «Ces catégories [musicales] et quelques autres une fois distinguées, il ne fut plus permis de transformer abusivement un genre de mélodies en un autre. [...] par la suite, avec le cours du temps, l'autorité en matière de délits contre la musique passa à des compositeurs qui avaient dans doute le tempérament createur mais ne savaient rien de la justice et des droits de la Muse; dans la frénésie de plaisir qui les possédait plus que de raison ils mêlèrent thrènes et hymnes, péans et dithyrambes, imitèrent sur la cithare le jeu de la flûte, ramenèrent tout à tout, et, sans le vouloir, eurent l'inintelligence de lancer contre la musique cette calomnie, qu'il n'existait pas la moindre orthodoxie musicale, et que le plaisir de l'amateur, que celui-ci fût noble ou manant, décidait avec le plus de justesse. A force de composer de pareilles œuvres, d'y ajouter des proclamations de ce genre, ils inculquèrent aux gens du commun de faux principes musicaux et l'audace de se croire des juges compétents; en conséquence, les auditoires devinrent loquaces de muets qu'ils étaient, croyant s'entendre à discerner en musique le beau et le laid, et à une aristocratie musicale se substitua une fâcheuse théâtrocratie». Platone, *Le leggi*, III, 700b-701a, nell'edizione *Le lois*, texte établi et traduit par E. des Places, s.j., in OC, t. XI, 2^e partie, pp. 44-45. Nel ditirambo, canto corale in onore di Dioniso, poesia, musica e danza erano fusi insieme e tutti e tre indispensabili in ugual misura. La danza era drammatica e rapida, durante la quale il solista rappresentava lo stesso Dioniso, mentre i coreuti lo accompagnavano con lamentazioni e canti di giubilo. In antichità, questo componimento accompagnava anche i cortei di cittadini mascherati che in stato d'ebbrezza inneggiavano a Dioniso suonando flauti e tamburi: un suono cupo, poco melodico, ma di profonda potenza, furente, che accompagnava alla perfezione il corteo barcollante di uomini mascherati. Alcune feste presupponevano il totale mascheramento, ad esempio con pelli di animali; le Menadi, seguaci dirette del Dio, portavano il tirso, un bastone con in cima o un ricciolo di vite o una pesante pigna.

Physica et in contractibus, ut in nutritione tantum trasformatur, quantum assumere et coquere natura potuit» (1556).⁴⁸

L'alterazione della misura musicale ha delle implicazioni morali non dissimili a quelle legate all'eccesso di vino o di cibo, che figurano spesso associate nella letteratura penitenziale medievale e della prima età moderna. La musica è giudicata dagli antichi e dai moderni rilassata e impudica quando le emozioni che scatena spezzano con la stessa energia di *Eros* i freni inibitori imposti dalla virtù intellettuale alle facoltà inferiori dell'anima. Basta ricordare i cavalli che muovono il cocchio del *Fedro*:

Imaginons donc l'âme comme une puissance dans laquelle sont naturellement réunis un attelage et un cocher, soustenus par des ailes. Chez les dieux les chevaux et les cochers sont tous bons et de bonne race, mais hors de ce cas leurs qualités sont mêlées. Chez nous il y a d'abord celui qui commande, et conduit les deux bêtes attelées, mais si l'un des chevaux est excellent, et d'excellente race, l'autre est tout le contraire, par lui-même et par son origine: dès lors la conduite de l'attelage, dans notre cas, est une métier difficile et ingrat.⁴⁹ (fig. 3)



Fig. 3. *Il carro*, da L. Scapini, *Tarocco medievale*, © Dal Negro, 1986.

⁴⁸ H. Finck, *Practica musica [...], exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Vitebergæ, excusa typis hæredum Gregorii Rhauu, 1556, fasc. iijv (rist. anast. Bologna, Forni, 1969). È la sola opera di musica esplicitamente vietata dall'indice dei libri proibiti di Clemente VIII (1596), su cui cfr. il cap. II del presente lavoro.

⁴⁹ Platone, *Fedro*, 246a, nell'edizione *Phèdre*, texte établi par C. Moreschini et traduit par P. Vicaire, in OC, t. IV, 3^e partie, pp. 33-34, su cui Boccadoro, *Ethos*, cit., pp. 113-117.

3. LO SPIRITO E IL CORPO DELLA MUSICA.

Quali sono le influenze di queste teorie nel Cristianesimo occidentale? La scoperta degli intervalli della musica antica spiega ai moderni che l'ordine e il bello poggiano sulla combinazione di pochi numeri (1, 2, 3, 4). L'ottava permette di immaginare e comprendere l'ordine matematico del cosmo e la musica diviene la forza universale che concilia i contrari e genera l'unità: «concordia discors, e pluribus unum, armonia» (Franchino Gaffurio, 1508).⁵⁰ Il numero e l'armonia sono immanenti alle cose stesse, il fondamento della loro intelligibilità. Se il cosmo è armonia anche l'anima è armonia (*musica humana*),⁵¹ e la musica è la via per raggiungere la catarsi⁵² e la comunione con Dio. Fino al Seicento inoltrato, nonostante le nuove concezioni introdotte dalle rivoluzioni scientifiche, la visione platonica dell'Anima del Mondo⁵³ si sposa perfettamente alla Scrittura - «Ma tu [Signore] hai tutto disposto con misura, calcolo e peso» (Sap. 11, 21) -, e la musica diviene chiave dell'esegesi biblica. Mentre la monade pitagorica assume le sembianze di un Dio archimusico, nelle riletture dei padri della Chiesa l'arpa di Davide sostituisce quella di Orfeo.⁵⁴ Il Rinascimento eredita dal

⁵⁰ F. Gaffurius, *Angelicum ac divinum opus musice [...]*, impressum Mediolani, per Gotardum de ponte, 1508, p. n.n.

⁵¹ È la celebre tripartizione boeziana: la musica *mundana* generata dai corpi celesti; la musica *humana* provocata dall'equilibrata unione di anima e corpo; la musica *instrumentalis* realizzata con gli strumenti musicali (*De institutione musica*, I).

⁵² Catarsi allopatrica, di matrice damoniana, e catarsi omeopatica, vicina alla visione aristotelica (*Politica*, VIII, 7, 1342), su cui F. Lasserre, *De la Musique*, cit., pp. 63-64.

⁵³ «Voici de quels éléments et en quelle façon: de la réalité indivisible et qui toujours se conserve identique, et de celle qui au contraire s'exprime dans les corps, sujette au devenir et divisible, de ces deux il a tiré par mélange une troisième forme, intermédiaire, de réalité; pour ce qui est de ses rapports avec la nature du Même et celle de l'Autre, également il l'a de cette façon constituée intermédiaire entre ce qu'elles ont d'indivisible et de divisible selon les corps. [Le démiurge] prit donc, au nombre de trois, les termes que voilà et les mélangea tous en une seule substance: la nature de l'Autre était rebelle au mélange; pour l'unir harmoniquement au Même, il usa de contrainte; puis dans le mélange il introduisit la réalité; des trois termes il n'en fit qu'un, et derechef, le tout ainsi obtenu, il le distribua en autant de parts qu'il convenait, chacune toutefois demeurant un mélange du Même, de l'Autre et de la réalité. Il se mit donc à faire les divisions [...]. Après quoi, il combla les intervalles doubles ainsi que les triples, du mélange détachant encore des parts et les intercalant entre les premières, de sorte que dans chaque intervalle il y eût deux médiétés: suivant l'une, c'est d'une même fraction respective des extrêmes que le moyen surpasse le premier, est surpassé par le second; suivant l'autre, c'est d'une égale quantité numérique qu'il dépasse, d'une égale qu'il est dépassé. Des distances de un et demi, un et un tiers, un et un huitième s'étant manifestées à la suite de telles liaisons dans les intervalles primitifs, au moyen de l'intervalle de un et un huitième il combla tous ceux de un et un tiers, laissant de chacun d'eux une fraction, cet intervalle restant ayant ses termes dans le rapport du nombre deux cent cinquante-six au nombre deux cent quarante-trois. Et voilà que le mélange, dont il avait détaché ces parties, de cette façon il se trouva l'avoir entièrement dépensé». Platone, *Timeo*, VII, 34a-36b.

⁵⁴ D. P. Walker, *The Ancient theology. Studies in Christian platonism from the 15th to the 18th century*, London, Duckworth, 1972, in particolare pp. 22-41.

Medioevo il concetto di musica celestiale degli angeli, la cui natura è legata all'armonia delle sfere. Dio non è soltanto promotore della sonante armonia del mondo, ma anche architetto, scultore e pittore: di conseguenza musica e arti figurative devono necessariamente muoversi fianco a fianco nella rappresentazione terrena di questi valori.⁵⁵

In un'altra illustrazione della *Musurgia*, l'*Harmonia nascentis mundi*, Dio è un musicista invisibile che suona un organo a sei registri, corrispondenti a ciascun giorno della Genesi (fig. 4).⁵⁶

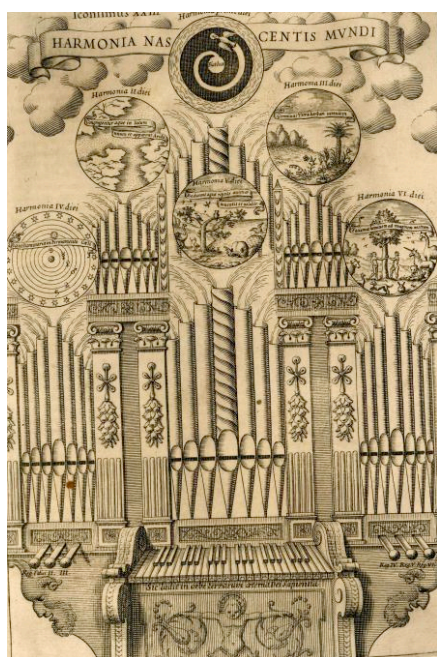


Fig. 4. *Harmonia nascentis mundi*, da A. Kircher, *Musurgia universalis*, 1650.

Nell'*Utriusque cosmi* (1617), del teorico inglese Robert Fludd, la sapiente mano del supremo Protomaestro accorda il cosmo sul monocordo (fig. 5) a indicare la celeste consonanza (*musica mundana*).⁵⁷

⁵⁵ J. Traeger, *Musik und bildende Kunst. Von Mittelalter zur Moderne: Versuch einer Problemskizze*, in *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck-Institut (Firenze, 27-29 maggio 2005), in onore di Max Seidel, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 347-379.

⁵⁶ A. Kircher, *Musurgia*, cit., t II, p. 366.

⁵⁷ R. Fludd, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa [...]*, Oppenheimii, typis Hieronymi Galleri, 1617, p. 140.

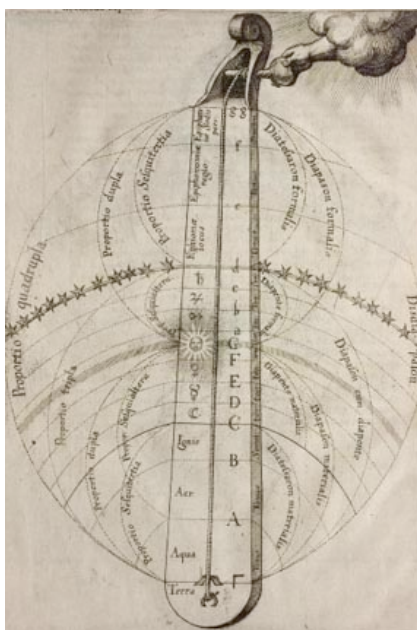


Fig. 5. R. Fludd, *Utriusque cosmi*, 1617.



Fig. 6. *Bible Moralisée* (XIII sec.)
Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

Nel tendersi verso l'alto, l'uomo può servirsi del concetto numerico, ma anche della musica vocale e strumentale, eco dell'inaudibile concerto celeste. Nella liturgia, la musica conduce alla contemplazione mediante il diletto; (com)muovendo gli affetti, eleva lo spirito e consente la ricezione del Verbo. Come insegna Agostino, nell'abbraccio divino si trova una traccia del numero musicale che qualifica la voluttà dell'armonia e fa del ritmo del polso la traccia musicale più intima dell'uomo.⁵⁸ Il suo commento ai salmi (*Enarrationes in Psalmos*), in particolare al 41 e al 42, ha conosciuto una larghissima fortuna e molteplici riletture. Ne fornisce un esempio l'ampia trattazione di Bernardo di sant'Onofrio (1649), carmelitano, che distingue «la voce di carne in due maniere [...]: una è quando distintamente si proferisce con la lingua il concetto che di Dio ha l'anima amante. L'altra quando per l'eccesso del gaudio, che inonda il cuore, esondano nella lingua quei fiumi del Cielo, ed aprendo i chiostri della favella la fanno, quasi senz'arbitro della volontà, confusamente risonare».⁵⁹ Interiorità ed exteriorità, uno e molteplice, si confondono nell'organo, che non è soltanto lo strumento materiale che si trova nelle chiese:

⁵⁸ Agostino, *De vera religione*, 42, 79, nell'interpretazione di L. Wuidar, *Oltre le parole: suono, silenzio, sguardo, gesto. Teorie agostiniane e bernardiane del linguaggio affettivo*, in «Divus Thomas», 2011, vol. 114/3, p. 121.

⁵⁹ *Sospiri profondi dell'anima contemplativa disposta dall'ammirabile provvidenza à vicenda di favori, e di pene per l'intima unione con Dio, sopra i salmi 41 e 42*, in Genova, appresso Pier Giovanni Calenzani, 1649, p. 401. Per un profilo sull'autore si veda G. Jori, *Mistici italiani dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 347-350 (con una selezione di passi alle pp. 351-394).

L'organo, che per eccellenza è così chiamato, raccoglie in se stesso tutti gli strumenti musicali, e tanto maggiormente è degli altri più eccellente e più nobile, quanto meglio rappresenta la voce umana, operandosi in esso il fiato e la mano. E le canne, di qual materia esse siano, rappresentano le fauci umane, per dove passa lo spirito a formare il suono e la voce [...]. È veramente questo meraviglioso strumento [...] come corpo umano governato dall'anima, poiché, come s'è detto, il primo aspetto d'esso grandemente diletta l'occhio, e il suono che arriva alle orecchie come parole che significano gli affetti del cuore, e'l sonatore invece di lingua, che con leggiadri movimenti della mano lo fa soavemente sonare, e quasi con dolci maniere parlare (G. Diruta, *Il Transilvano*, 1625).⁶⁰

Lo strumento corrisponde all'anima orante in cui Dio infonde la vita con il soffio, infatti:

Non mancano qui né i mantici dell'intelletto e volontà, per li quali lo Spirito divino si trasfonde nelle canne delle virtù; né le proportioni loro, cioè delle canne per dolcemente risonare; né la varietà per la gratissima sinfonia, la quale, congiungendo l'acuto col grave e questo con l'acuto, [...] cagiona soavissima melodia; né la liberalissima mano dello Spirito divino, Maestro di tutta la spirituale armonia, il quale, con differentissime e tutte altre e indicibili maniere e varietà, solleva lo spirito e lo rapisce in alto.⁶¹

⁶⁰ «Di qui è che ognun dovrebbe con ogni suo potere sforzarsi di procedere per li mezzi più perfetti; perciocché, facendo altrimenti, si potrebbe assomigliare la grandezza d'un tale strumento ad un uomo ben proporzionato in qualunque parte della persona sua, e che dipoi abbia una intricata e barbuziente lingua, che in tutto lo disacondi e guasti». Cfr. G. Diruta, *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti*, in Venetia, appresso Angelo Vincenti, 1625, p. 3. La lettura metaforica dell'organo ha conosciuto una durevole fortuna letteraria. Ne offre un esempio suggestivo un racconto filosofico del musicista Vladimir Odoevskij (1803-1869) che ha per protagonista Johann Sebastian Bach. Una notte, il giovane musicista s'intrufola nella cattedrale di Eisenach per comprendere i segreti dello strumento. Con l'aiuto di una scaletta, sale al piano superiore dell'organo ed entra al suo interno: «Qui il mistero dell'architettura si associava ai misteri dell'armonia; [...] gli angeli della melodia volavano sulle sue leggere nuvole e svanivano in un bacio misterioso; in armoniche linee geometriche s'innalzavano vari strumenti musicali; sul tabernacolo si levavano cori di voci umane; davanti a lui s'intrecciavano e si scioglievano variopinti tendaggi di dissonanze, e la gamma cromatica fluiva lungo il cornicione come vivace bassorilievo. Tutto viveva di vita armonica, [...] e una voce invisibile pronunciava distintamente le misteriose parole della religione e dell'arte». V. Odoevskij, *Notti russe*, a cura di L. Montagnini, Torino, UTET, 1983, pp. 195-197.

⁶¹ *Sospiri*, cit., p. 422. Un'analogia lettura è condotta anche per altri strumenti: «Nel salterio poi canta le glorie di Dio l'anima collocata nello stato della trasformatione mistica, per l'esattissima osservanza della divina legge, che di dieci corde è armata secondo l'ordine de' precetti, o anche di dodici, se aggiungiamo li due della carità, che sono le corde principalissime, nel suono delle quali tutta la sinfonia di questo mistico salterio si conchiude. [...] Cetera è anche la croce del nostro Redentore, nella quale di bischeri servono li chiodi, ai quali furono attaccate le mani et i piedi di Christo, quasi [come] finissime corde che toccate dal plectro, ossia archetto della divina carità, fecero risonar la lira della croce per tutte le regioni, e confini della Terra, [in tal maniera] giungendo anche all'altezze de' cieli e alla profondità dell'abisso, trassero a quel divino Orfeo tutte le cose create» (*ivi*, pp. 445-446).

La relazione della cerimonia di canonizzazione di Tomás de Villanueva ci ricorda che l'organo rappresenta la Chiesa e i suoi missionari: «un organo che, come composto di molte canne, par che facesse un eco uniforme a quei missionari o pellegrini [...], perché come nell'organo un sol fiato è quel che anima e fa risuonare di tante canne le voci, così [...] li fece poi risuonar l'Evangelo tra nationi sì remote» (1659)⁶². Ancora più efficace è la lettura di Francesco Giorgi, che nel *De harmonia mundi totius cantica tria* (1525), riprendendo ancora una volta Agostino (*De Genesi ad litt.* 2, 6), pone l'accento sulla dimensione dell'atto verbale della Creazione, che si esplica «secondo le articolazioni e le strutture numeriche già presenti nel Verbo. Per questa ragione i pitagorici ponevano i numeri astratti in Dio, chiamandoli idee delle realtà da creare». Platone:

correggendo lievemente la loro dottrina, insegnava che quelle idee partecipavano sì alle realtà fisiche, ma che non erano sottoposte ad alcuna trasformazione perché esse sono eterne e non possono mutare, a meno che per trasformazione non si intenda il loro comunicarsi alle cose che sono create secondo la loro immagine e ne ricevono la potenza, a tal punto che nulla nelle cose è indipendente da questa o quella idea.⁶³

La musica non è dunque solo oggetto dei nostri sensi. Essa può essere una scienza e in quanto tale oggetto della ragione, fino ad identificarsi come filosofia. Nel frontespizio della *Margarita philosophica* (1583) di Gregor Reisch, la musica figura insieme alle altre arti liberali ai piedi della filosofia, loro ideale regina (fig. 7). Le due discipline si (con)fondono nell'atto speculativo, come testimonia la cronaca della morte di Socrate, riferita da Platone (*Fedone*, 60d-61b); o Boezio, per il quale la musica è intesa come dialettica e suprema sapienza (*De consolatione philosophiae*, I, IV, 4). Allo stesso modo, la musica come arte pratica si separa dalla musica matematico-filosofica.⁶⁴

⁶² *Relatione della canonizatione di S. Tomaso da Villanova [...]*, [a cura di S. Tamagnini], Roma, per Iacomo Fei d'Andrea, 1659, pp. 101-102.

⁶³ Dall'edizione F. Zorzi (Giorgi), *L'armonia del mondo*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di S. Campanini, Milano, Bompiani, 2010, pp. 1080-1081.

⁶⁴ Per un'introduzione a questi temi si veda C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Roma, Carocci, 2008.



Fig. 7. G. Reisch, *Margarita philosophica*, 1583.

Già nella visione plutarchea, gli eventi sonori hanno un ruolo rilevante nella rappresentazione del rapporto con l'altro da sé, il divino, sia come manifestazione non silenziosa del dio, sia attraverso intermediari, animali o uomini, sia nella condivisione di comportamenti simbolici.⁶⁵ Ciò vale anche per l'epoca medievale e moderna. Sul piano allegorico, ben lo rappresenta l'incisione di Johann Christoph Smischeck, *Amor reciprocus* (XVII secolo): attraverso un canone doppio, di Abraham Megerle, un serafino cruciforme imprime la stigmata a Francesco d'Assisi.⁶⁶ Il canone sintetizza i caratteri della visione sonora, in cui la voce di Cristo e quella di Francesco si uniscono simultaneamente: è la sfera terrena dell'ascolto trascendentale, della musica come salvezza.

In questa dimensione, la *virtus flexanima* dell'armonia produce un gaudium indicibile a parole, il cui potere può spingere l'uomo fino all'*alienatio mentis*,⁶⁷ come ricorda ancora Bernardo di Sant'Onofrio: «non può trattenersi quel torrente che sbocca dal cuore, perché predomina i sensi; né può per canali di voci ordinate distintamente tramandarsi

⁶⁵ D. Restani, *Musica per governare*, cit., pp. 22-23.

⁶⁶ L'immagine è analizzata da F. Guilloux, *Les Frères Mineurs et la Musique en France (1550-1700)*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Tours (Musicologie), présentée et soutenue publiquement le mardi 2 mai 2006, p. 72. In merito al dibattito francescano sulla legittimità della musica all'interno dell'ordine cfr. *ivi*, pp. 47-84.

⁶⁷ In proposito, relativamente all'età antica, alcune indicazioni sono riportate in J. Pigeaud, *La manie. Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, pp. 153-162.

[...], onde quel gaudio si manifesta in suoni non formati».⁶⁸ Lontano dai tumulti degli umori, mentre il corpo è in pace, l'organo della visione mistica è come uno specchio pulito che riflette con trasparenza le forme comunicate da Dio e dagli angeli.⁶⁹ C'è un orecchio interiore che precede quello esteriore,⁷⁰ e la prima autentica cetra è quella dell'anima che contempla mossa dall'archetto dello Spirito Santo.

Scendendo però dalle celesti metafore del misticismo all'esperienza musicale quotidiana, il conflitto serrato tra i sensi e la ragione permane. La regolamentazione della musica, liturgica e profana, è caratterizzata da un corpo a corpo fra la visione aristotelica, cara alla tradizione scolastica, sull'intrinseca neutralità morale del piacere sonoro, e la censura platonica che insiste sul lato oscuro della similitudine fra armonie e costumi richiamata dal florilegio di Boezio:

Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit. [...] Nihil est enim tam proprium humanitatis, quam remitti dulcibus modis, adstringi contrariis, idque non sese in singulis vel studiis vel aetatibus tenet, verum per cuncta diffunditur studia et infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit. Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam. Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, non quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria⁷¹.

L'analisi del dibattito ecclesiastico sulla musica impone di tenere sempre ben presenti le due dimensioni del linguaggio sonoro: quella materiale e quella immateriale, quella della partitura e quella della metafora. Sulla base di quanto si è esposto, sembra inoltre evidente che, tanto sul versante liturgico che su quello profano, il problema posto

⁶⁸ *Sospiri*, cit., p. 401.

⁶⁹ B. Boccadoro, *Vision de l'âme, miroirs et harmonie dans le «Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum» de Nicole Oresme*, in *Miroirs. XV^{es} entretiens de La Garenne Lemot*, sous la direction de J. Pigeaud, Rennes, PUR, p. 118.

⁷⁰ Il tema trova uno spazio significativo nell'opera di Jean Gerson, su cui si rinvia a J. L. Irwin, *The mystical music of Jean Gerson*, in «Early Music History», 1 (1981), pp. 187-202; I. Fabre, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson*, Edition critique, traduction et commentaire du «Tractatus de canticis» et du «Canticordum au pélerin», Genève, Droz, 2005.

⁷¹ *De institutione musica*, I, 179-180, nell'edizione *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par Ch. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 22-28.

dalla musica, nel progetto controriformistico di riforma dei costumi,⁷² non è scindibile dalla questione fisico-psicologica dell'affetto. Il nodo centrale sta nel potere causale dell'armonia sull'anima – da sola o nella sua unione con la parola –, lo spirito e il corpo dell'individuo: l'alterazione musicale, ai differenti livelli delle sue componenti tecniche, può produrre un'alienazione del soggetto, ai cui estremi si trovano il rapimento estatico e la possessione diabolica, entrambi trascurati dalla musicologia.⁷³

L'idea secondo cui una composizione di potenze antagoniste in equilibrio instabile altera il proprio carattere, in seguito all'egemonia di una delle componenti elementari dell'armonia, è uno dei cardini del pensiero rinascimentale in materia di psicologia musicale: la virtù come giusta misura tra *pathos* e anomalia; l'eccesso o il difetto della medicina umorale; la trasgressione dei limiti negli *exempla* che esaltano il potere psicotropico della melodia; l'ostracismo nei confronti degli strumenti *polychorda* che moltiplicano le digressioni dell'armonia.⁷⁴ La commistione del pari e del dispari negli intervalli, la consonanza e la dissonanza d'impronta pitagorica fra potenze contrarie, sono alla base del principio che riassume con efficacia tutti i fenomeni di casualità transitiva sonora, dalla magia simpatica all'omeopatia/allopatia. Esula naturalmente dalla finalità di un censore o di un confessore l'addentrarsi nei tecnicismi di un'idea che resta, però, uno dei cardini teorici di un'azione pastorale cui ora si rivolge l'attenzione.

⁷² In questo senso, la musica costituisce una vistosa assenza nel volume *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, con la collaborazione di C. Penuti, Bologna, Il Mulino, 1994.

⁷³ Una ricerca sulle nozioni di 'alterazione', 'alterità' e 'alienazione' è stata avviata da L. Wuidar, *Control and the science of affect: Music and power in the Medieval and Renaissance periods*, in *The Emotional Power of Music*, Oxford, Oxford University Press, in corso di stampa.

⁷⁴ B. Boccadoro, *Crise, proportion, chromatisme dans la théorie musicale di Cinquecento*, in *La couleur les couleurs*, XI^{ES} Entretiens de la Garenne-Lemot, sous la direction de J. Pigeaud, Rennes, PUR, 2007, pp. 245-257.

II. RILEGGERE L'ANGELO E LA SIRENA.

I VOLTI DELLA CENSURA MUSICALE POSTRIDENTINA

«Al troppo ardito, pronto, et precipitoso censore».

Giovanni Giovenale Ancina, *Tempio Armonico*, 1599

1. IL CONCILIO DI TRENTO E LA MUSICA.

L'Italia posttridentina è l'erede di una densa produzione letteraria rinascimentale, teologica e secolare, che discute delle implicazioni morali della musica. Com'è già stato rilevato per la danza,⁷⁵ questi testi mostrano un atteggiamento sostanzialmente bifronte nei confronti del piacere musicale: da un lato, esso è contrario alla visione medievale del *contemptus mundi*; dall'altro, è parte integrante della formazione dell'élite nobiliare e ingrediente fondamentale dell'oratoria sacra.⁷⁶ Rispetto alla danza, però, il dibattito è reso più articolato e urgente dal ruolo liturgico della musica, che la Scrittura tutela saldamente, ma che non manca di sollevare un dibattito vivace, soprattutto negli scritti degli ordini regolari.

Fra Cinque e Seicento la musica divenne anche visiva. Dal momento in cui la nuova architettura liturgica si saldò con il linguaggio sonoro, essa poté influenzarne la composizione, come dimostra la produzione policorale veneziana. Nella basilica di San Marco a Venezia, il repertorio prevedeva un impiego masiccio di musica strumentale, con organi e strumenti a fiato. Queste formazioni erano spesso suddivise in due o più cori posizionati in vari punti della basilica: giocando con il sistema di cupole della struttura, il fitto dialogo di canti, alternati o simultanei, creava un eccezionale effetto di amplificazione. Il principio della suddivisione spaziale di diversi corpi tonali non era nuovo di per sé, ma aveva conosciuto un significativo slancio con Willaert, maestro di

⁷⁵ Sono di riferimento A. Wéry, *La danse écartelée de la fin du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Champion, 1992; A. Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2000.

⁷⁶ Cfr. rispettivamente S. Lorenzetti, *Musica*, cit.; Id., *Tempio Armonico / Teatro armonico: musica come forma di eloquenza sacra nella ritualità liturgico-devozionale tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio Armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Saluzzo, 8-10 ottobre 2004), a cura di C. Bianco, Lucca, LIM, 2007, pp. 181-208, che osserva: «La castificazione dei sensi procede dall'azione congiunta di quelle arti che, votatesi al bene, divengono strumenti dell'eloquenza cristiana: la pittura afferisce alla vista, attraverso cui il mondo raggiunge l'animo direttamente, senza mediazioni, la musica e la parola all'udito, mezzo principe di seduzione dello spirito. La fusione sinestetica delle due dimensioni nella concretezza del rito gli conferisce un'efficacia retorica che consente di acquistare grata udienza presso il popolo» (*ivi*, p. 198).

cappella a San Marco dal 1527, che pubblicò un'antologia di salmi (1550), e successivamente dai mottetti di Andrea Gabrieli (ca. 1533-1585) e dalle *Sacrae Symphoniae* (1597) di suo nipote Giovanni.⁷⁷

Il primo dei piani d'analisi che vorrei proporre è quello liturgico, che può essere introdotto con la celebre *Estasi di Santa Cecilia* (ca. 1514) di Raffaello Sanzio: gli strumenti consumati e rotti che giacciono ai piedi della patrona della musica sembrano prefigurare la ridefinizione del rapporto fra sacro e profano che l'ormai prossima frattura istituzionale della Chiesa porterà con sé (fig. 8).⁷⁸ Poco più di cinquant'anni prima, invece, un discepolo di Stephan Lochner dipinse una tavoletta intitolata *Le miracle du saint Voul* (ca. 1440-1450), in cui Cristo crocifisso dona la sua calzatura d'oro a un pellegrino venuto a venerarlo suonando il violino (fig. 9).



Fig. 8. Raffaello, *Santa Cecilia* (part.), 1514
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

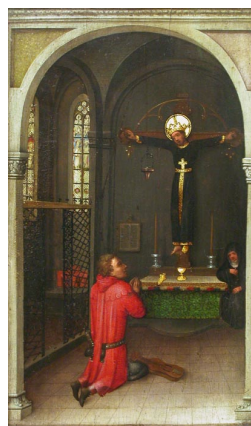


Fig. 9. *Le miracle du saint Voul*, ca 1450
Parigi, Musée du Louvre.

Si tratta di due immagini lontane nel tempo e nello spazio, ma il cui raffronto, che non ha alcuna pretesa di critica artistica, è istruttivo. La diversa posizione occupata dagli strumenti nei due dipinti – frantumati a terra nel primo, ai piedi dell'altare nel

⁷⁷ La pratica dei cori spezzati non rimase circoscritta a Venezia e al Veneto. Se ne servirono Lasso, Palestrina, Anerio, Carissimi, Mazzocchi, Ugolini, Benevoli: sono solo alcuni degli esponenti di quello stile policorale che porta la polifonia a livelli esasperati, con oltre 12 cori. Si veda L. Feininger, *La scuola policorale romana del Sei e Settecento*, in «Collectanea historiae musicae», 2 (1957), pp. 193-202; *La policoralità in Italia nei Secoli XVI e XVII*, Testi della giornata di studi (Messina, 27 dicembre 1980), a cura di G. Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987; L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991; W. Witzemann, *Marazzoli, Carissimi, Benevoli e la musica sacra romana del seicento*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento*, Atti del convegno internazionale in memoria di L. Feininger (Trento, Castello del Buonconsiglio, 4-5 Ottobre 1996), a cura di F. Luisi *et alii*, Trento, Provincia Autonoma, 1997, pp. 65-80.

⁷⁸ La bibliografia sul dipinto è amplissima: si segnalano per i diversi approcci di lettura, *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, introduzione di A. Emiliani, Bologna, Alfa, 1983; T. Connolly, *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven, Yale University Press, 1994; H. C. Slim, *Painting music in the sixteenth century: essays in iconography*, Aldershot, Ashgate, 2002.

secondo – permette in un certo modo di cogliere visivamente il conflitto agostiniano insito nella musica. Anche in questo caso, per così dire, il devoto violinista di Lochner non dovrà dimenticare che l'orecchio interiore precede quello esteriore. Paolo Prodi ha osservato che la *Cecilia* di Raffaello riporta alla vigilia della Riforma e ben prima del concilio di Trento, ma che in quel quadro sembra rappresentata tutta la storia futura, quella di una crisi che, prima di divenire istituzionale, è sentita come rottura di una sintesi umanistica del mondo musicale e teologico, Nel processo di ridefinizione del rapporto fra sacro e profano, nella letteratura e nelle arti, – prosegue Prodi – il concilio di Trento ha un ruolo di baricentro (1545-1563).⁷⁹

Sull'influenza del concilio sul panorama musicale italiano ed europeo sono stati versati fiumi d'inchiostro. Di fatto, però, manca ancora un bilancio complessivo sull'effettiva portata della politica conciliare,⁸⁰ e gli studi si sono per lo più fruttosamente concentrati su singole diocesi, dalla Milano di Carlo Borromeo (1538-1584) alla Bologna di Gabriele Paleotti (1522-1597), o su alcuni ordini religiosi.⁸¹ Nella sua genericità, la direttiva tridentina non sembra condurre troppo lontano, come riflette la sbrigatività al riguardo di un osservatore acuto come Paolo Sarpi (1552-1623): «[il decreto sulla celebrazione della messa] in sostanza conteneva che li vescovi debbino proibire [...] l'uso di musiche nelle chiese, con mistura di canto o di suono lascivo».⁸² In realtà c'erano ben altri e più gravi comportamenti superstiziosi da condannare, rispetto a quelli cui faceva riferimento Sarpi nel suo commento, la cui enumerazione doveva essere piuttosto lunga e imbarazzante. Com'è stato osservato, anche per evitare di prestare il fianco alle critiche dei protestanti, ai Padri conciliari dovette apparire più prudente rinviare discretamente il tutto agli interventi dei vescovi.⁸³

⁷⁹ P. Prodi, *La cornice*, cit., pp. 9-10.

⁸⁰ Sul tema si vedano ad esempio F. Romita, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico iuridica*, Torino, Marietti, 1936; E. Weber, *Le concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982; I. Fenlon, *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980; *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995), a cura di D. Curti e M. Gozzi, Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1991; significativi elementi di riflessione anche per l'ambito musicale italiano sono proposti in *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Ouvrage dirigé par C. Davy-Rigaux et alii, Turnhout, Brepols, 2009, in particolare alle pp. 397-516.

⁸¹ Fra gli altri, si vedano gli studi di C. A. Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995; R. L. Kendrick, *Celestials Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁸² P. Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, l. VI, p. 322, dall'edizione, *Istoria del Concilio Tridentino, seguita dalla «Vita del padre Paolo» di Fulgenzio Micanzio*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1974, vol. II, p. 902.

⁸³ Id., *Histoire du Concile de Trente (Édition originale de 1619)*, traduction française de P.-F. Le Courayer (1736), édition introduite et commentée par M. Viallon et B. Dompnier, Paris, Champion, 2002, p. 892

Secoli dopo, il parere di Hubert Jedin è più netto: «ci si può rammaricare che la riforma liturgica non abbia posto il bisturi più in profondità, e abbia lasciato la cura di intervenire contro determinati abusi ai vescovi, nonostante [...] su questo terreno si fossero fino allora dimostrati inconcludenti» (1964).⁸⁴ Il concilio di Trento sottolineò l'importanza della piena inelligibilità del testo, che non doveva più essere oscurato da usi impropri del canto e della polifonia; raccomandò ai futuri sacerdoti di avere un'adeguata formazione in campo musicale e l'impiego di cantori e strumentisti di professione.

Le linee guida di quelle disposizioni trasparivano già dalle ordinanze di Giovanni Morone⁸⁵ a Modena, il quale «con rimedio eroico, quale fu la proibizione, data nel 1537, di ogni specie di canto figurato, motivandola del fatto che i preti stavano oziosi e ciangiando mentre i cantori cantavano, [...] non fu obedito se non dopo tre anni»,⁸⁶ o in quelle di Gian Matteo Giberti (1495-1543) a Verona:

Prohibimus etiam, ne quis sive saecularis, sive religiosus fit, etiamsi per nos ad sacerdotium ordinatus fuerit, audeat suam primam Missam celebrare sine nostro, aut Vicarii nostri consensu, sub poena XXV librarum. Item prohibemus tam in Missarum novarum, quam Evangeliorum decantatione choreas, sive tripudia fieri: aut ludos taxillorum, vel chartarum, aut conduci tibicines, & alios sonatores pro sonando aut ad Missam, aut ad convivium. Qui autem huiusmodi mandatis non parevit, poenam carceris eo facto incurrat: cui etiam poenae subjacere volumus eum, quicumque fuerit, cujuscumque status, ordinis, vel conditionis exstiterit, qui tantum sacrificium extra ecclesiam in cimiterio, au platea, aut loco alias profano celebrare nobis irrequietis ausus fuerit.

L'attenzione è rivolta al canto fratto e al modo cosiddetto teatrale:

⁸⁴ H. Jedin, *La conclusione del concilio di Trento (1562-1563)*, Roma, Studium, 1964, pp. 59-60.

⁸⁵ In Italia, l'inadeguatezza delle esecuzioni musicali nella liturgia presta il fianco alla satira anticlericale anche nel Sei e Settecento. Ne fornisce un esempio un componimento di Salvatore Rosa (1615-1673), musicista, poeta e incisore napoletano, *l'Iniuriosa fosti Italia*, proveniente da una raccolta di *Satire dedicate a Settano*, stampata ad Amsterdam nel 1659: «Sol di becchi e castrati Italia abonda, / e i cornuti e cantor vanno a centurie. / Se havessi un arca in questi dì feondi / ogni becco italian non basterebbero / a tanti Altari d'Epicuro i mondi. / E pur è ver che con indegni esempi / diventano bestemmie a giorni nostri / di Dio gl'inni, e li salmi in bocca agl'empi. / Che scandalo è sentir ne' sacri [canti] nostri? / Grugnir il vespro, ed abbaiar la messa / Ragliar la gloria, il credo, e i pater nostri». Trascrivo il testo dal fascicolo contenente il parere del consultore dell'Indice Giovan Battista Siattini, della Compagnia di Gesù (2 luglio 1697), che ritenne l'antologia contraria alla regola X dell'indice dei libri proibiti. Cfr. Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (=ACDF), *Index*, serie *Protocolli*, I3, cc. 313-317. Sulla censura dell'opera, proibita con decreto della congregazione dell'Indice del 24 dicembre 1700, si veda *Index des livres interdits* (= ILI), par J. M. de Bujanda, Genève-Sherbrooke, Droz-Centre d'Études de la Renaissance, 1984-2002, vol. XI, p. 783.

⁸⁶ Tratto da T. de' Bianchi, *Cronaca modenese*, Parma, Facciadori, 1866, vol. V, p. 420.

Quum in divanae laudis officiis modesta psallentium gravitas placita modulatione decantare debeat, nam *in ore eorum dulcis resonat sonus*; in ecclesiis, autem musici cantu praetextu non sunt audiendae publicae cantilenae et lasciviae: neque in tragoediarum modum guttur et fauces medicamine sunt leniendae, ne dum blanda vox queritur, congrua vita negligatur; curent sacerdotes, & clerici, sic suos cantus instituire, ut modesta, honestaque psallendi gravitate, placidaque, & grata modulatione sic audientium aures declinant, ut provocent, excitentque ad devotionem, compunctionemque, non lasciviam, cordisque, aut animi titillationem. Si quis autem contrafecerit, suspensionis ab officio poenam per octo dies iuxta formam sel. rec. Joannis PP. XXII incurrat.⁸⁷

In musica, la commistione fra sacro e profano era un problema aperto fin dal XII secolo, soprattutto grazie al successo della parodia: la rielaborazione di melodie o intere composizioni per la realizzazione di messe polifoniche, di cui la canzone *L'homme armé* (sec. XV) è stato il modello per antonomasia per oltre centocinquant'anni.⁸⁸ Nella messa omonima, *L'omme armé super voces musicales*, di Josquin Desprez (ca. 1450-1521), accanto al più immediato riferimento al comandante di un esercito, sembra trasparire il simbolismo di Cristo come cavaliere divino, vestito di un'armatura spirituale e che brandisce la spada della giustizia.⁸⁹ Da Guillaume Dufay (ca. 1397-1474) a Johannes Ockeghem (1410-1497) a Palestrina, non si contano i compositori

⁸⁷ Cfr. *Constitutiones editae per Jo. Matthaeum Gibertum episcopum veronensem, ac in Civitate & Diocesi veronensi Legatum Apostolicum*, in *Jo. Matthaei Giberti Episcopi Veronensis Ecclesiasticae Disciplinae ante Tridentinam Synodum instauratoris solertissimi opera*, editio altera auctior et emendatior, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium, 1740, p. 37. I testi sono parzialmente riportati da P. Tacchi Venturi, *La vita religiosa in Italia durante la prima età dell'ordine*, con appendice di documenti inediti, in Id., *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri, 1910, vol. I, pp. 178-179. Sull'operato di Giberti si veda A. Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, soprattutto pp. 181-288.

⁸⁸ Le cinque sezioni dell'*ordinarium* hanno come modello una composizione polifonica preesistente le cui articolazioni interne sono di solito conservate all'interno delle sezioni della messa. Il procedimento della parodia si distingue da quello del *contrafactum* in quanto non prevede una semplice sostituzione del testo del modello: quest'ultimo è invece soggetto a modifiche di varia natura (melodica, ritmica, contrappuntistica) pur rimanendo di solito riconoscibile. Su questi aspetti si vedano Ch. Page, *The owl and the nightingale: musical life and ideas in France 1100-1300*, London, Dent, 1989; M. de Angelis, *Diabolus in musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 180-185 e *passim*; M. J. Bloxam, *La messe polyphonique de Guillaume de Machaut à Palestrina*, in *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de J.-J. Nattiez, avec la collaboration de M. Bent et alii, Paris, Acte Sud-Cité de la musique, 2006, vol. IV pp. 412-435.

⁸⁹ Nel *Credo* compaiono infatti, tra gli atri, i valori 16, 55, 89, che sono rispettivamente gli *psefoi* di 'homo armatus', 'miles' e l'*omme armé*, la cui somma può essere messa in relazione con il monogramma Cristo JHS. Ciò è reso possibile attraverso l'associazione di ciascuna lettera dell'alfabeto a un numero, che può così rappresentare in modo cifrato qualsiasi nome o termine linguistico. D. Heikamp, *Zur Struktur der «Messe L'omme armé super voces musicales» von Josquin Desprez*, in «Die Musikforschung», XXX (1966), pp. 121-141; N. Guidobaldi, *Le due messe «L'homme armé» di Josquin*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII (1983), pp. 193-204.

che, fra Quattro e Cinquecento, hanno scritto messe sull'*Homme armé*, trattando la melodia di riferimento con un arsenale di significati extramusicali.⁹⁰

Attraverso questi procedimenti compositivi si formò progressivamente una sorta di repertorio liturgico parallelo, caratterizzato da un'inestricabile sovrapposizione e compenetrazione di testi, in latino e in volgare, portatori di messaggi non più esclusivamente spirituali. Si trattava spesso di testi di comodo, provenienti non solo dalla Scrittura, ma anche da testi devozionali della prima età moderna, e quindi non sempre teologicamente inappuntabili, per sostituire i testi del *proprium* della messa, come il *Graduale* e l'*Offertorio*, e i vespri, le antifone e gli inni.

La Riforma protestante impose con urgenza di puntualizzare rigorosamente i limiti dell'ortodossia anche sul piano musicale e, almeno in teoria, la Chiesa non parve più disposta a tollerare le invenzioni dei musicisti. Ma accanto al ripristino del repertorio liturgico, furono soprattutto la tutela del luogo di culto e il disciplinamento dei costumi del clero a farsi il portabandiera dei vescovi più attivi. Nelle chiese di Milano le attività profane si intrecciavano da lungo tempo con quelle sacre, come mostra un rapporto sullo stato del Duomo (1563) da cui si apprende che i laici potevano accedere liberamente nell'area riservata alla celebrazione. Fra loro c'erano «persone sfrontate, vestite di abiti impudichi o armate», ma anche «prostitute, meretrici, lenoni, serve malfamate e altra gente della stessa risma», che avevano trasformato il Duomo in un «emporio di infamia».⁹¹ Uno dei suoi numerosi biografi, Giovanni Pietro Giussano, ricorda che Carlo Borromeo:

Mise mano parimente alla musica, accrescendo il numero de' musici, conducendone d'eccellenti da varie parti, accioché potessero cantare a più chori, e vi costituì honorati stipendi. Fece riformar il canto figurato e disporlo in guisa che si sentissero le parole e si cantassero con divota, & ecclesiastica melodia, per eccitar più tosto devotione nel popolo, che pascerlo con diletto del senso. Prohibì anche per questo fine tutti gli stromenti musicali profani, non volendo che si sonasse altro instromento in chiesa che l'organo; e quest'ordine lo stabilì con particolar decreto conciliare, acciocche si osservasse in tutta la sua provincia inviolabilmente (1610).⁹²

⁹⁰ Si vedano alcune testimonianze raccolte nel repertorio erudito di G. Bainsi, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Dalla Società tipografica, 1828, vol. II, pp. 190, 318.

⁹¹ Cit. da E. Cattaneo in *Il Duomo di Milano*, Congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1968), a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, La Rete, 1969, vol. II, pp. 66-71.

⁹² «E perche i cantori devono essere numerati fra il clero, licentiò i secolari che cantavano, volendo che fossero tutti ecclesiastici, e d'honesti costumi, & vestiti sempre della cotta monda in chiesa; parendole cosa troppo disdicevole che li ministri del culto divino non siano risplendenti da ogni parte di purità, di

In un altro rapporto milanese (1570), relativo alla cittadina di Guenzate, gli ispettori ecclesiastici denunciano che «il popolo gioca, fa musica, balla, canta e bestemmia pubblicamente», davanti ad una cappella campestre;⁹³ mentre nel 1583 a Vighizzolo, nella pieve di Cantù, il suonatore ambulante Gioan Marella viene colpito da interdetto per aver suonato in prossimità del Natale:

Alli giorni passati fu interdetto qua nella chiesa Gioan Marella per haver sonato in giorno di festa, unde essendone stato dato aviso a sua signoria [il vicario], quella ordinò che dovesse dar sigurtà di non sonar più in giorno di festa, et consignar l'instrumento in mano del vicario foraneo, et pagar doi scuti alla scola del Santissimo Sacramento. [Marella] ha dato la sigurtà, ha consegnato l'instrumento, resta di pagare li danari per la sua povertà. Unde vorria pregar sua signoria [di] temperar questa pena per la prima volta, acciò costui sia assoluto per poter partecipar delli santi sacramenti [in] questa solennità della natività di nostro Signore.⁹⁴

Un caso non dissimile si svolse diversi anni dopo a Bagnoregio (Viterbo), e vide come imputati davanti al tribunale arcivescovile tre saltimbanchi. Non si trattava di una grande compagnia di giro che pretendeva considerazione per la propria arte, ma di una combriccola di quelle che duravano il tempo di un viaggio, e che univa cantori, venditori di antidoti e di madonne, dentisti, tutti accomunati dalla necessità di sopravvivere facendo ricorso a espedienti di fortuna. Secondo l'inquisitore del vescovo, Carlo Trotti, nobile amico dei signori Estensi, «nell'anno di grazia 1607» Bagnoregio equivaleva a Roma, da cui giungeva il divieto tassativo di «montare in banco» senza licenza: un'ordinanza che non ammetteva ignoranza e che andava difesa anche alle tre di notte.⁹⁵

Francesca, una sorta di primadonna di questa compagnia, descrive all'inquisitore il proprio nucleo familiare: «Sono arrivata qua assieme con Thomasso, mio padre,

chiarezza e d'ogni santo ornamento». G. P. Giussano, *Vita di san Carlo Borromeo*, in Roma, nella stamperia della Camera Apostolica, 1610, p. 89, ma si veda anche p. 534.

⁹³ Milano, Archivio di Stato (= ASDM), serie XIV (*miscellanea*), 67, q. 5, fol. 47r. Per risolvere il problema, l'autore suggerisce o di «farvi una pariete avanti» o di demolire la cappella. In proposito si veda O. Lurati, «Pene ai bestemmiatori, indulgenze, reliquie e immagini profane» nella Diocesi milanese (e nelle Tre Valli) ai tempi di San Carlo, in «Folclore svizzero», 60 (1970), pp. 41-52.

⁹⁴ Lettera di Bonifacio Salvioni al vicario generale, del 12 dicembre 1583. Il musicista se la cava con un'imprecisata pena salutare pubblica, a discrezione del vicario. ASDM, serie IX (*Carteggio ufficiale*), cart. 77. Il caso è segnalato da W. De Boer, *The conquest of the soul. Confession, discipline, and public order in counter-reformation Milan*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 254-255.

⁹⁵ Una ricca serie di ordinanze di questo genere è conservata a Roma, Biblioteca Casanatense, serie *Editi e bandi pontifici*, per la segnalazione dei quali ringrazio Margherita Palumbo.

Gambararo et mastro Girollamo Arguini della Serra del Conte della Marca suo compagno, et io ho marito che si chiama Bonifatio Verna, [...] quale habbita in Roma». Il marito «è sonatore che porta un leuto con cinque istromenti [con cui] va sonando per l'hostarie»; anche il padre di lei «va insegnando da sonar citera et ancho va sonando per l'hostarie, et il nostro compagno sudetto [Girolamo Arguini] monta in banco, et vende suoi secreti contro veleni, et olii».⁹⁶ La fame che muove l'azione interna dei sali in banco senza licenza – scrive Ferdinando Taviani – «promuove, false o vere che siano, parentele e adozioni, fa società attorno a una realtà di cui la fame non è la rappresentazione, ma l'oggettiva condizione umana».⁹⁷

Era già sonato vespero quando noi siamo arrivati qua, e doppo che siamo arrivati alla porta di sopra della città io mi sono messa a cuscire, et doppo io mi sono vestita per montare in banco, come poi siamo montati assieme li suddetti mio padre e sig. Girolamo nella piazza pubblica dove [...] c'era assai gente, dove abbiamo sonato et cantato, et detto sig. Girolamo ha venduto li sui lavori et olii contra [li] veneni. Mio padre et io sonavamo una cetera per uno, et io sola ho cantato alcune canzone, et perché si faceva poche faccende siamo smontati et andati all'ostaria a cenare dove poi c'ha trovato il vostro barigello. A me non ha dato licenza nessuno perché non è solito delle donna d'andare a dimandare licentia, né so che mio padre l'abbia havuta perché neanche lui è solito d'andarci, e noi ci governamo dal nostro capo sig. Girollamo, [...il quale] c'ha detto che haveva havuta licentia perché io gli l'ho domandato dal sig. Locotenente. Io con l'altri mastro Girolamo et mio padre siamo stati fatti pregioni dalla corte di V.S.

E conclude: «Io so che in Roma c'è pena de montare in banche, ma fora nelle altre città io non lo so».⁹⁸ Ma anche Bagnoregio era Roma, e gli ingredienti c'erano tutti: piccoli strumenti profani, osterie, sortilegi, canti dopo una certa ora della sera. E su questo, i decreti diocesani post-tridentini si ripetevano senza posa:

Interdiciamo espressamente l'essere presente in pubblico a sentire ciarlatani, comedie, tragedie, e buffonerie recitate, o di giorno o di notte, nemmeno uscire di casa di notte senza lume, sotto pena per ogni volta di sei scudi d'oro. Più interdiciamo non solo il ballare, ma l'esser presente a balli, sotto pena di dieci scudi d'oro et di scomunica in sussidio. Più comandiamo sotto pena di venticinque scudi simili, e di scomunica come sopra, che per

⁹⁶ Cito dal fascicolo processuale che è riproposto, quasi integralmente, in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher, 1982, pp. 145-147.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

l'avvenire alcuno possa per la Messa nuova crearsi padrino, né madrina, né convocarsi sonadori, o in Chiesa o in casa, come di viole, citare, e violoni, o d'altri simili instrumenti profani [adatti] al ballare (1604)⁹⁹

In un'atmosfera non così dissimile da quella che si ritroverà a Ginevra,¹⁰⁰ questi pochi esempi mostrano il coinvolgimento della musica nello sforzo della Chiesa di demarcare con nettezza il confine fra sacro e profano, e di liberare i luoghi e i tempi del culto religioso da incrostazioni mondane e superstiziose. Ma non si tratta soltanto di tutelare il decoro e il repertorio liturgico.

Il potere seduttivo della melodia era sempre in agguato e i moniti di Agostino, che confessava di «peccare a sua insaputa» durante un ascolto passivo dei salmi, più attento al fascino della melodia che al contenuto spirituale del testo, sancivano una dicotomia sonora che avrebbe inciso in profondità il dibattito teologico.¹⁰¹ I suoni lo inchiodavano senza posa alla sua condizione peccatrice, nonostante l'indubbia importanza del canto di lode

Chorus est consensio cantantium. Si in choro cantamus, concorditer cantemus. In choro cantantium quisquis voce discreppuerit, offendit auditum et perturbat chorum. Si vox inconvenienter cantantis disturbat concentum cantantium, quomodo disturbat haeresis dissonans concentum laudantium! (*Enarr. In ps.* 149, v. 3).¹⁰²

La melodia non deve penetrare da sola nel cuore dell'ascoltatore, la commozione deve provenire dalle parole cantate, e l'unico scopo delle armonie è di rafforzarle. Affinché l'utilità del canto sia compiuta pienamente occorre che siano selezionate le modulazioni più adatte alle parole. Secondo Agostino, benché il testo e la melodia siano due componenti distinte del corpo musicale, esse arrivano insieme all'orecchio ed è nell'udito che si compie la distinzione tra il lodevolmente utile e l'illecita soavità. Se lo stimolo sonoro è compreso nei parametri di un'adeguata misura ritmica e di

⁹⁹ «De choreis et spectaculis evitandis», capitolo ottavo delle *Costituzioni sinodali promulgate il 2 giugno 1604 nella diocesi di Saluzzo*, di cui cfr. la copia ms in Roma, Archivio dell'Oratorio di San Filippo Neri (= ACOR), A-I-34, c. 3r. Il testo riproponeva peraltro divieti già espressi nei decenni precedenti.

¹⁰⁰ Cfr. il cap. III di questo lavoro.

¹⁰¹ Cfr. *supra*, n. 4, e in particolare i passi: 30, 41-42; 31, 43-47.

¹⁰² Dall'edizione *Les commentaires des psaumes (Enarrationes in psalmos)*, sous la direction de M. Dulaey, avec I. Bochet *et alii*, in *Œuvres de Saint Augustin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, vol. 59, p. 365.

un'opportuna modulazione, la materia della musica viene assimilata dalla *ratio*, altrimenti è vilissima, informe e irrazionale.¹⁰³

I partecipanti al concilio di Trento erano imbevuti di quella cultura umanistica che poggiava sull'esercizio della retorica e sulla funzione intellettuale della parola nel discorso. In quest'ottica, il coinvolgimento dell'ascoltatore non poteva avvenire che con il *medium* indispensabile della parola, la cui efficacia, nel culto, era rafforzata appunto dalla melodia. Dinanzi alla Riforma, la necessità della Chiesa di riaffermare con grande rigore i propri dogmi divenne prioritaria e rese indispensabile che l'unica parola di Dio fosse trasmessa con persuasione ed efficacia, ma al tempo stesso senza rischi di ambiguità. Il problema non era dissimile da quello provocato dalla proliferazione incontrollata dei testi innodici. Il linguaggio poetico non procede per affermazioni chiare e distinte, ma mediante gli artifizi espressivi che gli sono propri si muove nel mondo fluido delle immagini, delle suggestioni emotive: così come non è possibile interpretare in modo univoco il pensiero del poeta, allo stesso modo non è dato sapere quali emozioni susciterà nel cuore del fedele. È un conflitto che inevitabilmente si viene a creare nel momento in cui si pretende «che un inno sia un'affermazione dogmatica chiara e stringente o quando si esige che una categorica affermazione dottrinale sia poetica e solleciti l'emotività profonda seguendo i circuiti dell'intuizione».¹⁰⁴

La tradizione ha fatto di Palestrina il musicista per eccellenza della cattolicità, ma nell'impiego della polifonia prenestina non si esaurisce la totalità della musica da chiesa italiana, né si risolvono tutti i conflitti che, anche dopo Trento, intercorrono tra le diverse esigenze liturgiche. Ad attestarlo è l'*Editto sopra le musiche*, promulgato dalla congregazione della Sacra Visita Apostolica (1665): «che lo stile delle musiche da osservarsi nelle messe, salmi, antifone, mottetti, inni cantici, [...] come anche delle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto», nel rispetto delle parole prescritte. L'editto fu riconfermato negli anni successivi (rispettivamente nel 1678 e nel 1692) a indicare, con ogni probabilità, i limiti stessi della sua efficacia. Lorenzo Bianconi ha sottolineato che il problema dell'intelligibilità era relativo in un rito affidato a una lingua incomprensibile ai più. La vera questione riguardava l'integrità del testo liturgico e l'impiego di risorse musicali che contravvenivano al decoro e alla compunzione. «Il sospetto» – scrive Bianconi – «è quello di una pervadente secolarizzazione della musica

¹⁰³ L. Wuidar, *Oltre le parole*, cit., p. 122.

¹⁰⁴ B. Baroffio, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia*, cit., pp. 11-12.

sacra, che non è che il segno più manifesto d'una secolarizzazione strisciante nella Chiesa stessa, percepibile dietro le forme più vistose di pietà».¹⁰⁵

Dietro questo processo di 'secolarizzazione' stava appunto l'osmosi o, se si preferisce, la contaminazione fra lo spazio liturgico e quello profano, che ha portato alcuni musicologi a postdatare al Seicento l'impiego del termine 'sacro' in musica.¹⁰⁶ È altrettanto sintomatica in tal senso la proliferazione seicentesca di canzoni e ricercari strumentali ecclesiastici in cui l'esecuzione poteva essere affidata a piacere agli strumenti più diversi, se l'uso locale lo consentiva. Ne fornisce un esempio le scelte compositive per i mottetti da cantare «tra li salmi» che Claudio Monteverdi (1567-1643) pubblicò nel suo *Vespro della Beata Vergine* del 1610: un monologo («Nigra sum») e un duetto («Pulchra es») di puro stile recitativo su testi del *Cantico di Salomone*, che solo per allegoria si riferiscono al culto della Vergine; una composizione a soggetto trinitario organizzata come una competizione di virtuosismo canoro fra le tre voci degli angeli; e una sonata strumentale con viole, cornetti, tromboni, intrecciata su un canto fermo ripetuto undici volte dal soprano, «Sancta Maria ora pro nobis».¹⁰⁷

2. «MAIUS EST ILLUMINARE QUAM LUCERE SOLUM».

Un punto di osservazione interessante per cogliere le implicazioni di queste problematiche è la vicenda censoria di un opuscolo di Antonio Caracciolo, il teatino napoletano noto al dibattito storiografico per essere l'autore dell'apologetica biografia di papa Paolo IV.¹⁰⁸ Stampato a Madrid nel 1604, il *De scopo institutae psalmodiae*

¹⁰⁵ Cfr. L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 118-119, da cui ho tratto la citazione dell'editto.

¹⁰⁶ Prima dell'inizio del Seicento non avrebbe molto senso una delimitazione terminologica di sacro e profano in musica, aree contigue e magari ambigue, determinate più dall'uso più che non da caratteristiche strutturali distintive. Lo ha opportunamente osservato O. Mischiati, *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, in *Musica e liturgia*, cit., p. 23.

¹⁰⁷ P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.

¹⁰⁸ Su cui sono di riferimento gli studi di M. Firpo, *Il Compendium*, in Id.-D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone. Edizione critica*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1981, vol. I, pp. 91-172; Id., *Inquisizione romana e controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone (1509-1580) e il suo processo d'eresia*, nuova edizione riveduta e ampliata, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 537-596. Per alcune notizie sulla vita e le opere di Caracciolo, oltre alle indicazioni nei lavori di Firpo, si veda G. Silos, *Historiarum Clericorum regularium*, Panormi, ex typographia Petri de Insula, 1666, vol. III, pp. 261-265, 540-542.

apologiae (fig. 10) diviene oggetto di immediate critiche della Compagnia di Gesù.¹⁰⁹ L'episodio è ricordato quasi due secoli dopo da un altro teatino, Antonio Francesco Vezzosi. L'operetta ha come bersaglio Gregorio de Valencia, il noto controversista gesuita, colpevole a detta di Caracciolo di aver affermato nei *Commentarii theologici* (1591-1597) che «malamente e contro lo spirito della Chiesa [...] essere il coro ed il salmeggiare introdotto negli Ordini regolari, *ut inepti ad alia ministeria spiritualia*». «A questa falsa ed ingiuriosa asserzione – prosegue Vezzosi – il dottissimo Caracciolo oppone in pochi periodi, in un frammento di lettera, tante dottrine e documenti in contrario, che servir potrebbero a formarne un intiero trattato».¹¹⁰ Stando alle poche notizie di Vezzosi, la prima versione del testo, scritta sotto forma di lettera a Cesare Baronio, viene inviata da Caracciolo al fratello Francesco, il fondatore dei chierici regolari minori, allora in Spagna, che lo avrebbe invitato ad ampliarla. Accompagnato quindi da una seconda apologia, dedicata a Didaco Granero Alarconio (Alcarón?), provinciale dei Domenicani a Madrid, l'opuscolo è stampato nella stessa città su iniziativa del domenicano e, sembrerebbe, all'insaputa dell'autore.

Di tenore ben diverso è logicamente la lettera con cui la Compagnia di Gesù chiedeva nuovamente a Clemente VIII di prendere provvedimenti verso il libretto. Stando al documento, il papa aveva già negato ai gesuiti la possibilità di pubblicare una «risposta pubblica» in propria difesa. Pur essendo consapevoli che «queste contentioni non nutriscono la carità tra le religioni, né edificano il mondo», pregano il pontefice di riesaminare il caso:

poiché la S<antità> V<ostra> non è stata informata da noi, né crediamo che sappia pienamente il contenuto di quel libretto, [...] ci è parso di mandare un breve ristretto delle cose ch'a torto impone al padre Gregorio, e a tutta la nostra religione, [...] e metter in considerazione alla somma prudenza di V<ostra> B<eatitudine> che il rimedio che ci è stato detto, di far supprimer quel trattato dal Generale dei teatini, si vede chiaro che non sarebbe sufficiente in modo alcuno: perché egli né ha autorità di sopprimere libri pubblicati in Ispagna, né i secolari o altri religiosi che l'havessero in mano farebbero conto del suo ordine. [...] il libro resterà sparso, e noi senza difesa [...]. Ma quel che più importa è che noi pensiamo in questo caso diffendere non solo noi, ma tutte le religioni ch'usano coro, e la Chiesa catolica, mentre dimostriamo che quell'autore, così grave e stimato, né sentì né scrisse mai, come questo buon

¹⁰⁹ Le censure e un'edizione dell'opuscolo sono conservate in ACDF, Inquisizione, serie *Censurae librorum*, vol. I, fasc. 14 (1604), cc. 906-911.

¹¹⁰ A. F. Vezzosi, *I scrittori de' Cherici regolari detti teatini*, in Roma, nella stamperia della sacra congregazione di Propaganda Fide, 1780, vol. I, pp. 186-187. Non mi è stato possibile reperire informazioni biografiche sul provinciale domenicano promotore della stampa.

pre' par che li voglia imporre, contro il coro [...]. Si supplica la S<antità> V<ostra> o a darci licenza [affinché] si pubblichi la risposta, o che la proibitione si faccia [...] o per ordine della S<antità> V<ostra>, o per decreto del Santo Ufficio di Spagna.¹¹¹

La richiesta rimane inascoltata e l'*Apologia* non viene censurata ufficialmente, né in Italia né in Spagna. Il testo è però ristampato, senza sostanziali modifiche, solo in Francia, in una riedizione della *Synopsis* (1661), le costituzioni teatine commentate da Caracciolo.¹¹² Appiglio teorico della disputa è la diversa priorità riconosciuta dai due autori alla recita dell'ufficio corale e, più in generale, ai tradizionali obblighi di vita comunitaria degli ordini regolari. Il delicato rapporto fra contemplazione e predicazione ritorna d'attualità con la nascita dei nuovi ordini: consacrando in larga parte alle attività di apostolato, essi tendono progressivamente ad emanciparsi dai tradizionali obblighi della vita regolare, fra cui la recita corale dell'ufficio. Questo processo avviene però in un momento in cui proprio le componenti più consolidate della vita cenobitica si caricano di una forte e rinnovata valenza identitaria rispetto alla proposta religiosa riformata. Per difendere la legittima scelta di un ordine dedito a vita attiva, com'è appunto la Compagnia di Gesù, di sottrarsi al canto comunitario, Gregorio de Valencia ricorre alla *Secunda secundae* di Tommaso d'Aquino (1225-1274), che in proposito glossava: «maius est illuminare quam lucere solum, ita maius est contemplata aliis tradere quam solum contemplari [...]. Sic ergo summum gradum in religionibus tenent quae ordinantur ad docendum et praedicandum».¹¹³

Riprendendo il medesimo passo dell'Aquinate, Caracciolo si affretta a precisare che il *docere* deve essere inteso primariamente come atto di vita contemplativa, che solo se opportunamente coltivata può tradursi in un apostolato attivo efficace. In altre parole, la scelta di un ordine di assegnare la proprietà all'illuminare, ad esempio attraverso la predicazione o l'insegnamento, non può comunque prescindere dall'impulso contemplativo. Se correttamente esercitato, come ricorda uno dei più autorevoli teologi dell'epoca, Martín de Azpilcueta (1491-1586), il canto non è elemento di distrazione

¹¹¹ Cfr. la lettera s.l. e s.d. [ante luglio 1604] in ACDF, Inquisizione, serie *Censurae librorum*, cit., c. 907r.

¹¹² *Synopsis veterum religiosorum rituum atque legum, notis ad constitutiones clericorum regularium comprehensa*, Parisiis, apud Ioannem Boullar, 1661, pp. 56-63.

¹¹³ Si vedano rispettivamente Tommaso d'Aquino, *Secunda secundae Summae theologiae* (=II^a-II^a), q. 181, a. 3, in *Opera omnia*, Romae, ex Thypographia Polyglotta, 1897, vol. IX, p. 128, e G. da Valencia, *Commentariorum theologicorum*, Lugduni, sumptibus Horatij Cardon, 1603³, vol. III (disput. X, quaest. VI, punct. II), pp. 1929-1930.

alla preghiera, ma «occasio et praeparatio» per un'orazione più efficace.¹¹⁴ Sottostimare il valore della contemplazione – continua Caracciolo – significa mettere in discussione le tradizioni di ordini 'integri' come quelli domenicano e agostiniano.¹¹⁵

Muovendo dalla critica di queste affermazioni del gesuita – che spingono retoricamente il teatino a denunciare che queste ultime «pectus mihi lancinant»¹¹⁶ – Caracciolo dispiega la propria difesa della salmodia ricorrendo a passi scritturali¹¹⁷ e patristici sulla sua origine divina, toccando anche il ruolo del canto, che pure il gesuita non aveva messo in discussione. Le sue benefiche virtù sono rievocate in più punti dell'opuscolo, con le rituali citazioni di Ambrogio, Agostino, Atanasio, Basilio, Crisostomo e Boezio.¹¹⁸ Colui che ascolta i salmi intonati, afferma Sant'Atanasio (275-373) nell'*Epistola a Marcellino*, riconosce le parole del salmista come sue proprie, le introietta, così da sentirle nella profondità del proprio spirito ed esserne mosso. Con un'immagine molto suggestiva, egli paragona il canto dei salmi a uno specchio nel quale l'anima si riflette. Le parole devote e l'opportuna modulazione, simbolo dell'armonia dello spirito e del corpo, prima placano le inquietudini della mente, poi la aprono alla pace meditativa.¹¹⁹

Limitandosi a discutere delle difficoltà poste dalla recita corale per gli ordini cosiddetti attivi, e non all'istituto del coro in sé, analoghe considerazioni sui benefici del canto ritornano anche in Gregorio de Valencia, cui fanno eco i testi di altri autorevoli membri della Compagnia: la *Theologia moralis* di Henrique Henriquez (1588); il *De religione* di Francisco Suarez (1609); l'*Opus morale* (1613) di Tomás Sanchez; il *Mystagogus* di Louis Cresolles (1629) o il *De sacerdotis officio* di Pietro Persico (1639).¹²⁰ Su questo punto, il gesuita e il teatino non si discostano dalla formulazione di Tommaso d'Aquino che, attraverso il commento di Tommaso de Vio (meglio noto come il cardinal Caetano, 1469-1534), orienta la maggior parte dei testi di casistica e di confessione postridentini sulla musica liturgica. Pur non allontanandosi dalla tradizione

¹¹⁴ *Enchiridion sive Manuale de oratione et horis canonicis*, Romae, ex officina Iacobi Tornerii et Iacobi Berichiae, 1586, pp. 279-280.

¹¹⁵ A. Caracciolo, *De scopo*, cit., in particolare pp. 5-8.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 3.

¹¹⁷ Riepilogati alla voce *Musique*, in A.-M. Gerard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, R. Laffont, 1990, pp. 964-965.

¹¹⁸ Sul tema cfr. P. Jeffrey, *Monastic Reading and the Emerging Chant Repertory*, in *Western Plain chant in the First Millennium. Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, ed. by S. Gallagher et alii, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 45-103.

¹¹⁹ M. Spinelli, *La teologia dei Padri*, Roma, Città Nuova, 1981, vol. I, pp. 121-123; David M. Gwynn, *Athanasius of Alexandria. Bishop, Theologian, Ascetic, Father*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

¹²⁰ F. Koerndle, *La musique sacrée des traditions catholique et luthérienne aux XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Musiques: une encyclopédie*, cit., pp. 806-822.

in materia di canto liturgico, alla luce delle polemiche suscitate da alcune posizioni di De Vio, alla sua non piena adesione alla linea dottrinarica poi seguita dalla Chiesa della Controriforma, la sua fortuna nella letteratura per la confessione, che lo vede fra le autorità più citate, non manca di sollevare una certa sorpresa, com'è stato osservato anche in materia di danza.¹²¹ Nel giudizio di Tommaso d'Aquino, l'importanza riconosciuta anche alla lode vocale poggia sull'indiscutibile virtù efficace della melodia, attestata dai migliori autori:

Manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur: ut patet per Philosophum [Aristotele, *Politica*, VIII], et per Boetium [*De musica*, I]. Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. [...] Ad primum ergo dicendum quod cantica spiritualia possunt dici non solum ea quae interius canuntur in spiritu, sed etiam ea quae exterius ore cantatur, inquantum per huiusmodi cantica spirituales devotio provocatur.¹²²

L'unica riserva di Tommaso riguarda «eos qui in ecclesia cantat more theatro, non propter devotionem excitandam».¹²³ Parafrasando l'Aquinate, Valencia ricorda l'utilità che hanno «vocem et cantum» nella lode di Dio per «excitandum interiorem affectum» negli infermi di spirito; un'utilità che riguarda la musica vocale, ma anche quegli «organis et musicis instrumentis» che sono volti «ad sensum rerum spiritualem». Sulla liceità dell'organo nell'azione liturgica, il gesuita fa un esplicito richiamo a Caetano, sostenendo che il suono dello strumento non costituisce un pericolo in sé: «per accidens reddi illicitum, si videlicet vana, turpia, aut profana in divinis officiis admisceantur». Quell'*accidens* si verifica «ex intentione», quando cioè lo si suona con precisa volontà di indurre al male, e in questo caso si commette peccato mortale, trattandosi di un atto superstizioso che offende il culto. Il secondo modo «contingit eiusmodi admiscere materialiter tantum, hoc est, non tamquam partem divini cultus, sed applicando solum materialiter illam consonantiam ad divina verba, quae sunt dicenda». La conclusione di Valencia, che riprende di nuovo la formulazione di Caetano, è abbastanza schematica: «Nam sonus sive vocis, sive organi, ex sua natura indifferens est ad significanda sacra

¹²¹ Cfr. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 104-105.

¹²² II^A-II^A, vol. IX, q. 91, a. 2, p. 296. «Ad tertium dicendum quod nobilior modus est provocandi homines ad devotionem per doctrinam et praedicationem quam per cantum. Et ideo diaconi et praelati, quibus competi per praedicationem et doctrinam animos hominum provocare in Deum, non debent cantibus insistere, ne per hoc a maioribus retrahantur. Unde ibidem Gregorius dicit: *Consuetudo est valde reprehensibilis ut in diaconatus ordine constituti modulationi vocis inserviant, quos ad praedicationis officium et elemosinarum studium vacare congruebat*» (*Ibidem*).

¹²³ *Ibidem*.

et profana». La distinzione fra peccato mortale e peccato veniale gioca sulla sottile distinzione tra «turpia et lasciva» e «vana et saecularia».¹²⁴

È bene osservare che anche in materia di musica, tanto nella celebrazione liturgica che durante un banchetto di nozze, nel dibattito casistico è centrale la nozione di ‘ignoranza’. In generale, secondo la visione tomista, essa si distingue in positiva e negativa. La prima è l’assenza pura e semplice di un sapere, che non risulta quindi azione moralmente repressibile; la seconda è ‘privativa’, nel senso che suppone qualcosa che dovrebbe essere noto, ed è causa di colpa a diverso grado. L’ignoranza ‘concomitante’ fa sì che si agisca non in virtù dell’ignoranza, ma essendo in istato di ignoranza; l’ignoranza antecedente o ‘invincibile’ è causa dell’atto, in sé stessa non desiderata, e scusa l’atto; l’ignoranza conseguente, o ‘vincibile’, si suddivide a sua volta in ignoranza direttamente o indirettamente desiderata: l’ignoranza direttamente desiderata (ignorare per non essere obbligati a rispettare una prescrizione o fare qualcosa) è ignoranza ‘affetta’, che aumenta cioè la malizia dell’atto colpevole; l’ignoranza positiva indirettamente voluta proviene da negligenza e può essere leggera o grave. Su queste distinzioni si esercitano minuziosamente gli autori per giudicare i gradi di responsabilità del piacere sonoro a cui l’esecutore e l’ascoltatore si espongono.

Avrò modo di tornare più oltre sull’equilibrata formulazione di Caetano, che non manca di essere piegata a sostegno di censure decisamente intransigenti.¹²⁵ Per ora, basti osservare la difficoltà insita nella distinzione fra turpe e lascivo rispetto a vano e secolare. Su questa sottilissimo confine si gioca, infatti, in teoria non solo il destino

¹²⁴ Valencia, *Commentariorum*, cit., (dispt. VI, quaest. IX), pp. 1547-1550 (il corsivo è mio). Sulla nozione scolastica di ignoranza, si vedano I^a-II^a, q. 6, a. 8, e q. 76, di cui forniscono un’introduzione P.-M. Margelidon, -Y. Floucat, *Dictionnaire de philosophie et de théologie thomistes*, Paris, Parole et Silence, 2011, pp. 202-203.

¹²⁵ Diversamente da quanto mi sembra concludere, un po’ troppo sbrigativamente, O. Mischiati, *Il concilio di Trento*, cit., p. 23. Per la sua importanza, riporto alcuni estratti del commento di De Vio: «Alii autem videntur hanc respuere sententiam: quia sonus abstrahit a materia hac vel illa, et sonus qui ab uno applicatus est ad materiam vanam, potest ab altero applicari ad materiam spiritualement, ut patet. Ad evidentiam huius, oportet vitare ambo extrema. Ne scilicet tanti faciamus abstractionem soni a materia ut omnis sonus aequae admitti dignus sit in ecclesia. [...] Inter haec igitur, et ex his procedendo, dicendum est quod dupliciter contingit pulsare in divinis officiis organa cum sonis rerum vanarum: scilicet per se, et per accidens; hoc est, ex intentione ingerendi illa vana, et non ex intentione ingerendi illa vana, sed tantummodo sonum illum. Et primo quidem modo, si res illae sunt non solum vanae, sed provocatoriae ad impudicitiam et huiusmodi, manifeste est peccatum mortale, non solum inter ecclesiastica, sed extra: quia hoc est mortale ex suo genere, et tanto gravius quanto etiam inter divina. Si vero sunt solum vana, tunc non deest peccatum superstitionis in tali actu. Est namque talis actus in prima specie superstitionis, qua Deo cultus exhibetur modo indebito. [...] Contrariatur autem talis actus ex suo genere dupliciter divino cultui. Primo, quod finem: quia actus iste ex suo genere est excitativus mentis et affectus ad vana; ac per hoc directe contrarius actui divini cultus excitativi ad devotionem. Secundo, quoad veritatem ex parte colentis: quia cultus divinus per ministerium pulsantis ab Ecclesia Deo reddendus falsificatur, ita quod falsarii sunt omnes sic pulsantes, et procurantes ac consentientes, quoniam ex parte Ecclesiae cultum contra modum ab ea issum Deo exhibent, quantum est ex natura talis actus [...]». Cfr. II^a-II^a, vol. IX, q. 91, a. 2, p. 296.

delle composizioni liturgiche, ma anche il percorso censorio di molte opere di letteratura e di poesia per musica; si tratta di un margine labile, che tende a scomparire del tutto nelle opere dei predicatori e dei revisori più severi.

Analoghe messe in guardia, in particolare sul genere cromatico, sono ribadite anche nel commento di Caracciolo alle costituzioni teatine, che seguono l'*Apologia* nella ristampa del 1661. Lungi dall'essere una condanna sommaria del canto – si affretta a precisare Caracciolo – i fondatori dell'ordine dei chierici regolari hanno raccolto una raccomandazione di Bernardo di Chiaravalle (1090-1153):

Nulla nos musica, vel cantus modulatione, nec in Missis quantumvis solemnibus celebrandis, nec in quibusvis Horis Canonice recitandis, in ecclesijs nostris utimur. Saecularibus tamen seorsum, cum indicitur oratio publica, id bis in anno concedi poterit. *Conemur autem* (ut inquit S. Bernardus) *pure semper, ac strenue divinis interesse laudibus* [: *strenue quidem, ut sicut reverenter, ita et alacriter Domino assistatis*], *non pigri, non somnolenti, [non oscitantes], non parcentes vocibus, non praecedentes verba dimidia, non integra transilientes, non fractis, nec remissis vocibus muliebre quiddam balba de nare sonantes, sed virili, ut dignum est, [et] sonitu, et affectu, voces Spiritus Sancti depromentes.*¹²⁶ Haec ille. Simul incipiamus, simul desistamus: commodam in versibus medijs pausam faciamus; in penultima, vel antepenultima prosyllabarum quantitate immoremur: in ultima moram semper cavebimus.¹²⁷

Nel proseguire la sua riflessione, Caracciolo richiama la più classica delle autorità, il *Pedagogo* di Clemente Alessandrino (ca. 150-250), che si mostra particolarmente fedele alla censura platonica del cromatismo:

Bisogna tenersi lontani dai caratteri energici dei modi musicali eccitanti, che attraverso le curvature delle loro melodie conducono alla mollezza e alla mancanza di serietà. [...] Si abbandonino le armonie cromatiche ('colorées') dei banchetti, dove la musica è coronata da così

¹²⁶ Nella versione originale, il testo di Bernardo, di cui i teatini propongono un estratto, prosegue: «C'est pourquoi je vous exhorte, mes bien bien-aimés, à être toujours présents aux louanges de Dieu avec pureté et avec zèle. Oui, avec zèle, pour vous tenir devant le Seigneur avec révérence aussi bien qu'avec ardeur, sans paresse ni somnolence, sans bâiller, sans ménager vos voix, sans manger la moitié des mots ni sauter des mots entiers. Ne chantez pas d'une façon efféminée, avec des voix éraillées ou traînantes et des bredouillements nasillards. Mais prononcez comme il convient les mots du Saint-Esprit, sur un ton viril comme doit l'être aussi votre sentiment». Cfr. *Sermones super Cantica Canticorum*, 47, 8, in Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, vol. III, texte latin des *S. Bernardi Opera* par J. Leclercq, H. Rochais et Ch. H. Talbot, Introduction, traduction et notes par P. Verdeyen, R. Fassetta, Paris, Cerf, 2000, vol. 12, pp. 306-307.

¹²⁷ Caracciolo, *Synopsis*, cit., pp. 46-47 (in corsivo nel testo).

tante fioriture [...]. I filtri (magici) delle melodie spezzate e dei ritmi lamentevoli rovinano i costumi, e ci conducono ad uno stato troppo appassionato.¹²⁸

I *Salmi* contengono istruzioni sul come devono essere cantati ed accompagnati con strumenti musicali. Per pregare, in base alla Parola di Dio, il solo pronunciare le parole non basta, esso richiede la musica. Due canti della liturgia cristiana derivano dai testi biblici, in cui vengono associati agli angeli: il *Gloria*, che è cantato dagli Angeli alla nascita di Gesù, e il *Sanctus*, che secondo Isaia 6 è l'acclamazione dei serafini che stanno nell'immediata vicinanza di Dio. Si tratta di un invito a fare della liturgia un canto comune con gli angeli e a portare la parola alla sua destinazione più alta. I monaci dovevano trovare delle melodie che traducevano in suoni l'adesione dell'uomo redento ai misteri della celebrazione, come mostrano i pochi capitelli superstiti di Cluny (XII sec.), nei quali i simboli cristologici sono rappresentati in singoli toni.

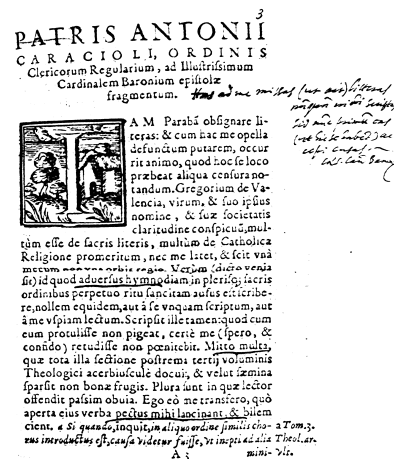
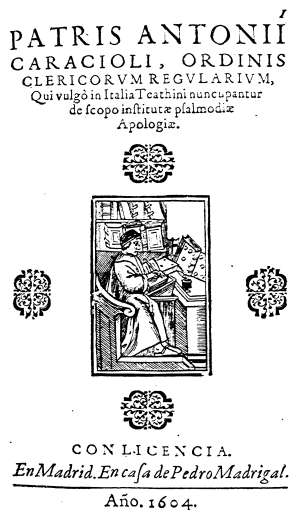
Secondo Benedetto (480-547) – che Caracciolo menziona successivamente – per la preghiera e per il canto dei monaci vale come regola determinante la parola del Salmo (138, 1): *Coram angelis psallam Tibi, Domine* («Davanti agli angeli, voglio cantare a Te, Signore»). La consapevolezza di cantare nella preghiera comunitaria in presenza di tutta la corte celeste è motivata dal desiderio di potersi unire alla musica degli Spiriti sublimi, che erano considerati gli autori dell'armonia del cosmo. Partendo da ciò, per capire la riflessione di Benedetto e di Bernardo, si deve fare riferimento ancora una volta alla tradizione platonica trasmessa da Agostino circa il criterio per giudicare la qualità del canto. Egli qualifica la confusione di un canto mal eseguito come un precipitare nella zona della dissimilitudine dell'anima («regio dissimilitudinis»): l'uomo, che è creato a somiglianza di Dio, precipita in conseguenza del suo abbandono nella zona della dissimilitudine, in una lontananza dal Padre che non lo rispecchia più, e così diventa dissimile non solo da quest'ultimo, ma anche da sé stesso.¹²⁹ Si tratta sempre di riconoscere esattamente con l'orecchio del cuore le leggi intrinseche della musica della Creazione per trovare così sulla terra una musica che ne riflette in modo puro la dignità.

Quanto al problema di sottrarsi alla recita dell'Ufficio corale, invece, è Suarez a fare gioco di sponda a Valencia. La sua critica si rivolge al domenicano Domingo de Soto che, nel *De iustitia et iure* (1553), lamenta che se ogni nuovo ordine rinunciava al coro

¹²⁸ *Paedagogus*, II, 44; è una mia traduzione del testo riportato da T. Gerold, *Les pères*, cit., p. 89.

¹²⁹ In proposito, si vedano le letture in J. Ratzinger, *La musica. Un'arte familiare al Logos*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, in particolare pp. 53 e sgg.

la religione cattolica perderebbe il suo massimo splendore.¹³⁰ Suarez ribadisce che l'esercizio contemplativo non è di per sé necessario, poiché «nobilior modus est provocandi homines ac devotionem per doctrinam et praedicationem, quam per cantum».¹³¹ Di fronte agli attacchi piuttosto monotoni di Caracciolo, le sottolineature e le postille dei gesuiti all'opuscolo non possono che ribadire ogni volta: «Non solum Gregorio, sed aliis de Societate reputat» che combattano «cantum ecclesiasticum» (fig. 11).¹³² In realtà, altre osservazioni critiche di Valencia rispetto a un ordine che misura la propria «perfectionem [...] ex cantu, aut longa psalmodia», o che «absolutae paupertatem servet»,¹³³ sotto la penna di Caracciolo riaccendono una schermaglia iniziata dai rispettivi fondatori, Ignazio di Loyola (1491-1556) e Gian Pietro Carafa (1555-1559), e che investe sia uno dei caratteri identitari della Compagnia sia un'antica ruggine con l'ordine domenicano.



Figg. 10, 11. L'Apologia di Caracciolo con le censure della Compagnia di Gesù.

L'Apologia sembra richiamare, pur non esplicitamente, l'ordine con cui Paolo IV impone l'introduzione della recita corale nelle *Costituzioni* della Compagnia di Gesù (1558). In un'udienza concessa a Laínez e Alfonso Salmerón, il pontefice:

¹³⁰ *De iustitia et iure*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoratium, 1582 (l. X, quaest. V, art. III), p. 338.

¹³¹ *Operum de religione summa conscripta à P. Conrado Vogler*, Ingolstadii, sumptibus Joannis Andreae de la Haye, 1635 (tract. X, lib. I, cap. VIII), pp. 131-132.

¹³² ACDF, Inquisizione, serie *Censurae librorum*, cit., c. 908r.

¹³³ G. da Valencia, *Commentariorum theologorum*, cit., vol. III, p. 2736.

con mucha mayor commoti6n habl6 en lo del choro, reprehendi6ndos primero y dizi6ndos nos que au6amos sido rebeldes a 6l en no auer accettado el choro. Iten, que ayud6uamos a los herejes en esto, y que tem6a alg6n d6a no saliesse alg6n diablo de nostros, y que el dezir el officio en choro es cosa essential al religioso y de iure divino.¹³⁴

La6nez replica osservando che la Compagnia non ha mai ricevuto prima un esplicito ordine in proposito; che i gesuiti sono fedeli alla recita del breviario e combattono gli eretici al punto di essere perseguitati come papisti. Stando alle parole di La6nez, il papa per6 conclude:

[...] y tanden concluy6 que quer6a que dix6ssemos el officio en choro pero con la moderaci6n que conven6a, se6alando que yo o otras personas occupandas no fuessen obligados, y tanpoco que no se curaua que cant6ssemos, sino que rez6[se]mos ass6 en tono, comos con el studio, y diziendo: maledictum studium per quod dimittitur diuinum officium, y proponi6ndonos su exemplo, que, con tantas occupationes en audiencias, siempre dize el officio, traiendo por conpa6ero al cardenal de N6poles, el qual en todo esto estuuu presente.¹³⁵

La vicenda occupa la riflessione di teologi e canonisti, fra i quali Jer6nimo Nadal (1507-1580), che approfitta di quest'occasione per scrivere il *De professione et choro*.¹³⁶ L'ordine di introdurre la recita corale nelle *Costituzioni* della Compagnia viene ribadito da Pio V (1566-1572) e revocato soltanto nel 1575, da Gregorio XIV, con la bolla *Ex sedis apostolicae*.¹³⁷

¹³⁴ «Patrum Lainii et Salmeronis testimonium, Romae 24 septembris 1558», in *Lainii monumenta. Epistolae et acta P. Jacobi Lainii secundi Praepositi Generalis Societatis Iesu* (= LAIN.), in *Monumenta Historica Societatis Iesu* (= MHSI), Matriti-Romae, Ed. Excudebat Augustinus Avrial, 1912, vol. VIII, pp. 673-674.

¹³⁵ *Ivi*, p. 675.

¹³⁶ «Pues veamos si la oraci6n p6blica es m6s effizaz y mejor que la particular; porque no tiene la Compa6a choro, porque no conviene a nuestro instituto. Dez6a nuestro Padre Ignatio una raz6n a su modo: que quando no atendi6remos a nuestro ministerio de predicar y confessar, y no tubi6remos choro, que no nos den de comer. Los que han de atender a estos ministerios han de estar desenbara6ados y libres del choro; porque de otra manea no podr6an cumplir con ellos. Y Santo Gregorio dize, y lo alega Santo Thom6s en la Secunda secundae, que es un decreto suyo, que los di6cons y sacerdotes en la Iglesia no canten, porque attendian a mejor officio, que es el ministerio de la predicaci6n de la palabra de Dios. Pero, con todo eso, tenemos una significaci6n de choro y un principio d6l los domingos y fiestas que se dizen visperas y missa Hay m6s oraci6n p6blica quando a una hora misma todos tienen oraci6n; que es ordinario en la Compa6a». Cfr. H. Nadal, *Commentarii de Instituto Societatis Iesus*, edidit M. Nicolau, s.i., in MHSI, 1962, vol. V, pp. 479-480.

¹³⁷ In proposito, per gli aspetti strettamente giuridico-teologici della questione, si veda I. Gordon, *Manuscripta iuridica de non usu chori in SI*, in «Periodica de re morali canonica liturgica», 48 (1959), pp. 417-422; Id., *Argumentatio de non usu chori in SI*, «Periodica», 52 (1963), pp. 175-210. Pi6 in generale, sull'ordine di Paolo IV e la reazione di La6nez, M. Scaduto, *L'epoca di Giacomo Lainez: il governo (1556-1565)*, Roma, Civilt6 cattolica, 1964, pp. 116-120; T. D. Culley-C. J. McNaspy, *Music and the Early Jesuits*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu» (= AHSI), 40 (1971), pp. 212-245; J. W.

L'innovazione ignaziana si scontrava frontalmente con l'opinione di autorevoli teologi, come il già citato Domingo de Soto. In epoca medievale, un clero regolare numeroso, rispetto a una popolazione assai ridotta, aveva molto tempo per dedicarsi alla vita contemplativa e alle forme di culto collettive, fra cui il canto in comune. Questa organizzazione persiste nelle città episcopali dell'Europa occidentale fino all'XI secolo, e fa sì che la liturgia delle ore assuma un carattere monastico che, soprattutto a Roma e nella Francia meridionale, viene associato al clero nel suo insieme: l'esercizio corale tende a essere considerato di fatto un'obbligazione quotidiana per tutto il clero, e fino al Cinquecento la legislazione ufficiale della Chiesa continua a considerare la recita privata come un'eccezione, da ammettersi solo in caso di necessità. A Trento (sess. XXI, *Decreta reformationis*), ad esempio, il canone IV sull'ufficio ne menziona la versione pubblica nelle parrocchie, ma non quella privata.

È soprattutto la *devotio moderna* ad avviare un processo teso ad accantonare molte delle osservanze esteriori medievali, per orientare il clero e i fedeli verso una pietà personale più spontanea e interiore.¹³⁸ In effetti, quello rappresentato dal coro, non era che la punta dell'*iceberg* delle critiche e degli attacchi pubblici contro la Compagnia. Già nel 1548, Melchor Cano, insegnante domenicano di teologia a Salamanca, aveva attaccato le novità introdotte dai gesuiti nel loro istituto, fra cui, oltre a quella dell'ufficio corale, l'assenza delle austerità prescritte: digiuni, astinenze e altre forme penitenziali. Cano considerava poco solida, anzi falsa, la santità dei gesuiti, identificando nel testo degli *Esercizi spirituali* (1548) una nuova manifestazione di *alumbradismo*, sospetto che fomenta accuse di eresia contro la Compagnia ben oltre gli anni Cinquanta del Cinquecento.¹³⁹ Il pensiero d'Ignazio a proposito della preghiera

O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993, pp. 159-162; J. Martínez de la Escalera, *Coro*, in *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, director J. G. de Casto, Bilbao, Mensajero, 2007, vol. I pp. 492-493. «Ibi vero praepositus praedictus, tum admonitus, tum etiam permotus ne sua culpa accideret ut institutum Societatis suam veritatem ac puritatem non obtineret, primo consuluit quinque peritissimos iureconsultos, quorum omnium una sententia fuit, non esse Societatem obligatam ad illam obedientiam, defuncto pontefice, praestandam, sed licere sibi de iure ad suum institutum pristinum redire: quod si in illa obedientia perseverarent, sese iam sua voluntate illam obligationem subire quasi pro istituto significaturus; praestare, ut facta intermissione aliqua chori (qua constet nullam retineri in Societate obligationem illius mandati) si quid praeterea chori retinerent, ut protestarentur illud nulla obligatione, praeter institutum, sed libera voluntate, nullo cogente mandato, suscipere». Cfr. «Patris Lainii Coram Publico Notario attestatio de psalmodia in choro, Romae anno 1559», in LAIN., vol. VIII, p. 679.

¹³⁸ R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and its meaning for today*, St. John's Abbey, Collegeville, 1986, pp. 291 e sgg.; E. Costa jr-F. Rainoldi, *Chant et musique*, in *Dictionnaire encyclopedique de la Liturgie*, sous la direction de D. Sartore et A. M. Triacca, adaptation française sous la direction d'H. Delhougne, Turnhout, Brepols, 1992, vol. I, pp. 169-184.

¹³⁹ Ad aggravare quello che fu uno dei tanti scontri tra domenicani e gesuiti, c'era forse il ricordo personale dell'«atrox crimen» commesso nel 1553 al concilio di Trento da Laínez, che insultò pubblicamente Cano. Negli stessi anni, Jaun Martínez Silíceo, arcivescovo di Toledo e primate di Spagna,

(rintracciabile anche nei primi libri di pietà editi dalla Compagnia) si propone anche come una reazione all'esteriorità e al sacramentalismo rituale del Medio Evo, che una parte del mondo cattolico italiano del Cinquecento condivide con gli orientamenti protestanti.¹⁴⁰

Tornando alla musica, negli ultimi decenni un'ampio filone storiografico, in particolare quello interno alla stessa Compagnia di Gesù, si è affrettato a mostrare che il rifiuto della recita corale non indicherebbe una particolare ostilità di Ignazio verso i canti e gli strumenti. D'altra parte, soprattutto a partire dal Seicento, l'attività musicale paraliturgica dei gesuiti è particolarmente attiva e vigorosa, e non si presta certo alla riduttiva descrizione che se ne potrebbe fornire in questa sede: musica nei principali collegi e seminari, nelle processioni, nell'insegnamento del catechismo e nelle missioni popolari.¹⁴¹ Il pensiero di Loyola emerge in modo significativo in una lettera scritta al confratello Pietro Ribadineira (1555), in cui osserva:

E não somente lhe fazia isto bem à alma, mas aynda à saude corporal: e assy quando a não tinha, ou estava com grande fastio, cum nenhuma cousa se lhe tirava mays, que com ouvrir cantar alguma coisa devota a qualquer Yrmão. E espanto-me como, vendo as peossas que com elle estavão isto, nunca se buscou hum Yrmão, nem collegial do collegio germanico, onde avia muitos e bonos cantores, que nisto o podesse ajudar. Porque o mays que nesta materia iy, todo o tempo que estive en Roma, foy chamarem-lhe o P. Frusio do collegio germanico, quando estava na cama com fastidio, pera lhe tanger hum cravo, sem cantar, porque ate ysto o ajudava; e hum coadjutor temporal muito simple e virtuoso que cantava muitas prosas devotas, tanto no tom voz com que os cegos as dizem, que parecia que fora moço de cego. E tudo isto era tam raro, que em quasy dous annos e meyo que estive em Roma, não se faria mays que cinco ou seis vezes.¹⁴²

organizzava una commissione per l'esame del testo degli *Esercizi* che, nonostante l'approvazione papale, vennero giudicati eterodossi in alcune parti. Ancora negli anni Sessanta del Cinquecento, contro i gesuiti e con l'accordo di autorevoli curiali, veniva pubblicata a Roma una serie di libelli e opuscoli dove l'ordine era definito «diabolica setta». Gli episodi sono ricordati da E. Bonora, *La Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 76, ma per un quadro più approfondito cfr. A. Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*, Madrid, Administración del Razón y Fe, 1902, pp. 330-332.

¹⁴⁰ J. Delumeau, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1979,² in particolare pp. 10-62.

¹⁴¹ Un bilancio degli studi è in J. I. Tejón, *Música y danza*, in *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús, biográfico-temático* (= DHCJ), directores C. E. O'Neill, s.i., J. M.^a Domínguez, s.i., Roma-Madrid, Institutum Historicum S.I.-Universidad Pontificia Comillas, 2001, vol. III, pp. 2766-2789.

¹⁴² Dal memoriale del 22 febbraio 1555 di Ludovicus Gonzáles (Gonçalves) de Cámara, in *Fontes narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis iesu Initiis*, vol. I, *Narrationes scriptae ante annum 1557*, ediderunt D. Zapico s.i., et C. De Dalmases s.i., cooperante P. Leturia s.i., in MHSI, pp. 636-637. «Hasta este tiempo siempre había perseverando quasi un mesmo estado interior con una igualdad grande de alegría, sin tener ningún conocimiento de cosas interiores espirituales. Aquestos días que duraba aquella visión, o algún poco antes que coemçase (porque ella duró muchos días), le vino un piensamiento recio que le molestó, representándosele la dificultad de su vida, como que si le dixeran dentro del ánima [...].

L'orientamento di Ignazio in materia di musica – che, ancora nel 1539, aveva scritto che le voci dell'organo non dovevano essere impiegate nella liturgia per non interferire con le attività della Compagnia¹⁴³ – si riconnetteva con uno snodo centrale nel dibattito interno all'ordine, quello degli orientamenti ascetico-penitenziali e contemplativi di alcuni membri rispetto alla disponibilità, completa e obbediente, all'investimento nell'apostolato attivo, che dei gesuiti era la proposta originale e fondante.¹⁴⁴ Lo rispecchia una riflessione di Emmanuel Gomez, quando a pochi giorni dall'arrivo in Corsica scrive a Silvestro Landini di essere tanto impegnato da riuscire a stento a dire l'ufficio a notte fonda. Tuttavia i loro «charissimi fratelli», a Roma, «nelle loro camere serati», non possono nemmeno immaginare quanto il Signore gli «si comunica, etiam nel interiore homo», mentre egli sta continuamente fra quei «miseri»: lì «sotto le frasque lavorando, si trova quello che [gli altri] non possono trovare in camara contemplando» (1553).¹⁴⁵

Se per questa scelta, la storia ha puntato i riflettori sui gesuiti, va ricordato che fra gli ordini di nuova fondazione anche barnabiti, somaschi e gli stessi teatini si muovono nella stessa direzione, cercando di emanciparsi da quelle forme di religiosità che sottraevano tempo all'attività fra la popolazione. Teatini e barnabiti conservano l'obbligo canonico dell'ufficio, che viene però pressoché sfrondata di ogni elemento musicale, come recitano sia le già ricordate *Costituzioni* teatine sia quelle dei Chierici regolari di San Paolo (1582): «In ijs omnibus, musicus cantus, etiam qui firmus vulgo dicitur, aut musica instrumenta ne admittantur, ita ut dispensari hac in re non possit».¹⁴⁶ Ma lo stesso monito ritorna anche nelle ordinanze francescane, che insistono per tutto il Seicento su questo argomento: «Quod de cantu fracto, quem figuratum vocant, aliàs

Y esta fué la primera tentación que le vino después de lo arriba dicho. Y fué esto entrando en una iglesia, en la qual oía cada día la misa mayor y las visperas y completas, todo cantado, sintiendo en ello grande consolación; y ordinariamente leía a la misa la pasión [Passio D. N. Iesu Christi secundum Ioannem, et aliquando secundum quatuor Evangelia, solebat esse in libris *Horarum*, qui dicebantur], procediendo siempre en su igualdad» (1555), cit. *ivi*, p. 392.

¹⁴³ *Ivi*, p. 393.

¹⁴⁴ Su questi aspetti, si vedano J. W. O'Malley, *The First Jesuits*, cit., pp. 8-11, 42-43; M. Catto, *La Compagnia divisa. Il dissenso nell'ordine gesuitico tra '500 e '600*, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 17-40 e *passim*.; relativamente all'epoca del generale Claudio Acquaviva, P.-A. Fabre, *Saggio di geopolitica delle correnti spirituali*, in *I gesuiti ai tempi di Claudio Acquaviva. Strategie politiche, religiose e culturali tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Broggio et alii, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 185-203.

¹⁴⁵ Lettera del 24 gennaio 1553 in *Epistolae mixtae*, cit., vol. III, p. 93.

¹⁴⁶ Cfr. *Constitutiones clericorum regularium S. Pauli decollati libris quattuor distinctae*, Mediolani, apud haer. Pacifici Pontij, & Ioan. Baptistam Piccaleum Impressores Archiepiscopales, 1617, p. 50, che riprende la disposizione del Capitolo generale del 1582.

prudenter quidem, ac piè statutum est, opportunè renovantes, à Fratibus eiusmodi musicam fieri, etiam in Ecclesijs nostris districtè prohibemus» (1684).¹⁴⁷

Fra le attività delle nuove realtà regolari stavano anche quelle funzionali al disegno accentratore dei papi della Controriforma contro la lotta all'eresia, alle tendenze autonomistiche dell'episcopato e per il disciplinamento della società. L'Inquisizione combatte l'eterodossia anche facendo leva sui teatini di Paolo IV, il cui zelo si rivolge al contenuto ambiguo della spiritualità ignaziana,¹⁴⁸ ma anche all'individuazione dei circoli criptoluterani nella Napoli di Valdés, Vermigli e Ochino, e più tardi delle conventicole di matrice quietista legate a Giulia De Marco.¹⁴⁹ I teatini sono dediti inoltre all'assistenza agli incurabili, cui alcuni di loro si occupano prim'ancora della fondazione dell'Ordine (1524) quali membri dell'Oratorio del Divino Amore, creato nel 1497, e a favore dei condannati a morte e dei carcerati; mantenendo una forte caratterizzazione aristocratica e urbana, si occupano inoltre alla direzione spirituale e alla riforma dei monasteri femminili. Dal canto loro, i barnabiti forniscono invece un valido supporto alla pastorale di Carlo Borromeo, che sceglie fra questi ultimi i suoi più fidati collaboratori.¹⁵⁰

L'animosità di Carafa nei confronti di Ignazio risalirebbe al periodo comune trascorso a Venezia (1536). Al fardello di origini spagnole, alle disavventure con la Suprema e ai metodi di predicazione di quel chierico itinerante, difficilmente inquadrabili nei rigidi schemi dell'ortodossia, si aggiungono le perplessità espresse da Loyola sulle condizioni di povertà difficilmente sostenibili dei teatini.¹⁵¹ L'imposizione del coro alla Compagnia rifletteva un orientamento che Carafa aveva già messo in atto nella congregazione da lui cofondata con Gaetano da Thiene (1480-1547), teso a contenere ogni forma di espressione religiosa interiorizzata e qualsiasi tendenza mistico-ascetica, un progetto che si traduceva in una rigida suddivisione del servizio

¹⁴⁷ *Statuta Generalia*, Romae, apud Nicolaum Angelum Tinassium Impressorem Cameralem, 1684, vol. III, pp. 630.

¹⁴⁸ G. Fragnito, *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 138.

¹⁴⁹ F. Andreu, *Chierici regolari teatini*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, Edizioni Paoline, 1975, vol. II p. 986. Si veda anche G. B. del Tufo, *Historia della Religione de' Padri cherici regolari*, in Roma, appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609, pp. 92-97.

¹⁵⁰ E. Bonora, *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 25 e sgg.

¹⁵¹ Ai teatini era imposto infatti di vivere *de altari et evangelio*, privi di qualsiasi proprietà privata e della questua. Sui rapporti fra Paolo IV e Ignazio e sui sospetti d'eresia della Compagnia, un bilancio aggiornato della storiografia è in S. Pavone, *I gesuiti dalle origini alla soppressione (1540-1773)*, Roma-Bari, Laterza, 2009², pp. 3-51.

liturgico.¹⁵² La lettera da lui scritta nel 1524, che venne ripresa dalle *Costituzioni* teatine, ne è un'anticipazione:

Modus celebrandi Missas, et divinum Officium, nec non legendi, et pronunciandi, et psallendi in choro, et in Ecclesia, praeter rubricas Missalis, et Breviarij Romani authenticas, & antiquas, vobis seorsim describetur, traditis quibusdam regulis brevioribus, atque facillimis: ubi etiam quando proprium aliquid Sanctorum recipere, vel omittere debeatis, admonebimus.¹⁵³

Un ricco filone storiografico teatino sottolineò a più riprese lo zelo di Paolo IV nel programma di riforma liturgica:

Non si contentò papa Paolo di haver dato norma a queste cause universali del buono stato di Santa Chiesa; ma in particolare s'applicò alla riforma de' sacri riti e del culto Divino, il qual si maneggiava con molta negligenza e ignoranza. [Nel] 1558 proibì [...] il Breviario del Quignonio, detto cardinale di Santa Croce, per essere sconvenevole e contra la forma antica, e perciò né da lui né da altre persone gravissime accettato, sollecitava all'incontro quello che, fino teatino prima e poi cardinale, s'era egli preso assunto e pensiero di riformare; [...] mutò quegli'hinni che ritenevano cattivo suono, com'anco quelli della Santissima Trinità, e molt'altri miglioramenti, che recarono gran consolatione a quelle persone che desideravano rettamente offrire a Dio il sacrificio delle loro preci, conforme al detto di Malachia: *Labia sacerdotis custodiunt scientiam* (G. B. Castaldo, *Vita di Paolo IV*, 1615)¹⁵⁴

Com'è noto, quello sforzo si concretizzò durante il pontificato di Pio V (1566-1572), quando videro la luce il nuovo *Breviario* (1568) e il *Messale* (1570). Successivamente vennero messi a punto i principali libri di canto – l'*Antifonario*, il *Graduale* e il *Salterio*

¹⁵² *Theatine Spirituality: selected Writings*, translated, edited and with an introduction and notes by W. V. Hudon, prefaced by G. Fragnito, New York-Mahwah, Paulist Press, 1996, pp. xiii-xiv, 21-22, 54-55. «Numerous points of comparison between the *Exercises* of Ignatius and Scupoli's work can also be identified in material on discernment of spirits, on avoidance of worldly attachments, on application of the senses during meditation, on seeking the 'greater glory' of God, and on working actively against vices through contrary actions». Cfr. W. V. Hudon, *ivi*, pp. 54-55. Più in generale, si vedano F. Andreu, *Chierici regolari*, cit.; G. Fragnito, *Gli Ordini religiosi*, cit.

¹⁵³ G. Silos, *Historiarum clericorum*, cit., vol. I, p. 74. Si veda anche A. Pellegrino, *Constitutiones congregationis clericorum regularium [...]*, Romae, ex typographia R. Cam. Apost., 1628, p. 42: «Divini preces Officij, nocturnas quidem horis matutinis, diurnas verò interdium, statis horis, tum sacerdotes, tum clerici omnes, ex praescripto, rituq; Romani Breviarij, in choro devotè alacriterq; persolvant»; e la già menzionata *Synopsis* di Caracciolo.

¹⁵⁴ «Provide insieme Paolo alla riverenza, che si deve alle chiese, e proibì il passeggiarvi, e discorrervi dentro nel tempo de' gli uffici divini, e anco il mendicarvi, sotto pena di scomunica». G. B. Castaldo, *Vita del santissimo pontefice Paolo Quarto, fondatore della religione de' Chierici Regolari*, in Roma, presso Giacomo Mascardi, 1615, pp. 149-150. Cfr. inoltre *Breviarium Romanum a Francisco Cardinali Quignonio editum et recognitum iuxta editionem Venetiis A.D. 1535 impressam*, ed. by J. W. Legg, Canterbury, 1888 (reprint Farnborough, 1970).

– e il *Cerimoniale dei vescovi* (1600). Quest’ultimo, nel capitolo XXVIII, «De Organo, Organista et Musicis seu Cantoribus, et norma per eos servanda in divinis», in linea con la raccomandazione tridentina, stabiliva:

Cavendum autem ne sonus organi sit lascivus aut impurus et ne cum eo proferatur cantus qui ad Officium quod agitur non spectent, ne dum prophani, aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia praeter ipsum organum addantur. Idem quoque cantores et musici observent, ne vocum harmonia, quae ad pietate augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviae praeseferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocent, sed eorum sit devota, distincta et intelligibilis.¹⁵⁵

Questi interventi non mancarono di sollevare alcune perplessità:

Qualche spirito maligno ha suggerito che sarebbe bene anche stampare di nuovo tutto il canto gregoriano, che comprende tutti i libri di canto piano della Chiesa, nel quale la cantoria deve cambiare molte cose, che secondo il parere di qualcuno non sono secondo l’arte della musica; [...] e dunque dicono che cambieranno solamente alcune cose che all’apparenza non osservano il tono, altre che non osservano l’accento, e un gran numero di melismi, cambiamenti che servono per evitare prolissità; le cose stanno di modo che rimbombano con grande eco e che [il canto] risulterà assai differente da come era.

Così, nel 1570, espresse la propria preoccupazione Ferdinando de las Infantas, musicista e ambasciatore presso la Santa Sede, a Filippo II, il quale fece a sua volta osservare a Gregorio XIII (1572-1585) che: «li errori quali alcuni virtuosi musici, pensando far bene, notavano in detto canto, non erano altrimenti errori, anzi contenevano mirabil artificio de la musica».¹⁵⁶

¹⁵⁵ Cfr. *Caerimoniale episcoporum iussu Clementis VIII*, Roame, ex typographia linguarum externaum, 1600, p. 133. Si veda anche il cerimoniale dei vescovi curato da Paride Crassi, che poteva considerarsi il prototipo del *Cerimoniale* riformato cattolico: «Organista admoneantur, ut in diebus festivis semper Cardinali advenienti rem divinam sive pro missa, sive pro vespers facturo, seu auditur cum sonitu organorum festiviter et modulat, remota tamen lasciva applaudat, ipsum recipiens, et nunquam a sonitu cessans, donec Episcopus Cardinalis orationem genuflexus perfecit, sedertque ac res divinas inchoanda fuerint [...]. Ultimo potet ipse Organista alternis versibus in fine singulorum psalmorum et hymnorum sonare in omnibus Officiis divinis, et in utriusque vespers, et matutinis, sive in die, sive in nocte cantandis, ac omnibus horis a Prima usque ad Completorium inclusive, et in Missis, praeterquam in officiis pro defunctis et ferialibus et die Cinerum et his, quib. Mater Ecclesia sonandis abstineant omni tempore»; cfr. *Paradii Crassi bononiensis olim apostolicam caeremoniarum magistri, ac episcopi Pisaurensis, de caerimoniis cardinalium et episcoporum in eorum diocesibus, Libri duo*, Venetiis, apud petrum Dusinellum, 1582, c. 14v.

¹⁵⁶ Entrambe le testimonianze sono citate in M. Gozzi, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il concilio*, in *Musica e liturgia*, cit., p. 40.

I sacri riti dei teatini vengono celebrati con semplicità e molto decoro; la recita del divino ufficio è sostenuta da una leggera flessione cadenzata, uso che sembra essersi diffuso anche negli ambienti riformati con il nome di recita «more theatino».¹⁵⁷ Di questo stile offre una testimonianza Alvise Priuli, all'epoca delle sue missioni diplomatiche in Francia (1537-1539) con Reginald Pole e Gian Matteo Giberti. Una mattina essi partecipano a una preghiera privata «nella qual'ora convenimo in una chiesivola domestica, ed insieme cantiamo le ore *more Theatinico*, senza canto».¹⁵⁸ Vale la pena di osservare che la richiesta di decoro e di semplicità raccomandata nella recita dell'ufficio, e richiamata nelle *Costituzioni*, sembra stridere con la connotazione fortemente teatrale e coreografica che viene progressivamente ad acquisire la loro liturgia.

Com'è stato scritto, «così puri e così inflessibili con loro stessi, i teatini conoscono la debolezza degli uomini e non dimenticano né lo scopo né i metodi della loro congregazione: servire Dio toccando i cuori, attraverso la via dell'emozione estetica».¹⁵⁹ Ancora in assenza di studi approfonditi al riguardo,¹⁶⁰ un episodio nel Seicento francese può risultare comunque istruttivo. La chiesa di Sainte-Anne-la-Royale dei teatini era frequentata dalla regina Anna d'Austria e dal «tout Paris», «à cause des représentations qu'il y a en forme de théâtre avec perspective au bout de la quelle est exposé le Saint-Sacrement de l'autel».¹⁶¹ I teatini non risparmiavano nulla nei supporti materiali alla spiritualità: grandi organi portativi, orchestre varie di viole e strumenti a fiato, maestri scelti fra i migliori della capitale francese. Essi «faisaient chanter un véritable opéra dans leur église, où le monde se rendait à dessein d'entendre la musique; que la porte en était gardée par deux Suisses; qu'on y louait les chaises dix livres».¹⁶² Un eccesso che non mancava di sollevare polemiche, come ricorda la testimonianza del moralista Jean de La Bruyère (1688):

¹⁵⁷ F. Andreu, *Chierici regolari*, cit., p. 985.

¹⁵⁸ Cfr. *Epistolarum Reginaldi Poli S.R.E Cardinalis et aliorum ad ipsum Collectio*, ed. A. M. Quirini, Brescia, 1745, vol. II, p. 104. Cfr. anche K. J. Jorgensen, *The Theatines*, in *Religious Orders of the Catholic Reformation. In honor of John C. Olin on his Seventy-Fifth Birthday*, a cura di R. L. DeMolen, New York, Fordham University Press, 1994, pp. 10-11.

¹⁵⁹ F. Andreu, *Chierici regolari*, cit., p. 985.

¹⁶⁰ Sul piano strettamente discografico, si segnala il progetto di valorizzazione del repertorio musicale liturgico dei teatini a Roma condotto dal gruppo 'Musica immagine', sotto la direzione di Flavio Colusso.

¹⁶¹ Cito da P.-M.-L. Biver, *Abbayes, monastères et couvents de Paris des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Préface d'I. Christ, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, 1970, p. 472.

¹⁶² B. Quillet, *Heurs et malheurs de la théâtralité théatine (XVII^e-XVIII^e siècles)*, in *Culture et idéologie après le Concile de Trente: permanences et changements*, Études réunies par Michel Plaisance, Vincennes, PUV, 1985, pp. 192-193.

Déclarerai-je donc ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut à la décoration souvent profane, les places retenues et payées, des livres distribués comme ai théâtre, les entrevues et les rendez-vous fréquents, le murmure et les causiers étourdissantes, quelq'un monté sur une tribune qui y parle familièrement, sèchement, et sans autre zèle que de rassembler le peuple, l'amuser, jusqu'à ce qu'on orchestre, le dirai-je? Et des voix qui concernent depuis longtemps se fassent entendre? Est-ce à moi à m'écrier que le zèle de les mystères, témoins d'une telle indécence? Quoi? Parce qu'on ne dans pas encore aux Théatines, me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle office d'église?¹⁶³

Anche se la testimonianza di La Bruyère è stata ritenuta poco obiettiva,¹⁶⁴ essa si allineava con una serie di proteste nei confronti di cerimonie che non potevano non infastidire i giansenisti e lo stesso re, Luigi XIV, divenuto a quanto pare particolarmente pio; una fastosità che, secondo alcuni studiosi, ha contribuito ad ostacolare la penetrazione dei chierici regolari in Francia.¹⁶⁵ Se questo solo esempio mostra, a parer mio, l'importanza di indagare la pastorale musicale teatina, soprattutto in rapporto con le altre congregazioni (prima fra tutte quella dell'Oratorio di Filippo Neri), qui preme sottolineare ancora una volta una tendenza: il richiamo al rigore e alla sobrietà richiesto con rinnovata energia, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, alla musica liturgica è in un costante corpo a corpo con la necessità di ricorrere alle seduzioni e agli artifici sonori per agire sull'immaginazione dei fedeli.

La messa in guardia sulle «de musicis modulationibus»¹⁶⁶ di Caracciolo, attinge da un dibattito patristico¹⁶⁷ che si declina soprattutto nel rapporto fra orazione interiore ed esteriore. Utilizzando le censure delle congregazioni dell'Indice e dell'Inquisizione come filo conduttore della riflessione, lo si può constatare una volta di più con la vicenda del *De inventoribus rerum* di Polidoro Virgilio,¹⁶⁸ pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1499. Nel 1521, egli aveva approntato una versione più estesa del suo lavoro con l'aggiunta di cinque libri sulle origini del culto cristiano. Più volte messa all'indice,¹⁶⁹ l'opera di Virgilio attacca svariati aspetti della chiesa contemporanea, di cui

¹⁶³ J. de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Michallet, 1688, p. 36.

¹⁶⁴ P.-M.-L. Biver, *Abbayes*, cit., p. 472.

¹⁶⁵ B. Quillet, *Heurs et malheurs*, cit., p. 192.

¹⁶⁶ A. Caracciolo, *Synopsis*, cit., p. 49.

¹⁶⁷ T. Gerold, *Les Pères*, cit., pp. 162-169.

¹⁶⁸ Su Virgilio si vedano i saggi nel volume *Polidoro Virgili e la cultura umanistica europea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi e Celebrazioni, (Urbino, 28 settembre-1 ottobre 2000), a c. di R. Bacchielli, prefazione di G. Cerboni Baiardi, Urbino, Accademia Raffaello, 2003.

¹⁶⁹ L'opera era già stata proibita a Parigi (1549), Roma (1558 e 1564), Antwerp (1569) e in Spagna (1599). Cfr. i rispettivi volumi di ILI, vol. I, pp. 249-250; vol. VII, p. 122, 544-546; vol. IX pp. 692, 766,

auspicava una sostanziale riforma interna. La censura del consultore dell'Indice, Giovanni Maria Cappella (ca. 1576), condanna tutte le affermazioni di Virgilio relative al numero e alla natura dei sacramenti, alla distinzione fra preti e vescovi, e al canto liturgico: «Cantum musicalem» – accusa il revisore – «quem vocant cantum figuratum, in templis et pro horis vel pro celebratione missarum damnat. Quia nihil praeter vocem auditur de verborum vis, nil curando haec ille».¹⁷⁰ È di analogo tenore, il parere di Alfonso Chacón, il secondo consultore ad occuparsi del *De rerum inventoribus* (ante 1590):

Propositio 7. Item lib. 6 cap. 2 pagina 353. Statim a principio, cum dixisset institutum cantuum ecclesiasticorum utile olim esse coepisse: subiungit, sed hodie longe minus et republica nostra esse apparet, quando cantores nostri ita in templis constrepunt, ut nihil vel parum praeter vocem audiatur, et qui intersunt (intersunt autem quotquot civitas capit) eiusmodi clamorum concentu, quo eorum aures maxime calent, contenti; de verborum minime curant. Unde ventum est, ut apud vulgus, fere omnis divini cultus ratio in istis cantoribus sita esse videatur. Quare dubio procul ex religionis usu foret in hoc modum adhibere: vel omnino ita eos instituire, ut cananetes more potius legentium quam instrepentium hymnos recitarent: quod divum Athanasium Alexandrinum episcopum olim in diocesi sua fecisse Augustinus lib. confessionum 9. attestatur : atque magnopere laudat.¹⁷¹

Al centro della critica di Virgilio sta l'inadeguato impiego delle virtù del canto nella

838, 897. Osservazioni sulla censura dell'opera di Virgilio sono in A. Stegmann, *Le «De inventoribus rei christianae» de Polydor Virgil ou l'érasme critique*, in «Colloquia erasmiana turonensia», a cura del Centre d'Études supérieures de la Renaissance de Tours, 24 (1972), vol. I, pp. 313-321; L. Perini, *Disavventure censorie di stampatori cinquecenteschi*, in *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 9-10 novembre 1995), a cura di U. Rozzo, Udine, Forum, 1997, pp. 217-218. Il fascicolo con i pareri dei consultori dell'Indice è stato edito in *Catholic Church and Modern Science. Documents from the Archives of the Roman Congregations of the Holy Office and the Index*, ed. by U. Baldini and L. Spruit, Roma, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, vol. III, pp. 2462-2465. Virgilio criticava gli abusi della Chiesa di Roma anche nei suoi *Anglicae historiae libri XVII*, Basel 1534, e *Dialogorum de prodigiis libri tres*, Basel 1531.

¹⁷⁰ ACDF, *Index*, serie *Protocolli*, H, f. 495r.

¹⁷¹ *Ivi*, fol. 498r. «Sed hodie nihilo plus è republica nostra esse apparet, quando cantores nostri ita in templis constrepunt, ut nihil praeter audiantur, & qui intersunt eiusmodi vocum concentu, quo eorum aures maximè calent, contenti, de vi verborum minimè curant. Unde eò ventum est, ut apud vulgus, omnis ferè divini cultus ratio in istis cantoribus sita esse videatur, quos bona pars populi ut audiat, in sacras ades velut in theatrum concurrat, eos pretio conducit, eos fovet, eos denique soloso domini Dei ornamento esse existimat: tantò molliores & delicatiores in cantu flexiones & fictae voculae vulgus magis delectant, quàm certae et planae ei gravior est sonus, qui tremulo è gutture funditur, quàm qui cum gravitate editur. Quare dubio procul ex religionis usu foret, ita constituere, ut cabebtes hymnos modulatè distincteq., more fermè legentium pronuntiarent, eo quidem sono, quo nunc apud nos in Canone sacro, praefationes & dominica precatio canitur. Quod divum Athanasium Alexandrinum episcopum olim in dioecesi sua fecisse Augustinus in praenotato lib. attestatur, atque magnopere laudat. Chorus autem multorum vocibus constat, ita ut ex pluribus una reddantur, fiatq. Concentus ex dissonis [...]». Entrambi i testi si attengono alla trascrizione in *Catholic Church*, cit., p. 2462.

recita dei salmi, come attesta anche la fortunata edizione in volgare del testo: «l'istesso Agostino santo lo dimostra chiarissimamente nel decimo libro delle sue confessioni; poi che egli domanda perdono a Dio per havere con più diligenza dato attentione al canto, che all'importanza di quelle sagre parole»; ma oggi, prosegue Virgilio:

per dire il vero si vede esser molto meno di gran lunga, e si conosce dalla Rebuplica [sic!] nostra poscia, che i nostri Cantori in tal maniera usano nelle Chiese, che niente o almeno poco s'intende dalle voci infuori; e quelli, che vi si trovano presenti (e vi son presenti quanti la città nostra ne capisce) contenti del concento di quelle grida delle quali l'orecchie loro sopra tutto tengon conto, della forza delle parole non si curano.

L'invito è a una riforma drastica affinché: «coloro li quali canta[n]o recitassero gl'hinni più tosto a guisa di leggenti, che come fanno stridendo, e gridando [poiché, come ricorda Clemente Alessandrino,] il choro ha in se molte voci di molte persone, di maniera, che di molti se ne faccia una sola, e che delle discordanti nel suono si faccia il concento.¹⁷²

Nel 1524, Lutero auspicava:

Ora mi piacerebbe moltissimo avere una Messa in tedesco, e mi accingo ad occuparmene. Ma voglio che essa abbia un carattere tedesco. Ho permesso che si traducesse il testo in latino, e che si conservassero le melodie latine, ma questo non è né piacevole né giusto. Il testo e la musica, l'accentuazione, la melodia e l'andamento generale, devono provenire dalla lingua e dalla voce autenticamente native. Altrimenti è tutta imitazione come fanno le scimmie.¹⁷³

Integrità testuale, accesso diretto alla lingua natia, predisposizione di raccolte di inni che i devoti potevano facilmente apprendere ed eseguire nel rispetto della prassi esecutiva: questa strategia, oltre a rafforzare il senso di appartenenza confessionale, concorse a potenziare l'educazione musicale, nonché il senso di coesione linguistica e culturale radicato nel terreno delle tradizioni popolari. Nella prefazione alla raccolta

¹⁷² P. Virgilio, *De gli inventori delle cose libri otto*, tradotti per Francesco Baldelli, in Brescia, per Domenico Gromi, 1680, pp. 312-315 (cap. II: «Chi fossero quelli, che furono i primi a ordinare l'hore canoniche, e che dittermassero, che nel coro si cantassero alternativamente i Salmi, e quanto poco fruttifero sia il canto troppo molle, e delicato nella chiesa di Dio; e nel medesimo luogo dell'origine del coro; e chi siano stati quelli, che hanno scritto le vite de' Santi»).

¹⁷³ Tratto dal *Wieder die himmlischen Propheten* (1524), nella traduzione di T. Gerold, *La musica protestante nel continente*, in *Storia della musica*, a cura di G. Abraham, Milano, Feltrinelli, 1969, vol. IV, t. II, p. 451.

Geistliches Gesangbüchlein, scritti principalmente da lui e curati nella parte musicale da Johann Walter (1524), Lutero scrive:

Questi canti inoltre sono adatti a quattro voci per nessun altro motivo che io desideravo che i giovani (che, a parte ciò, possono e devono essere educati alla musica ed alle arti) potessero disporre di qualcosa per sbarazzarsi delle loro canzonette d'amore e dei canti licenziosi, e potessero, invece di questo, imparare cose moralmente sane, e perciò sottomettersi con gioia, come gli si addice, al bene; ed anche perché io non sono dell'avviso che secondo il Vangelo tutte le arti debbano essere abbattute e debbano perire, come certi bigotti pretenderebbero, anzi volentieri le vedrei tutte, e specialmente la musica, al servizio di Colui, che le creò e le donò.¹⁷⁴

Negli scritti di Erasmo da Rotterdam e nelle prediche di Girolamo Savonarola (1468-1482) si riflettono gli echi platonici sul conflitto fra pensiero e sensazione incarnato dalla musica. Desideroso di criticare l'impiego di musica polifonica e dell'organo nelle chiese, Erasmo richiama le *Leggi* di Platone. Se correttamente esercitata, la musica vocale non è da rifiutare nella liturgia: «Non excludo musicam a sacris, sed harmonias requiro sacris dignas. Nuc sonis nequissimis aptantur verba sacra, nihilo magis decore, quam si Thaidis ornatum addas Catoni. Interdum nec verba silentur impudica cantorum licentia. Haec si leges negligunt, tamen oportebat ab vigilare sacerdotes et episcopos».¹⁷⁵ Considerando prioritario il problema degli effetti morali della musica, Erasmo riafferma in ogni occasione la necessità del dominio dello spirito sul corpo. Nel farlo, però, sembra trascurare completamente l'aspetto positivo, cioè il valore benefico che Platone riconosceva all'armonia e al ritmo quando questi imitavano i caratteri morali dell'uomo virtuoso. Erasmo vede nella musica e nella mimica degli esecutori uno dei mezzi e delle occasioni per pervertire le anime: il solo ascolto di una canzone è sufficiente a rivelarne l'orientamento. La sua censura si rivolge soprattutto alle messe 'parodia', che i compositori della scuola fiamminga avevano diffuso.

Se nell'*Institutio christiani matrimonii* si trovano allusioni alla musica e ai suoi poteri, con riferimenti agli autori antichi – Platone, Xenofonte, Plinio – di particolare interesse è il passaggio dell'*Enarratio in Ps xxxviii* (1532), in cui sono rievocati i poteri terapeutici delle armonie e i loro effetti miracolosi: il sommo Pitagora che riesce a ricomporre con opportune modulazioni l'equilibrio compromesso di coloro che hanno

¹⁷⁴ Dalla tr. it. in C. Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991, pp. 63-64.

¹⁷⁵ Erasmo, *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, Leclerc, 1706, vol. V, pp. 717f-718c, su cui è di riferimento lo studio di J.-C. Margolin, *Erasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965.

ascoltato l'armonia frigia («sunt diversi qui furentem ad sobrietatem componant»); il sollievo che i canti apportano alle fatiche quotidiane («insomnia laborantibus et ad paraphronesim tententibus, musica conciliat somnum»); il poeta lirico Arione salvato da un delfino commosso dalla bellezza del suo canto; l'effetto della melodia sul morso dei tarantolati; i poteri della lira di Davide («David ad tempus cithara sua temperabat furorem Saulis sed protinus recurrebat spiritus domini malus. Verum quid hoc ad omnipotentem Christi citharam, quae Daemones abigit, et Dei Patris iram vertit in misericordiam?»).¹⁷⁶ Ciò nonostante, delle due forme di canto ricordate da Tommaso d'Aquino, quella della voce e quella dello spirito, solo quest'ultima ha buon diritto di esistenza per Erasmo: il canto spirituale non concede nulla al piacere sensuale, mentre la musica corporale («modulatio musicorum hinnitu») produce sempre un elemento di turbamento, che viene da lui costantemente definita mediante attributi negativi, come «gannitus, garritus, hinnitus». Flauti, tamburini, cornamuse e tutti gli altri strumenti tradizionalmente associati al Diavolo, che accompagnano i banchetti di nozze e le immagini di guerra e di violenza di ogni sorta, sono banditi da Erasmo senza eccezioni di sorta.¹⁷⁷

Analoga attenzione, nei primi anni Novanta del Quattrocento, è in Girolamo Savonarola, che aveva dedicato al tema della preghiera due operette spirituali, il *Sermone dell'oratione* e il *Trattato in difensione e commendazione dell'orazione mentale*. Rifacendosi alle osservazioni di Pietro Querini e Paolo Giustiniani nel *Libellus ad Leonem X* (1513), Savonarola individua nell'orazione vocale, come pratica fine a se stessa, il simbolo di quella sterile devozionalità che finisce nel mirino della critica protestante:

Questo vediamo per esperienza chiara: che molti uomini e donne [...sono] senza spirito, senza gusto, amatori delle cose terrene, sensuali nel vivere; cicalono volentieri e massimamente de' fatti d'altri, e fannosi beffe dell'altri, dileggiando li semplici e retti di core; non si compungono de' loro peccati; [...] portano loro la trave nell'occhio e vanno guardando la festuca del compagno.¹⁷⁸

L'orazione vocale deve essere «ordinata all'[orazione] mentale»: come si è accennato, Lutero fa suo questo principio, pur inserendolo in un contesto dottrinalmente

¹⁷⁶ Erasmo, *Opera*, ed. Leclerc, Lugduni Batavorum, 1706, pp. 419e-420b.

¹⁷⁷ J. -C. Margolin, *Erasme*, cit., pp. 74-75.

¹⁷⁸ Traggo le citazioni da G. Caravale, *L'orazione proibita*, cit., pp. 1-6.

eterodosso,¹⁷⁹ e si scaglia contro una preghiera apparente» e meccanica, al mormorare esteriore e il balbettare con la bocca senza attenzione, cui contrapporrà la preghiera di spirito.¹⁸⁰ Avendo una dimensione interiore ed una sensibile, la musica è investita doppiamente in questo processo. Dice infatti Savonarola:

Il culto cristiano è interiore e esteriore, ma lo esteriore è ordinato all'interiore, si come il corpo è ordinato all'anima e la materia alla forma; e così il culto interiore è fatto per servizio dell'interiore, e per aiutarlo e farlo più perfetto. E però nelle orazioni, che sono culto esteriore, tanto debba l'uomo procedere, quanto le sono aiutorio al culto interiore, e non più là, secondo che dice san Tommaso. E quando tu sentissi che queste orazioni esteriori ti togliessino o impedissino lo interiore, si debbano rescare e lasciarle, e stare saldo nella elevazione della mente e nel culto interiore. E però si dice che li canti figurati sono più presto nocivi alla chiesa, che utili, perché quivi si debbe orare e contemplare Dio colla mente e coll'intelletto, e' canti figurati non fanno altro che dilettere il senso e l'orecchio (1495).

E in un altro sermone, riferendosi alla complessità polifonia fiamminga, rilancia: «Dice Dio: “leva via quelli tuoi belli canti figurati. Egli hanno questi signori le cappelle de' cantori che bene pare proprio un tumulto [...] perché vi sta là un cantore con una voce grossa che pare un vitello e li altri gli cridono attorno come cani e non s'intende cosa che dichino”» (1496).¹⁸¹ È anche in risposta a questi avvertimenti che compaiono le antologie di musica spiritualizzata che da Firenze si diffondono per tutta la penisola. P. Macey ha sottolineato gli influssi presenti nella prima antologia di laudi di Serafino Razzi (1531-1613) di canti del periodo savonaroliano o immediatamente successivo, alcuni dei quali sono predisposti da Razzi su testi originariamente composti da Savonarola (o per Savonarola), abilmente mimetizzati con nuove parole che nulla lasciassero trapelare l'antico legame, allo scopo di aggirare qualsiasi tentativo censorio. Già si conoscevano mottetti di argomento savonaroliano composti da alcuni tra i primi madrigalisti, come Philippe Verdelot (ca. 1470-1552), autore di quell'*Ecce quam bonum* che pare essere stato il salmo preferito da Savonarola.¹⁸²

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 9-10.

¹⁸¹ Entrambi i testi sono citati da P. Macey, *The lauda and the Cult of Savonarola*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 3, pp. 441-442.

¹⁸² Si vedano i saggi del volume *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*, Atti del convegno internazionale (Firenze, 10-13 dicembre 1998), a cura di G. Garfagnini. Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, con particolare riguardo alle osservazioni di Giulio Cattin, *Cent'anni di scritti su Savonarola e la musica*, in particolare p. 279.

Il tema si mantiene vivo per tutto il Seicento e appare particolarmente caro alla tradizione spirituale francescana. La cicala è il simbolo della perfetta orazione interiore. «L'orazione mentale – scrive il francescano Evangelista da Momigno (1648) – è una musica, che incanta et innamora il cuore di Dio. Et questa non consiste in strepito di voce, né in recitar Pater nostri, ma nell'affetto della mente». La cicala «né [...] canta con la lingua, o [con la] bocca, come gl'altri animali, ma la sua lira sta nel petto et con quello forma la sua voce». Al pari di quella del girasole, «l'oration di David era oration di cicala originata nel petto et venuta dal cuore, ma l'orazione di Saul fu oratione di pappagallo, che solo con la lingua proferiva, ma [che] col core non attendeva né intendeva»¹⁸³

Quella del girasole è un'altra diffusa immagine del fedele orante: col suo ruotare seguendo il sole, il fiore emette un canto inaudibile (interiore) all'orecchio umano. Essa richiama peraltro svariati temi cruciali della speculazione musicale, nei quali si intrecciano la teologia e la filosofia naturale, rappresentate rispettivamente dal canto celeste dell'angelo e dal canto eliotropico. Intorno ai loro canti di lode ruotano molteplici questioni, ampiamente dibattute fino alle rivoluzioni scientifiche del Seicento, fra le quali, il ruolo della musica nella Creazione; la metamorfosi del pantheon musicale pagano operata dal Cristianesimo; gli effetti generati dall'esperienza sonora sull'anima e sul corpo; i caratteri della musica angelica e di quella diabolica; la definizione di tempo, istante, eternità e silenzio:¹⁸⁴

Ma noi, che qui siamo ritirati a contemplare, con tre occhi l'habbiamo a rimirare [al pari del 'mirasole']. Con l'occhio della mente, con l'occhio del corpo, & con l'uno & l'altro. Cioè con l'oratione mentale, con l'oration vocale, & con ambedue unite insieme. Con la prima si piega [sic!] Dio, con la seconda si chiede la gratia, & con la terza s'ottiene quanto si domanda.

Per esemplificare il suo concetto, Momigno ricorre ad un episodio mitologico citato di frequente:

Per intelligenza di ciò è necessario osservare l'Historia d'Eunomio, maestro di cappella d'Aristosseno, [il] quale con la sua lira sonando a competenza [a competizione] con un altro sonatore, nel più bello del congresso [gli] si ruppe una corda della lira; [...Eunomio],

¹⁸³ E. da Momigno, *Direttorio de' superiori regolari et ecclesiastici [...] dove si contengono ottanta sermoni [...]*, In Venetia, Alla Minerva, 1648, pp. 365-366.

¹⁸⁴ Ne offre una panoramica L. Wuidar, *L'angelo e il girasole. Conversazioni filosofico-musicali*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2010.

accostatosi subito a un Arbuscello dove cantando stava una cicala, la messe [sic!] nella lira, & continuando il suo sonare, rendeva armonia così suave, & dilettevole, che ne riportò il vanto sopra del suo competitore. Onde gli formarono una statua, dipingendogli in una mano la lira, & nell'altra la Cicala: et gl'Antichi per simbolo della Musica dipingevano una Cicala.

La lira della cicala sta nel petto, segno questo della sua origine interiore, ma è anche «arma così penetrativa, & potente, che sfida a singolar duello tutto l'Inferno».¹⁸⁵



Fig. 12. A. Alciati, *Emblematum libellus*, 1544.

Locrensis posuit tibi Delphice phoebe cicadam / Eunomus hanc, palmae signa decora suae. / Certabat plectro Sparthyn commissus in hostem, / Et percussa sonum pollice fila dabant. / Trita fides rauco coepit cum stridere bombo, / Legitimum harmonias & vitare melos: / Tum citharae argutans suavis sese intulit ales, / Quae fractam impleveret voce cicada fidem. / Quaeque allecta, soni ad legem descendat ab altis / Saltibus, ut nobis garrula ferret opem. / Ergo tuae ut firmus stet honos, o sancte, cicadae, / Pro cithara hic fidicem aeneus ipsa sedet.¹⁸⁶

Non è certo un caso che si sia voluto proporre un testo di provenienza francescana. Il ruolo della musica nel *modus vivendi* dei frati minori è stato, fin dalle sue origini, di

¹⁸⁵ Per i passi sin qui proposti, si veda sempre E. Da Momigno, *Direttorio*, cit., pp. 362-368; ma più in generale si confronti tutto il «Sermone terzo per le quarant'hore in Capitolo». Sul ruolo dell'orazione cantata e della recita delle litanie nell'esorcismo, cfr. la IV parte del presente lavoro. Si segnalano comunque P. M. Soergel, *Wondrous in His Saints: Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley, University of California press, 1993, pp. 123-124; M. Probst, *Besessenheit, Zauberei und ihre Heilmittel: Dokumentation und Untersuchung von Exorzismushandbüchern des Girolamo Menghi (1523-1609) und des Maximilian von Eynatten (1574/75-1631)*, Münster, Verlag, 2008, pp. 192-194.

¹⁸⁶ Cfr. A. Alciati, *Emblematum libellus*, Lugduni [s.n.], 1544, p. 114

particolare rilievo e oggetto di visioni controverse. Francesco d'Assisi, nella *Lettera indirizzata a tutto l'ordine* (post 1223), che rappresenta un commento al terzo capitolo della *Regola*, invita i confratelli a non attaccarsi alla melodia della voce, ma all'accordo dello spirito in modo che questo sia, a sua volta, in accordo con Dio.

Si è già menzionato il canone dell'estasi mistica di Francesco, ma vale la pena di ricordare che, anche nei testi tramandati da Bonaventura (1217-1274), come la *Legenda major* (v, 12), la visione del fondatore si configura principalmente come 'uditiva', attraverso una cetra che accompagna l'intermediazione degli angeli. La pittura barocca lo ha testimoniato ampiamente: giacente nel suo letto di morte o steso al suolo in estasi, il fondatore dell'ordine francescano viene rappresentato con il volto commosso rivolto verso l'alto o di lato, ma sempre con un angelo musicista inclinato sopra di lui. L'improvvisa e meravigliosa apparizione viene resa attraverso l'intervallo di tensione spaziale percettibile tra Francesco e l'angelo, come nella tela di Francisco Ribalta, *San Francesco consolato da un angelo musicista* (1620).¹⁸⁷

Divisi fra impulso ascetico e concrete necessità di apostolato, è muovendo dall'interpretazione intima e interiore del *Cantico delle creature* che i frati minori giustificano la legittimità e l'utilità del canto: esso apporta sollievo all'anima; rappacifica e permette di entrare in sintonia con il linguaggio cosmico. In questo senso, la musica può essere utilizzata a fini retorici che permettono di illustrare simbolicamente la pietà cristocentrica dell'ordine. È bene sottolineare, però, che – stando alle prime ricerche condotte su fonti francesi – per la maggior parte degli autori, si tratta di un ascetismo auditivo teso all'incontro con Dio, che pone generalmente in secondo piano la dimensione sensibile della musica.¹⁸⁸ Ad Angélique, l'interlocutrice della sua *Philosophie des contemplatifs* (1621), Sébastien de Senlis spiega che:

Outre le sens de la veüe, celuy de l'oüye nous est de grandissime importance: l'ame se corrompt, & s'empoisonne par l'oreille, comme le corps par la bouche: les meilleures mœurs, sont souvent dépravées par de mauvais contes. Pour cela, Angélique, fuyez tant que vous pourrez, d'entendre des discours vains, curieux, & peu chastes, crainte qu'on ne vous ravisse le cœur par l'oreille. [...] Croyez moy, Angelique, la plus grand part de nos distractions, & de nos

¹⁸⁷ Il concetto di musica celestiale non si ferma ai confini delle barriere confessionali. Lutero era un ammiratore della musica angelica: «Chi è stato scelto dalla musica ha ottenuto un bene celeste. Essa proviene, infatti, dal cielo, dov'è prodotta dagli stessi angeli» Anche all'interno della comunità evangelica, il canto liturgico fa parte e cerca l'unisono con quello degli angeli. Per il passo cfr. C. Gallico, *L'età dell'Umanesimo*, cit., p. 64

¹⁸⁸ Lo ha messo in rilievo F. Guilloux, *Les freres*, cit., pp. 26 e *passim*.

sales imaginations, se glissent dans nos ames, par ces deux petites embouchures: ou il faut les tenir toujours fermées, ou y poser de bonnes gardes.¹⁸⁹

I missionari si fanno portavoci di una concezione secondo la quale – è bene ripeterlo – anche il canto liturgico non è esente da rischi di censura morale nel momento in cui distoglie l'anima dalla contemplazione. Va osservato, infine, che nella loro attività di apostolato fra il popolo, con i loro metodi innovativi e originali, i francescani, 'giullari di Dio', tendono a sostituirsi ai giullari profani:¹⁹⁰ artisti girovaghi, spesso indigenti, *ioculatores*, musicisti, cantastorie o saltimbanchi. L'antropologia ci mostra come in molte civiltà esista un gruppo sociale simile, caratterizzato dal comportamento spesso irriverente o deviante.¹⁹¹ I francescani si sotituiscono ai giullari con la loro stessa arma, il canto, opportunamente riconvertito. Tommaso da Celano (1246), uno dei biografi di Francesco, osservava che:

A volte [Francesco] si comportava così: quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto, si manifestava all'esterno con parole francesi, e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora – come ho visto fare con i mei occhi – raccoglieva un legno da terra, e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti, come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore.¹⁹²

Ma la metafora della cicala e la competizione di Eunomio sono ricordati, in una ben diversa atmosfera, anche nella densa raccolta delle *Dicerie sacre* di Giovan Battista Marino (1614),¹⁹³ che si sofferma sulla lettura 'musicale' della Passione di Cristo,

¹⁸⁹ S. De Senlis, *La Philosophie des contemplatifs*, Paris, Jean de Heuqueville, 1621, pp. 208-210.

¹⁹⁰ Fenomeno attentamente analizzato in C. Casagrande-S. Vecchio, *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), a cura del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 207-258.

¹⁹¹ A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1990.

¹⁹² *Vita seconda di san Francesco d'Assisi*, p. 711, che cito da *Fonti francescane. Scritti e biografie di San Francesco d'Assisi; cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano; scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, a cura del Movimento francescano, Assisi, EFR, 1998, pp. 656-657.

¹⁹³ «Sonando un giorno Eunomio Musico la cetera nel teatro a concorrenza con Aristosseno, nel bel mezzo e nel più dolce del suono gli si ruppe una corda. Ed ecco subito volatavi d'improvviso una cicala, supplì col canto al mancamento di essa e fecegli del suo competitore riportar la vittoria: onde in memoria di cotal fatto fu da' greci presa la Cicala per geroglifico della musica. [...] Dicono i [filosofi] Naturali che la Cicala canta, non canta con la bocca, ma col petto; e che canta appunto in su 'l filo del mezo giorno estivo quando ha maggior forza l'arsura del Sole». Cfr. G. Marino, *Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti*, nell'edizione a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 209-210.

secondo la tripartizione boeziana della musica (*mundana, humana* e strumentale) e l'allegoria di Pan. La trattazione poggia su un doppio rapporto: fra numero musicale e numero aritmetico da una parte, e sull'identità del numero delle note musicali, quelle del flauto di Pan, e delle sette parole pronunciate da Cristo sulla croce dall'altra.

Si tratta di una lettura caratteristica degli anni a cavallo fra Cinque e Seicento: dai trattati teologici e filosofico cabalistici, ai poemi sulla creazione e agli infiniti repertori di oratoria sacra. «Pan – scrive Marino – è figura di Dio, il quale tutto in sé comprende, perciocché ripieno infinitamente in se stesso di virtù fecondissima, genera senza peregrino concorso le cose tutte». La triade e il significato teologico del numero è rappresentato dal «Padre generante, il Figliuolo prodotto, lo Spirito santo spirato: de' quali quantunque ciascuno abbia tuono e voce differente in quanto alla persona, formano però tutti insieme una musica inesplicabile d'indivisibile unione». L'invito conclusivo della *Diceria* è quello di aborreire gli strumenti musicali profani e a guardare alla musica interiore:

se vuoi piacere al tuo vero Amante rompila [con riferimento alla cetra terrena], perciocché da Dio sono abominati sì fatti suoni [cioè quelli privi di misura, senza regola]: *Cantica lyrae tuae non audiam. Sonus cythararum tuarum non audientur*. Volgiti piuttosto alla Siringa di Cristo, e prendi in mano la sua Cetera, *sume tibi cytharam*, perché *cythara et lyra dulcem faciunt melodiam*. Cetera sia la croce di Cristo, lira sia la volontà tua: o che dolce suono faranno alle divine orecchie questi due stromenti concordi!

Come da rito, Marino rigetta il modo cromatico: «L'énarmonica per le sue troppe recondite difficoltà è stata dismessa: la cromatica per la soverchia oscenità delle sue lascivie è stata aborrita: solo la diatonica è stata tuttavia frequentata dall'uso, come conforme al componimento del mondo».¹⁹⁴

Tornando all'*Apologia* di Caracciolo, la difesa teorica della salmodia sembra dunque rientrare nell'operazione di rilancio dell'opera di tutore dell'ortodossia controriformistica condotta da Paolo IV: non è che uno degli aspetti di un'eredità spinosa che gli storici teatini come Caracciolo si trovano a dover gestire, anche attraverso il rilancio di membri anonimi della congregazione e alla costruzione di una

¹⁹⁴ G. Marino, *Dicerie*, cit., pp. 205-207.

santità debitrice al modello agiografico medievale.¹⁹⁵ È Antonio Caracciolo il primo che, utilizzando il *Compendium* del processo al cardinal Morone,¹⁹⁶ se ne serve come di un sommario dei processi istruiti dal Sant'Ufficio romano, al fine di ricostruire la fisionomia della penetrazione di dottrine ereticali. Proprio il dilagare dell'empietà luterana impone, a suo avviso, il ristabilimento dell'Inquisizione e un'attenta opera di controllo e repressione, che trova nel «cardinal Teatino» il suo referente più combattivo. Come ha messo in luce Massimo Firpo, l'edizione italiana della *Vita* di Paolo IV, scritta da Caracciolo, esce prepotentemente al di fuori dei consueti canoni celebrativi e si presenta come un testo tutto politico. Ma a cinquantanni di distanza, l'eredità del papa è ancora scottante e sono troppo profonde le fratture da lui aperte ai vertici della Curia, perché il lavoro di Caracciolo non appaia in qualche modo inopportuno, al punto da ridurlo a dare alle stampe soltanto una sorta di silloge di documenti, un «centonem quendam historicum», apparso a Colonia nel 1612 con il titolo di *De vita Pauli quarti pontificis maximi collectanea historica*.¹⁹⁷

Ma Caracciolo è anche il portavoce di una diffusa linea interpretativa secondo cui il predominio di una cultura umanistica, letteraria oltre che teologica, aveva facilitato la diffusione di dottrine eterodosse, ed erano stati appunto i dotti quelli che più spesso erano diventati «heretici e capi d'heretici».¹⁹⁸ Si tratta della concezione umanistica che, anche sul piano letterario e poetico-musicale, viene colpita dagli strali della censura libraria e che induce metaforicamente Cosimo Ghieri, vescovo di Fano, a «ritornare al cuor suo, dove si vede l'immagine d'Iddio», raccogliendo l'invito di Ludovico Beccadelli nel 1537 a lasciare la corte di Roma e a rifugiarsi nella meditazione nella sua villa alle porte di Bologna.¹⁹⁹ Al di là del richiamo ai valori della vita spirituale, in contrapposizione alla vanità e alla caducità degli onori e della vita cortigiana, le parole di Ghieri riassumono ancora una volta in maniera efficace quella religiosità interiore e

¹⁹⁵ Oltre agli studi di Firpo, in proposito si veda E. Belligni, *La storiografia teatina*, in *Nunc alia tempora, alii mores. Storici e storia in età postridentina*, atti del Convegno internazionale (Torino, 24-27 settembre 2003), a cura di M. Firpo, Firenze, Olschki, 2005, p. 153.

¹⁹⁶ Avviato da papa Paolo IV nel 1557.

¹⁹⁷ *Coloniae Ubiorum, ex officina Ioannis Kinckii*, 1612, cit. a p. 170. «Con violenta indignazione [Caracciolo] rievocava quegli anni tremendi, ricordava i numerosi preti e monaci in preda al «Lernaeo [...] incendio» dell'eresia, i «Vergerii, Occhini, Cacomartyres, Celsi, Lacisii, Tremellii aliaeque Stygiae faces» che avevano sparso il loro mortale veleno per tutta la penisola, gli emissari degli eresiarchi d'oltralpe penetrati «per Italas provincias ex aquilone clanculum», la corruzione morale dilagante, la grave decadenza istituzionale ecclesiastica». Cfr. M. Firpo, *Inquisizione*, cit., p. 590.

¹⁹⁸ Cfr. l'esemplare in Roma, Biblioteca Casanatense, coll. 349, di A. Caracciolo, *Vita et gesti di Giovan Pietro Carafa, cioè di Paolo IV pontefice massimo*, in Roma, f. 193v.

¹⁹⁹ C. Ghieri a Ludovico Beccadelli, Fano 18 febbraio 1537, cit. in G. Morandi, *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti originali di mons. Lodovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa*, Bologna, Istituto delle Scienze, 1799, vol. I, par. II, p. 277; ma su questi temi si vedano i saggi di G. Fragnito, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale, 1988, soprattutto pp. 11-28.

riposta che ricerca il silenzio, che si apparta nel rapporto solitario con Dio. Una *religio* degli affetti ispirata a Petrarca, incentrata sul distacco dalle dispute dottrinali, che poteva essere agevolmente coniugata con il messaggio di Juan de Valdés (1509-1541).²⁰⁰ Davanti all'estenuarsi della *pietas* nei dibattiti teologici e alla riorganizzazione dell'Inquisizione romana, Beccadelli sceglie una più consapevole forma di distacco e di indifferenza verso le dispute dottrinali: «Vi dirò il vero: io mi risolvo che più sano sia il credere con le femminucce et studiare Aristotele e Platone, che l'andarsene intricando in tanti novi dogmi, et così pericolosi» (1542).²⁰¹

Ma per cogliere la logica dell'opuscolo di Caracciolo e, in particolare, l'attacco diretto in particolare a Gregorio da Valencia, occorre tenere presente altri fattori, che può essere utile ricordare brevemente. Gli anni in cui vede la luce l'opuscolo sono caratterizzati da profondi problemi interni alla Compagnia, cui si aggiungono i rapporti critici dei gesuiti con l'ordine domenicano e con Clemente VIII (1592-1605). La disciplina interna, la salvaguardia dell'identità ignaziana, le critiche aperte dai memorialisti sul dispotismo del generalato, i desideri di autonomia manifestati dalle singole province, la messa in discussione della supremazia pontificia, le rivendicazioni di nascenti Stati nazionali, rispetto ai quali, per il suo carattere internazionale, la Compagnia si configura come potere concorrenziale: per molti di questi aspetti, il generalato di Claudio Acquaviva (1581-1615), durante il quale viene stampato il testo di Caracciolo, può essere considerato come una sorta di spartiacque fra il passato ignaziano e il futuro successo seicentesco.

Acquaviva cerca in più occasioni di difendere e salvaguardare l'originario messaggio d'Ignazio, comprese le novità strutturali abbastanza rivoluzionarie rispetto alla tradizione degli ordini medievali cui si è accennato.²⁰² Sul fronte interno, proprio in relazione al rapporto fra contemplazione e apostolato, gli studi hanno ricordato che in Francia una sorta di predilezione per la vita contemplativa coinvolge un gruppo consistente di gesuiti, al punto da spingere il generale a ribadire che la preghiera, così come gli altri ministeri spirituali, non può essere intesa se non in connubio con l'apostolato, fine ultimo di ogni gesuita. A questo scopo, Acquaviva cerca di valorizzare gli *Esercizi spirituali* di Ignazio, sull'uso dei quali compone un nuovo *Directorium*

²⁰⁰ C. Ossola, «*Verbum et Secretum*». *Des pères de l'Eglise et de Pétrarque*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», 3 (1982), p. 33.

²⁰¹ Ludovico Beccadelli a Carlo Gualteruzzi, Bologna 29 luglio 1542, in Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, Ludovico Beccadelli, n. 41.

²⁰² S. Pavone, *I gesuiti*, cit., pp. 33-52. Sui caratteri del generalato di Acquaviva, cfr. M. Rosa, *Acquaviva Claudio*, in *Dizionario biografico degli italiani* (= DBI) Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960, vol. I, pp. 168-178; M. Fois, *Aquaviva, Claudio*, in DHCI, vol. II, pp. 1614-1621.

exercitiorum spiritualium (1591), e favorisce la circolazione della biografia di Gian Pietro Maffei, che nel *De vita et moribus Ignatii Loiolae* (1585) mette in secondo piano le ascendenze mistiche dell'opera del fondatore.²⁰³

Nei rapporti con i domenicani e la Santa Sede, sono almeno tre i punti meritevoli di attenzione: il ruolo assunto dai confessori gesuiti all'interno della società; il dibattito sulla grazia innescato dalla pubblicazione degli scritti di Louis de Molina (1535-1600) e, infine, il processo di canonizzazione di Ignazio, conclusosi nel 1622. Sul primo aspetto, il terreno di scontro riguarda soprattutto l'uso da parte dei gesuiti della *correctio fraterna*, su cui contavano fin dalle origini di ampie prerogative,²⁰⁴ e che assumendo il rilievo di un'alternativa alle procedure inquisitoriali non manca di scatenare una vivace polemica con i domenicani.²⁰⁵ La storiografia si è recentemente soffermata in particolare sulla linea adottata dall'arcivescovo di Granada, Pedro Guerrero (1546-1576), tesa a rivendicare dal sacramento della confessione il massimo delle possibilità, a discapito delle prerogative inquisitoriali: dal controllo dei casi di eresia alla regolamentazione del reato di *sollecitatio ad turpia*. Lo scontro, che ebbe su più fronti enormi ripercussioni, scoppiò nel 1558, quando di fronte ai gesuiti si presentò una penitente che in confessione raccontò di essere stata sedotta dal proprio confessore abituale: l'arcivescovo e i gesuiti decisero di costringere la penitente a rivelare il nome del sacerdote. La loro posizione, sostenuta da francescani, era netta: ci potevano essere casi, come quello della *sollecitatio ad turpia*, in cui era necessario che il penitente facesse nome di terzi per ricevere l'assoluzione. Per i domenicani questa sarebbe stata solo una sacrilega violazione del sigillo della confessione. La polemica, che si spostò dai pulpiti ai tavoli dell'inquisizione, ebbe lunga storia. Stefana Pastore ha ricordato che nella Spagna del Cinquecento essa contrappose a più riprese i due ordini, e che ebbe protagonisti illustri: fra gli altri, Avellaneda, Mariana e Suarez per i gesuiti, Domingo Báñez per i domenicani.

A ciò si aggiunga la pubblicazione della *Concordia liberi arbitri* (1588) di Louis de Molina, che contribuisce a rinvigorire lo scontro con i domenicani, coinvolgendo lo

²⁰³ D'altro canto, la deriva mistica che aveva toccato la Spagna degli *alumbrados* e la Francia continua a lungo a rappresentare una delle opzioni possibili all'interno della Compagnia, come ricorda A. Guerra, *Un generale fra le milizie del papa. La vita di Claudio Acquaviva scritta da Francesco Sacchini della Compagnia di Gesù*, Roma, Franco Angeli, 2001, p. 26 e *passim*.

²⁰⁴ Nel 1552 Giulio III aveva confermato i numerosi privilegi che il suo predecessore, Paolo III, aveva concesso alla Compagnia. Tra questi, era appunto fondamentale la possibilità di per poter assolvere il penitente *in foro conscientiae* dai casi di eresia e da qualsiasi censura in cui fosse incorso.

²⁰⁵ V. Lavenia, *Assolvere o infamare. Eresia occulta, correzione fraterna e segreto sacramentale*, in «Storica», VII (2001), 20/21, pp. 89-154; S. Pastore, *Il vangelo e la spada. L'Inquisizione di Castiglia e i suoi eretici (1460-1598)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 286-301.

stesso Clemente VIII. Proprio con i suoi *Commentarii theologici*, Gregorio de Valencia è legato a filo doppio alla vicenda: ritenuto dalla storiografia uno degli ispiratori degli scritti controversi, insieme a Francisco Toledo (1532-1596) e Gabriel Vázquez (1549-1604), il gesuita viene convocato a Roma per difendere le tesi di Molina dall'accusa di pelagianesimo.²⁰⁶ Tra i gesuiti c'era chi di Clemente VIII aveva un'opinione tutto sommato poco ortodossa. Nel luglio 1602 il padre provinciale di Castiglia confidava al gesuita Vincenzo Ciacala le sue perplessità sul preposito generale Acquaviva e i suoi aderenti: loro intenzione, riferiva solerte Cicala a Roma, era quella di escludere il papa, da loro considerato principe politico, dal governo della Compagnia in tutto e per tutto.²⁰⁷

Da ultimo, si potrebbe aggiungere che il lavoro della congregazione dei Beati è a lungo rallentato dalle tensioni fra domenicani e Sant'Uffizio da un lato, e gesuiti e oratoriani dall'altro. Com'è stato ricordato, in quel dibattito l'ostilità dei domenicani e del loro alleato, Francisco Peña (1540-1612), è rafforzata anche da un comune tradizionalismo religioso che sembra contrapporre novità e tradizione, in una sorta di regime di concorrenza devozionale rispetto ai gesuiti e agli oratoriani, impegnati dal canto loro nella difesa del culto dei rispettivi fondatori.²⁰⁸ Non occorre certo addentrarsi ora in questi episodi, già ampiamente studiati, per comprendere come in un tale orizzonte politico e dottrinale – che risulta peraltro non facile (e rischioso) da schematizzare²⁰⁹ – il passaggio di Gregorio de Valencia presti il fianco alla zelante penna di Caracciolo. Non menzionato esplicitamente, l'ordine di Paolo IV a Laínez traspare fra le righe di un testo che sembra voler riaffermare con forza non solo l'opera di Carafa, ma il nesso fra l'ortodossia e gli schemi liturgico-devozionali degli ordini di più antica tradizione in risposta alle critiche dei riformati. In tale contesto, appare comprensibile la volontà di Clemente VIII di non dare ulteriore visibilità, attraverso un esplicito provvedimento di censura, ad un autore, Valencia, e a una Compagnia apertamente coinvolti nella controversia *De auxiliis*; non sorprende altresì che a farsi

²⁰⁶ X-M. Le Bachelet, *Prèdestination et grâce efficace: controverses dans la Compagnie de Jésus au temps d'Acquaviva (1610-1613)*, Louvain, Museum Lessianum, 1931, vol. I, pp. 14-22, e più recentemente A. Borromeo, *Obiettivi e risultati della politica spagnola di Clemente VIII*, in *Das Papsttum, die Christenheit und die Staaten Europa 1592-1605: Forschungem zu den Hauptinstruktionen Clemens VIII*, a cura di G. Lutz, Nyemeyer, Tübingen, 1994, pp. 119-233.

²⁰⁷ F. Rurale, *Clemente VIII, i gesuiti e la controversia giurisdizionale milanese*, in *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento: 'Teatro' della politica europea*, a cura di G. Signorotto, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 323-366.

²⁰⁸ M. Gotor, *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Firenze, Olschki, 2002, qui cit. a p. 139.

²⁰⁹ Proprio le vicende inerenti ai processi di beatificazione hanno messo in luce la presenza di orientamenti divergenti anche all'interno di uno stesso ordine; una tendenza che rischia di rendere pericoloso, o quantomeno parziale, qualsiasi tentativo di schematizzazione di questi rapporti.

promotore della stampa dell'opuscolo sia stato un provinciale domenicano spagnolo. Se durante il generalato di Acquaviva si assiste a una progressiva modificazione della religiosità della Compagnia, che si fa più conforme ai disegni confessionali della monarchia pontificia anche attraverso l'adesione a forme di devozionalità dal carattere fortemente esteriorizzato, il futuro continua a essere costellato da una rivalità con i teatini che si consuma anche nella contesa di spazi, comportamenti devozionali e miracoli.

È sufficiente ricordare la terziaria francescana Giulia de Marco, che si era conquistata la fama di carismatica grazie alle sue capacità profetiche. Attorno a lei fiorivano episodi di grande devozione, che coinvolgevano religiosi, monache, cardinali e futuri santi. La donna era in corrispondenza con il cardinale Federico Borromeo (1564-1631), le cui simpatie per le mistiche ed i circoli spirituali sono note, e che nel 1607 le inviò alcune reliquie dello zio Carlo, a cui Giulia era particolarmente devota. Le veniva riconosciuto un privilegio di un'ininterrotta unione con Dio, che era in grado di trasmettere a chiunque ragionasse con lei. Nel suo cenacolo lei predicava, dettava lettere e qualche breve trattato spirituale trascritti dai suoi collaboratori; dispensava consigli, chiarimenti dottrinali e profezie. Era una figura a rischio, l'archetipo di 'madre spirituale' che, per quanta fortuna avesse avuto fra Quattro e Cinquecento, rappresentava nell'Italia della Controriforma un caso ai limiti dell'ortodossia.²¹⁰ Nel 1614, la sua popolarità era all'apice quando si scatenò la repressione degli inquisitori romani, sollecitata dalle manovre dei teatini. Gli studi hanno rivelato che, accanto alle lacerazioni di natura politica che interessavano anche gli apparati ecclesiastici, la trama ordita contro la De Marco e il dibattito sulla sua dottrina valse soprattutto a rimettere sul tappeto la disputa tra gesuiti e domenicani circa le tesi del Molina sulla grazia.²¹¹

Sempre a Napoli, dopo la peste del 1665, gesuiti e teatini rivendicano ai loro rispettivi taumaturghi, Francesco Saverio (1506-1552) e Gaetano, il merito di avere più efficacemente intercesso per la fine del contagio. Un prodigio era stato fra l'altro interpretato come segno incipiente della peste: un'immagine del santo della Compagnia, conservata nella casa professa di Napoli, improvvisamente impallidì e poi avvampò, volgendo gli occhi prima al popolo presente e poi a un'immagine della Madonna; nel

²¹⁰ A. Prosperi, *Dalle "divine madri" ai "padri spirituali"*, in *Women and Men in spiritual culture, XVI-XVII centuries. A meeting of South and North*, edited by E. Schulte van Kessel, The Hague, Netherlands Government Publishing Office, 1986, pp. 71-90.

²¹¹ G. Signorotto, *Inquisitori e mistici nel Seicento italiano: l'eresia di santa Pelagia*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 85ss; E. Novi Chavarría, *Monache e gentildonne: un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani (secoli XVI-XVII)*, Roma, Franco Angeli, 2004², pp. 181-186.

1660 un anonimo gesuita pubblicò un libro nel quale erano raccolti una cinquantina di miracoli compiuti Francesco Saverio contro la pestilenza.²¹²

3. UN'OASI DI MUSICA SPIRITUALE: L'ORATORIO DI FILIPPO NERI.

È bene ripeterlo: nella vicenda dell'*Apologia* di Caracciolo, in cui si consumano antiche rivalità fra ordini religiosi, di natura spirituale e politico-istituzionale, la musica è chiamata in causa solo indirettamente, ma non per questo il suo ruolo è meno interessante. La musica aiuta a cogliere una volta di più i limiti di un rigore liturgico che deve scendere a patti con la necessità di far penetrare efficacemente il messaggio religioso nelle menti dei fedeli.

Se a Paolo IV pare premere essenzialmente l'inserimento nelle *Costituzioni* della Compagnia di Gesù della recita dell'ufficio corale in sé, a difesa di una ritualità liturgica che incarni l'ortodossia cattolica, e solo secondariamente le modalità del canto successivamente adottate, le censure nei confronti del genere cromatico mostrano il perdurare delle inquietudini sui poteri della musica pura. L'opuscolo di Caracciolo ripropone l'eterna duplice visione: quella di chi vuole che la musica si limiti a commuovere ma a non far meravigliare, e quella di chi non può non prendere atto che con l'eccessivo impoverimento della polifonia risulta castrato il potere di presa sul fedele. L'indefinitezza semantica della melodia, con il suo legame alle pulsioni sensuali del corpo, deve essere pertanto imbrigliata da un testo spirituale.

Nel Cinquecento non sembra esserci ordine regolare cui non stia a cuore il problema, che è legato a filo doppio alla riforma del culto. Mentre il rifiuto dell'ufficio corale attira sulla Compagnia di Gesù sospetti di criptoluteranesimo, i primi raduni dell'Oratorio di Filippo Neri (1515-1595) appaiono di dubbia ortodossia, per il loro carattere privato, scandito da preghiere di laici e da canti in volgare. Già con Paolo IV, ma soprattutto durante il pontificato di Pio V, fra il 1569 e il 1579, non mancano nei confronti delle adunanze filippine inchieste e ispezioni di frati domenicani.²¹³ Di quelle

²¹² R. De Maio, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1971, pp. 56-59; G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura e società*, Firenze, Sansoni, 1982, vol. I, pp. 42-50.

²¹³ L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, préface du T.R.P. M. Duprey, Paris, La Colombe, 1958, pp. 221-223, ma anche L. von Pastor, *Storia dei papi*, Roma, Desclée, 1942, vol. VIII, pp. 126-132.

persecuzioni ci fornisce una testimonianza Antonio Gallonio (1567), che merita di essere riportata nella sua interezza:

Crescendo di dì in dì l'Oratorio in fama per le buone opere, che quivi si facevano, [il Demonio] mosse dunque certe persone mondane, à quali non piaceva quello che si faceva nell'Oratorio, à dirne male, e a fare intendere al Papa che Filippo [Neri] ordinava à laici che quivi ragionassero di cose spirituali, nonostante che fussero persone idiote, aggiungendo che, nelle domande che si facevano e risposte che si davano, si dicevano delle semplicità e parlavasi di Dio con altiezza, e le cose non vi s'esponevano così come sarebbe stato di mestiero. Queste parole intendendo, il Papa commise [...] in segreto à fra' Alessandro Franceschi, teologo dell'ordine di S. Domenico, vescovo poi di Forlì (narrandogli in prima quello che di Filippo e dell'Oratorio haveva udito) che andasse spesso à sermoni in San Girolamo, senza lasciarsi intendere da persona alcuna: [Franceschi e gli altri frati domenicani] edificati [...] fruttuosamente della sua dottrina, fervore e spirito, non solamente cominciarono più che mai ad approvare la sua pietà e sapere, e insieme gli essercizi dell'Oratorio, i quali molto con parole essaltavano, ma etiandio narrarono al Papa di haver trovato ogni cosa buona, senza che altri potesse prendere una minima sospitione, che male alcuno ne dovesse procedere, anzi si doveva pensare tutto il contrario, del che dava manifesto segno l'utilità continua, che ne trahevano gli uditori. [...] Hora per conchiudere quanto fino qui s'è detto, aggiungerò havere osservato molti, e diligentemente, che Iddio agli avversari e persecutori di Filippo ha fatto spesse volte portar la pena dell'ingiurie fattegli, castigandogli con severità; e di ciò habbiamo molti essempli, i quali non porrò qui per non offendere alcuno.²¹⁴

A questo testo, Ponnelle e Bordet hanno affiancato il memoriale di un altro padre oratoriano, rimasto anonimo, ma databile anch'esso al pontificato di Pio V, in cui si racconta di come l'Oratorio apparisse un conciliabolo di eretici. A chi indicava nel carattere privato di queste preghiere fra laici, accompagnate da canzonette spirituali, un nido d'eresia luterana, l'apologia rispondeva che non si trattava di sermoni propriamente detti, poiché non venivano annunciati con delle campane, che nessuno saliva sul pulpito e non erano discussi soggetti dottrinali. In sostanza non si discuteva, non si insegnava, ma si incitava solamente la preghiera dei partecipanti, e in questo

²¹⁴ A. Gallonio, *Vita del beato Filippo Neri fiorentino*, in Napoli, appresso Giovanni Domenico Roncagliolo, 1601, pp. 174-180. I sospetti e le ispezioni sono ricordate anche da A. Cistellini: «Proprio sullo scorcio del 1569 e fra i primi mesi del 1570 ci fu una nuova ventata di vessazioni contro l'Oratorio, sospettato di essere 'conventicola' e setta di dubbia ortodossia. Era la terza volta che l'autorità prendeva l'iniziativa di far sorvegliare, ma ora segretamente, quanto si svolgeva all'Oratorio». Cfr. Id., *San Filippo Neri. L'oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 1989, vol. I, p. 142.

senso i sostenitori dell'Oratorio si appellavano alla tradizione preluterana già in uso presso le chiese di San Marco e di Santa Maria Novella a Firenze. Bisognava allora sospettare – si chiedeva l'autore del memoriale – anche di Pio IV, che lasciava cantare alla Minerva i frati in persona, il venerdì di quaresima del 1558?²¹⁵

Ancora una volta, una proposta di vita religiosa sperimentale urtava con l'orientamento di un pontefice proveniente dalle fila dell'Inquisizione. Ma a fomentare i sospetti di quelle «private persone», che in passato lo avevano preso – citando ancora le parole di Gallonio – «per homo vano, ambizioso et ostentatore di santità et per novatore», è lecito supporre che ci fossero altre ragioni. L'Oratorio appoggiò con energia la discussa canonizzazione di Savonarola, cui Neri era legato, ma si fece anche portavoce di quello spirito tridentino caldeggiato dagli eredi di un'aristocratica formazione umanistica, come Agostino Valier (1531-1606) o Gabriele Paleotti,²¹⁶ entrambi legati al cenacolo filippino.²¹⁷ Secondo l'oratoriano Antonio Talpa (1536-1624), Neri aveva voluto realizzare con la nuova Congregazione una «riforma della Chiesa», che partendo dal clero e passando per la corte papale – di cui censurava «la stupidità di spirito» – avrebbe raggiunto «anco il popolo», fino a realizzare l'agognata «riforma universale».

L'intenzione era quella di ritornare alla «primitiva Chiesa» e «restituire a Roma la vera forma della vita clericale et, a poco a poco, con questo mezzo, la disciplina ecclesiastica». Un tale progetto non poteva non incontrare l'opposizione di pontefici inquisitoriali come Paolo IV e Pio V. La «riforma della Chiesa» – prosegue Talpa – si sarebbe dovuta diffondere in due modi: da un lato, mediante l'attività dei vescovi, perché avevano «l'autorità et giurisdizione sopra il gregge»; dall'altro, con l'applicazione del concilio di Trento, celebrato non solo per «l'estirpatione dell'eresie»,

²¹⁵ È conservato a Napoli, presso l'Archivio dei Padri Girolamini, fasc. 21, n. i, f. 10. Non avendo potuto consultare il documento, a causa della nota chiusura dell'Archivio, riprendo il testo da L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Neri*, cit., p. 223.

²¹⁶ Dai documenti esaminati da Paolo Prodi pare Paleotti avesse molto insistito con Neri, ma invano, per ottenere a Bologna una filiazione dell'Oratorio romano. «L'Oratorio di Bologna era ispirato a quello romano, ma non rappresentava una congregazione clericale in senso proprio: era nato per il desiderio del cardinale che tutti i giorni potesse essere udita e diffusa la parola di Dio ed anche i laici erano invitati a frequentarlo pur non potendo divenirne membri. Il centro della sua attività era costituito da un sermone spirituale per ogni giorno della settimana, tranne martedì e giovedì in cui veniva sostituito dalla discussione dei casi di coscienza; l'istituzione aveva avuto successo anche perché il cardinale la frequentava spesso di persona». P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (152-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, vol. II, pp. 145-146.

²¹⁷ M. Gotor, *I beati del papa*, cit., p. 36, che indica nell'Oratorio romano di quegli anni un'«inedita miscela di savonarolismo e di tridentinismo».

ma anche per la «riforma come appare da tanti decreti de reformatione», progetto su cui l'oratorio poteva contare sui gesuiti e i frati predicatori della «chiesa della Minerva».²¹⁸

La Congregazione doveva considerarsi una testimonianza di esemplare vita ecclesiastica comunitaria, che non ripiegava su sé stessa, ma voleva costituire un vivaio di preti scelti da inviare ai vescovi che li richiedevano come strumento di riforma ecclesiastica nella vita della diocesi. L'Oratorio è un seminario per ordini religiosi che non fa mancare il proprio aiuto ad altre realtà regolari. Nel 1575, ad esempio, due chierici paolini, Tito degli Alessi e Domenico Boerio, erano ospiti di Neri presso San Girolamo della Carità, ai quali aveva offerto il proprio aiuto per individuare un luogo dove la congregazione barnabita potesse insediarsi stabilmente.

I rapporti di affinità tra l'intensa ricerca religiosa di Filippo e quella dei primi barnabiti sono chiaramente leggibili nella continuità di orientamenti spirituali testimoniata nella sua *Autobiografia* dal senese Bonsignore Cacciaguerra (1495-1566), discepolo del Neri. Tale somiglianza era peraltro riflessa sul piano dottrinale dalla biblioteca del santo, che conteneva alcune delle letture dei primi barnabiti, fra le quali la raccolta delle *Opere spirituali* di Serafino da Fermo (1496-1540), che in forma di compendio diffondeva le dottrine di Battista da Crema (1460-1534), esaltando nelle lettere di dedica il magistero dell'angelica Paola Antonia Negri (1508-1555), la 'divina madre' condannata dall'Inquisizione romana alla clausura.²¹⁹

Se non con i due papi inquisitori, Carafa e Ghislieri, il progetto di Neri avrebbe potuto però saldarsi con gli orientamenti di Clemente VIII, che aveva riaffermato la propria funzione di vescovo di Roma, conducendo personalmente la visita pastorale della diocesi, e che, come mostrano le vicende di censura libraria, aveva tentato di mettere in atto una strategia di contenimento delle competenze inquisitoriali.²²⁰ La recente storiografia ha messo in luce i molteplici ruoli degli oratoriani nella politica di

²¹⁸ Lo scritto, da cui sono tratti i passi, è stato pubblicato da G. Incisa della Rocchetta, *Il trattato del p. Antonio Talpa sulle origini e sul significato dell'istituto della Congregazione dell'oratorio*, in «Oratorium. Archivum historicum oratoii sancti Philippi Neri», I (1973), pp. 5-37. L'appoggio dei domenicani della chiesa della Minerva di Roma è un'ulteriore riprova della difficoltà di schematizzare o semplificare gli schieramenti all'interno della Curia, in cui si assiste a continui mutamenti di alleanze.

²¹⁹ A. Premoli, *Storia dei barnabiti nel Cinquecento*, Roma, Desclée & C., 1913, pp. 258-271; A. Cistellini, *San Filippo Neri*, vol. I, pp. 178 e sgg. Sull'affinità delle letture, P. Lolli, *Presenze ed assenze nella 'Libreria'. Approccio per una ricostruzione storica della biblioteca personale di s. Filippo*, in *Messer Filippo Neri, santo. L'apostolo di Roma*, Roma, De Luca, 1995, pp. 79-82; P. Prodi, *San Filippo Neri: un'anaomalia nella Roma della Controriforma?*, «Storia dell'arte», LXXV, 1995, p. 333; E. Bonora, *I conflitti*, cit.

²²⁰ J. P. Donnelly, *The Congregation of the Oratory*, in *Religious Orders*, cit., pp. 188-215.

Aldobrandini.²²¹ È il caso, ad esempio, del peso avuto da Cesare Baronio (1538-1607) nella riconciliazione della Santa Sede con Enrico IV: nel 1593 il duca di Nevers, in missione diplomatica a Roma, si recò in Vallicella per discutere con Neri, Baronio e Tommaso Bozio, dell'assoluzione del sovrano; inoltre fu a Baronio che il pontefice sottopose lo scritto di Francesco Peña – il *De veris et falsis remediis christianae religionis instaurandae et catholicos conservandi* – in cui l'ambasciatore spagnolo sostenne a più riprese l'illiceità dell'assoluzione del re francese, ma che l'oratoriano stigmatizzò come eretico in più punti. In materia di censura libraria, Clemente VIII affidò a Baronio, Silvio Antoniano e Marcantonio Maffa, entrambi discepoli di Neri, la revisione del catalogo dei libri proibiti, noto come sisto-clementino (1593), preparato dalla congregazione dell'Indice. È stato altresì dimostrato che, in quell'occasione, il pontefice fece leva sui legami di Federico Borromeo e Valier con la Vallicella per convincere i membri dell'Indice a modificarne il testo.²²²

Ma è proprio la vicenda censoria dei volgarizzamenti biblici a segnare un'importante sconfessione del progetto tridentino, di cui Neri era fautore, a vantaggio della linea inquisitoriale. È stato suggerito che lo straordinario sviluppo della musica europea vada ricondotto all'ampia ondata di 'secolarizzazione', da intendersi come impoverimento della sensibilità religiosa, seguito alla frattura religiosa. Tale 'svuotamento' avrebbe alimentato il bisogno psicologico dell'uomo di un piacere emozionale che la musica poteva colmare. In questo senso, se la musica è stata chiamata a colmare un vuoto emozionale,²²³ è bene precisare che quell'impoverimento spirituale, almeno in Italia, può essere ricondotto – anche e soprattutto – alla scelta della Chiesa di fare del latino la propria arma di difesa rispetto alla proposta riformata. Questa decisione, successivamente motivata dall'esigenza di tutelare «la maestà della parola» di Dio, attraverso una lingua ignota ai più, contribuiva a rendere misterioso e inaccessibile ciò

²²¹ Guido Bentivoglio d'Aragona (1577-1644), nelle sue memorie ricorda: «Dissemi [Ferdinando I de' Medici] che papa Clemente nella sua inferior qualità di prelato e di cardinale era stato molto familiare di san Filippo; che egli aveva frequentata del continuo la chiesa e la casa di quei buoni padri, che per quella via fra l'altre aveva procurato d'acquistar buona fama e farla spargere a corte; che poi giunto al pontificato nella prima sua numerosa promozione di cardinali aveva esaltati a quel grado Tarugi e Baronio, ambedue padri dell'Oratorio di san Filippo e amici particolari di lui medesimo; che Baronio era suo confessore e Tarugi pur suo confidente; che egli tuttavia riteneva una grande affezione verso quella chiesa e quella congregazione, e che formava buon concetto di quelli che più praticavano l'una e l'altra»; da G. Bentivoglio, *Memorie e lettere*, a cura di C. Panigada, Roma-Bari, Laterza, 1934, p. 31.

²²² G. Fragnito, *La Bibbia al rogo*, cit., pp. 183-198; V. Frajese, *Tendenze dell'ambiente oratoriano durante il pontificato di Clemente VIII. Prime considerazioni e linee di ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», 3 (1995), pp. 57-81; Id., *La politica dell'Indice dal Tridentino al Clementino (1571-1596)*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», IX (1998), p. 320.

²²³ Lo suggerisce H. G. Koenigsberger, *Music*, cit., p. 180.

che si celebrava sull'altare,²²⁴ sottraeva ai fedeli la Scrittura e un corposo numero di testi devozionali in volgare di larghissima diffusione,²²⁵ e imponeva di riorientarne la spiritualità con pratiche religiose collettive, dal marcato carattere immaginifico, come il canto di lodi al cospetto di appropriate immagini di santi. La pronuncia cantata coinvolgeva il senso dell'udito, l'immagine quello della vista, contribuendo ad accrescere il grado di compartecipazione alla vicenda storicamente remota del santo, e ingenerando una *pietas* ancor più tangibile e religiosamente edificante.²²⁶ L'oratorio, la recitazione canora affascinante di scene bibliche ed evangeliche accortamente parafrasate, fu il veicolo ma anche il filtro efficace di una volgarizzazione e divulgazione controllata delle Scritture, sicuramente più attrattiva e più innocua che non la lettura dei testi sacri originali abbandonata all'iniziativa individuale. In verità, oratorio musicale e oratoria sacra sono generi diversi, ma strettamente concorrenti e convergenti nel loro intento di edificare i fedeli seducendoli e commovendoli.

Con il concilio di Trento la campagna di riforma del repertorio liturgico e del decoro del luogo di culto si salda con quella del disciplinamento dei costumi, del clero e del laicato, attraverso strumenti di indottrinamento vecchi e nuovi. In questa operazione, sostituendosi progressivamente a francescani e domenicani, la Compagnia di Gesù fa l'uso delle più diverse tecniche comunicative:²²⁷ di musiche, voci e suoni, in una teatrale missionaria che corre sui binari di ritmo, fascinazione e memoria.²²⁸ Adriano Prosperi ha ricordato che la cultura folklorica delle «Indie interne», sfrondata da qualsiasi valore positivo, è per i gesuiti una fonte di male inesauribile, dietro la quale si cela l'opera del demonio. Il teatro fu impiegato in tutte le forme di apprendimento disciplinato e ritimato: ed è sul grado di consapevolezza di quell'apprendimento che occorre sempre riflettere nel trarre un bilancio del pur indubbio contributo apportato da questi interventi nell'insegnamento della dottrina.

Teatro, musica e pittura non servono solo per memorizzare le preghiere fondamentali – il *Credo* e i dodici articoli di fede, e il decalogo dei peccati – ma anche per apprendere

²²⁴ G. Caravale, *L'orazione*, cit.; G. Fragnito, *La Bibbia*, cit.; ma anche Ead., *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, in particolare pp. 261 e sgg.

²²⁵ Cito da A. Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 78-79; più in generale, su questi temi, cfr. F. Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1998, pp. 67-89.

²²⁶ B. Blackburn, *For whom do he singer sing?* In «Early Music», XXV (1997), 4, pp. 593-609.

²²⁷ E per i suoi caratteri sperimentali, l'opera missionaria dei gesuiti ha sollevato numerosissime polemiche.

²²⁸ Riprendo il titolo da B. Majorana, *Teatrica missionaria. Aspetti dell'apostolato popolare gesuitico nell'Italia centrale fra Sei e Settecento*, Milano, Euresis, 1996.

nozioni di buona educazione e incanalare l'aggressività²²⁹ giovanile. In Sicilia, nel 1556, si insegnava la dottrina per rima e la si cantava per le strade.²³⁰ Anni dopo, nelle Marche, si raccontava che «dir la dottrina interrogandose tra loro, cantare et respondere quando gli è dimandato in chiesa, è cosa commune a zitelle da marito, donne et vecchie».²³¹ Le relazioni missionarie a stampa riferiscono storie di interi centri abitati che durante lo svolgimento dell'insegnamento catechistico risuonavano solo dei cantici devoti e delle recite ritmiche della dottrina,²³² e si raccontano anche di attori e cantabanchi che, pienamente impressionati e convertiti da quei diversi tipi di spettacoli, bruciavano i loro strumenti per godere della vera musica, quella spirituale.²³³ Non è superfluo ricordare che il *Magnes sive de arte magnetica* di Kircher²³⁴ venne composto proprio per soddisfare le esigenze musicali dei gesuiti missionari. Il problema di adattare i testi di lingua indigena alle melodie liturgiche della Chiesa romana, consuetudine molto diffusa, venne risolto mediante la ricerca di una tecnica compositiva che diede a tutti la possibilità di comporre canti *ad hoc* per testi e lingue di qualsiasi estrazione geografica.

A volte però, dalle esperienze indigene, si poteva prendere atto dei propri errori. I francescani rilevavano che i canti e i balli dei popoli del Nuovo Mondo, cui portavano la parola del Vangelo, erano apparentemente più 'costumati' di quelli europei:

Il ne leur arrive iamais de chanter aucune chanson vilaine ou scandaleuse, comme l'on faict icy, avec pas trop de licence, souventefois au preiudice de l'honneur de Dieu au detriment de l'Eglise, au deshonneur du prochain, & à la corruption des bonnes moeurs, estant pleines de saletez, de detractions, & quelquefois remplies de blasphems. Mais leurs chansons ne sont qu'à

²²⁹ L'impiego della musica in rapporto al contenimento dell'aggressività appare di grande interesse e, a mio parere, rappresenta un tema che meriterebbe uno studio a sé. Indicazioni utili, circa l'opera dei gesuiti in questa direzione, sono fra l'altro in P. Broggio, *I Gesuiti come pacificatori in età moderna: dalle guerre di frontiera nel nuovo mondo Americano alle lotte fazionarie nell'Europa mediterranea*, in RSLR, XXXIX (2003), pp. 249-290; Id., *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e America (secoli XVI-XVII)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 197-243; J. D. Selwyn, *A Paradise Inhabited by Devils. The Jesuits Civilizing Mission in Early Modern Naples*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 183-209; O. Niccoli, *Perdonare. Idee, pratiche, rituali in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 170-185.

²³⁰ Lettera di Thomas Romanus a Ignazio, Bivona, 13 giugno 1556, in MHSI, *Epistolae mixtae ex variis Europae locis ab anno 1537 ad 1556 scriptae*, vol. v, p. 358. Sul successo di analoghe esperienze in Francia, i primi spunti di riflessione sono in J. de Viguierie, *Une œuvre d'éducation sous l'Ancien Régime. Les pères de la doctrine chrétienne en France et en Italie 1591-1792*, Paris, Edition de la Nouvelle Aurore, 1976, p. 412.

²³¹ Cfr. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu, *Rom. 126. B I*, c. 320v.

²³² «Templa, fora, porticus, noctu domus, viae divinis canticis, ad quae adhibebatur symphonia cum musicis instrumentis, personabant». *Litterae Societatis Iesu duorum annorum MDLXXXVI et MDLXXXVII ad partes et fratres eiusdem Societatis*, Romae, in Collegio eiusdem Societatis, 1589, p. 32.

²³³ *Ibid.*, p. 115.

²³⁴ Roma, Sumptibus Blasij Deversia & Zanobij Casotti Bibliopolarum, 1641.

la loüange d'un arbre, d'un osieau, d'un poisson, d'un animal & autre choses semblables, sans aucunes paroles scandaleuse; [...] donnant des chants divers à toutes leurs chansons, avec un refrain qu'ils repetent tous ensemble à la cadance [sic!] à la fin de chasque couplet.²³⁵

Un anonimo autore italiano, passato alla chiesa di Calvino, scorgeva in queste attività d'insegnamento coreografico la possibilità della ricomposizione di una società cristiana attraverso la diffusione univale del Vangelo:

O quanto avventuroso / dir si potrà colui, ch'a' giorni suoi / il bifolco udirà gridando i buoi / laudi cantare al Signor glorioso / E così per le strade / de la fedel cittade, / mentre son con le mani e gli occhi intenti, / a varie opere e lavori, / gli artisti odrà di puro affetto ardenti, / a Dio Salmi cantare: / e'l medesimo anco fare / pastorelle e pastori, mentre che i lor armenti / vanno pascendo il giorno, / facendo risonar co i dolci accenti / le valli e i colli intorno, / e l'ombrese foreste / del sacro nome del Signor celeste.²³⁶

Ma di fatto, come ha notato Prosperi, fu fin dall'inizio una dottrina cantata e ritualizzata, qualcosa a cui credere e obbedire senza chiedere perché. Era un risultato ben diverso rispetto alle aspirazioni erasmiane, che non solo aveva desiderato che si insegnasse alle classi popolari a cantare testi devoti e precetti catechistici, ma che attraverso una formazione rinnovata da parte del clero si eliminasse la pappagallesca ritualità e si spostasse l'attenzione dei fedeli dalle oscenità dei buffoni.²³⁷ La Scrittura in volgare era uno strumento pericolosissimo e se ne doveva evitare in ogni modo la circolazione. La musicalità facile della canzonetta si prestò a questo scopo, fornendo utili sostituti, metodologici e di contenuto.²³⁸ Ma il caso più eloquente è forse quello della Napoli del Seicento, definita «un paradiso abitato dai diavoli» per il suo essere città pagana in cui la superstizione si sovrapponeva a ritualità arcaiche. Quello della capitale partenopea era probabilmente il più interessante territorio da evangelizzare, al

²³⁵ C. d'Abbeville, *Histoire de la Mission des Peres capucins en l'Isle de Maragnon*, Paris, François Huby, 1614, f. 301.

²³⁶ Da *Sessanta Salmi di David, tradotti in rime volgari italiane, secondo la verità del testo hebreo. Col cantico di Simeone, e i dieci comandamenti della legge: ogni cosa insieme col canto*, Della stampa di Gieremia Planche, s.l. 1585, c. A6v.

²³⁷ Erasmo, *Opera*, cit., dedica «Pio Lectori».

²³⁸ È di riferimento, anche per diverse delle testimonianze esaminate, A. Prosperi, *Tribunali*, cit., pp. 608-649, che ricorda che negli archivi delle istituzioni preposte all'insegnamento della dottrina cristiana si conservano ancora i testi con le canzoni che la popolazione doveva eseguire fra una domanda della dottrina e l'altra. Si veda ad esempio il fondo presso l'Archivio storico del Vicariato, Roma, Arciconfraternita della dottrina cristiana, f. 440, t. 2, fasc. 4, 1702-22. «Il quadro complessivo delle dottrine stampate e vendute nei primi anni del Settecento [...] supera le decine di migliaia» (ivi, p. 637). Dello stesso cfr. «*Otras Indias*»: missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 205-234.

pari del Nuovo Mondo, dove Roma, incapace di impiantare la propria Inquisizione, inviò decine di missionari: filippini, gesuiti, domenicani, gli infaticabili teatini e gli scolopi.²³⁹ Gli ordini ecclesiastici si inseriscono sull'onda di una macchina festivaliera che dilata il calendario liturgico di feste civili e religiose incentrate sulla spettacolarizzazione della santità, e che coinvolgevano in maniera particolare il teatro e la musica.²⁴⁰

Anche per questo sono numerose le congregazioni religiose della Penisola che nel Seicento e oltre, fanno ricorso al repertorio laudistico filippino. Per la loro semplicità melodica, le laudi venivano interposte fra gli esercizi di preghiera e la recita del catechismo al fine di renderli più piacevoli e per facilitarne l'apprendimento mnemonico.²⁴¹ Esse sono parte integrante della strategia musicale oratoriana. Come negli *Esercizi spirituali* ignaziani, l'Oratorio agisce sull'emozione e l'affetto, ma la via non è quella della meditazione interiorizzata e solitaria, bensì della forma vivente che persuade non con il rigore di un ragionamento, ma con lo spirito di un'assemblea in cui i partecipanti agiscono gli uni sugli altri.²⁴²

«A chi porge l'orecchio et cuor attento, entra mirabilmente nell'anima la parola santa di Dio con l'armonia et soavità della musica»: l'espressione di Francesco Maria Tarugi (1579) è nota.²⁴³ Nell'Oratorio filippino la *virtus flexanima* della musica pesca le anime.²⁴⁴ Cesare Baronio ci ha lasciato una descrizione degli esercizi negli *Annales Ecclesiastici* (1588):

Dopo qualche tempo dedicato alla preghiera mentale, uno dei fratelli leggeva un libro spirituale e nel mezzo di tale lettura il Padre, che sovrintendeva a tutto, discorreva su ciò che era stato letto spiegando il testo con maggior precisione [...]. Talvolta chiedeva ad uno dei fratelli di esporre la propria opinione sull'argomento e allora il discorso procedeva in forma di

²³⁹ R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585/1647*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

²⁴⁰ *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del Convegno (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987; *Santi a teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, a cura di T. Fiorino e V. Pacelli, Napoli, Electa, 2006; D. Fabris, *Gennaro, Rosalia, Teresa e gli altri... I santi nel teatro musicale sacro del Seicento a Napoli*, in «Sanctorum», VI (2009), pp. 91-128.

²⁴¹ Altrettanto ricca è la produzione della casa filippina di Napoli, stando a quanto riferisce il volume *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, studi di G. Rostirolla et alii., Roma, IBIMUS, 2001, in particolare p. 215. Sulla produzione madrigalistica spirituale, in particolare durante il pontificato di Sisto V, si veda ora K. S. Powers, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, PhD dissertation, University of California - Santa Barbara, 1997, in particolare pp. 520-558.

²⁴² L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Néri*, cit., pp. 272-274.

²⁴³ Relazione inviata nel 1579 (ma presumibilmente anteriore, 1559?) a Carlo Borromeo, cit. in «Memorie oratoriane», III (1982) fasc. 9, p. 13.

²⁴⁴ Riprendo il titolo da F. Mompellio, *S. Filippo Neri e la musica «pescatrice di anime»*, in «Chigiana», XII (1965), pp. 3-33.

dialogo; e questo esercizio durava un'ora con grande consolazione del pubblico. Dopo di ciò, dietro suo ordine, un altro andava a porsi sopra un sedile sollevato di qualche gradino e, senza alcun ornamento di linguaggio, parlava su qualche autorizzata vita di Santi, illustrandola con brani del Vangelo e sentenze di Santi Padri. A lui seguiva un secondo nel medesimo stile ma su diverso argomento; e finalmente un terzo che trattava di storia ecclesiastica. Ad ognuno non era concesso che un'ora. Finito ciò, con meravigliosa soddisfazione oltrech  profitto degli ascoltatori, si cantava qualche cantico spirituale; si pregava di nuovo brevemente e cos  avevano termine gli esercizi. Sembrava che l'antico e bel metodo apostolico delle prime riunioni cristiane ivi si rinnovasse.²⁴⁵

A Gregorio XIII Neri scrive che «inserendosi tra gli esercizi gravi fatti da persone gravi la piacevolezza della musica spirituale e la semplicit  e purit  dei putti, si tira molto pi  popolo d'ogni sorte. [...] L'anno passato questi esercizi furono continuati nel cortile della Minerva [...] col consenso di tre o quattro mila persone».²⁴⁶ L'adozione della forma dialogica, il ricorso a «qualche libro ch'abbia devotione mescolata con qualche utile curiosit »,²⁴⁷ e alla musica, hanno lo scopo di rendere pi  coinvolgenti le riunioni. Stando alle testimonianze, dalla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento, esse conoscono una partecipazione crescente. Particolarmente stretto sembrerebbe essere stato il legame con la Minerva:

Li padri [domenicani] della Minerva, vedendo che cresceva il numero delli figlioli spirituali al padre [Filippo Neri] et haveva gran seguito, doventorno loro ancora amici del padre, et lo mandavano a chiamare, et lo pregavano che menasse l  da loro li suoi figlioli spirituali a comunicarli, come fece il detto padre, et io ci andai alcune volte; et alcuna volta il padre andava al matutino l  alla Minerva con li suoi figlioli spirituali, et tra li altri ci andavo ancora io, et ci veniva il maestro di cappella di S. Pietro, l'Animuccio, con altri cantori, et mentre venivano alle laude li cantori cantavano: et questo pi  e pi  volte.²⁴⁸

Il pensiero oratoriano si segnala per lo sforzo di catechesi, di un marcato culto della semplicit  e un desiderio di avvicinare il fedele ad atti di fede quotidiani, elemento che non si discosta dall'orientamento di François de Sales (1567-1622). Filippo Neri era

²⁴⁵ Traggo il passo da P. Damilano, *Giovenale Ancina. Musicista filippino (1545-1604)*, Firenze, Olschki, 1956, p. 32.

²⁴⁶ La relazione   riportata, priva di data, da P. Damilano, *Giovenale Ancina*, cit., p. 34, n. 11.

²⁴⁷ «acciocch  le persone non dormino»; da un memoriale di padre Tarugi (1577), cit. in A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., vol. I, pp. 79-80.

²⁴⁸ Dalla deposizione per il processo di canonizzazione di Neri (1595), riportata in *La lauda spirituale*, cit., p. 22.

personalità originale, tanto nel suo messaggio spirituale quanto nel modo di essere, capace di prendere in giro se stesso e di ricorrere a comportamenti ironici e talvolta grotteschi²⁴⁹ per scrollarsi di dosso l'immagine di santo della Controriforma alla quale però, nonostante i suoi sforzi, le trasformazioni intervenute nel tardo Cinquecento all'interno della sua Congregazione, che ne smussano i tratti di maggior radicalismo spirituale, finiscono col vincolarla.²⁵⁰ L'impiego della musica non era certo una novità dell'Oratorio: le origini di tali esperienze risalgono alle confraternite e alle compagnie medievali di Disciplinati e Laudesi.²⁵¹ L'originalità di Neri e della sua esperienza musicale sta nella complementarietà fra interiorità ed esteriorità: avvicinare il fedele al clero riducendone il più possibile tutti gli eccessi di mediazione.²⁵² Semplicità e alleggerimento della cerimonialità: questo era il suo desiderio stando al più noto dei biografi, Pietro Bacci, che ricorda:

Piacevali che nel dir la messa fossero li sacerdoti più tosto brevi, che lunghi: ma non però senza quello spatio di tempo, che per decoro di simile attione si richiede: onde se in celebrando havessero alcuna volta sentito abbondanza eccessiva di spirito, essortava che dicessero: *Io non ti vorrei qui, ma in camera*: volendo inferire, che *la Messa deve dirsi con spirito sì, ma non già con tedio di chi l'ascolta, e che in camera poi si lasciasse la briglia alla divotione* (1602).²⁵³

Il ragionamento sopra il libro veniva considerato dai filippini come una delle pratiche più importanti,²⁵⁴ e Neri invitava coloro che tenevano i ragionamenti a non entrare:

in materie scolastiche, né [a cercare] concetti troppo esquisiti; ma dicessero cose utili, e popolari: [a questo scopo] ad alcuni addegnò le Vite de' Santi, ad altri diede l'Historia Ecclesiastica, ad altri li Dialogi di S. Gregorio, e diverse materie devote; con le quali più tosto muovessero gli Auditori à compuntione, che à meraviglia.

²⁴⁹ G. Cassiani, «Adesso mi acconcio bene». *La dissimulatio ascetica di Filippo Neri*, in RSLR, XLV (2009), 2, pp. 283-310.

²⁵⁰ E. Bonora, *La Controriforma*, cit., p. 81.

²⁵¹ A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., vol. I, pp. 27-30.

²⁵² A. Piéjus, *Les sermoncini*, cit., pp. 441-442.

²⁵³ G. P. Bacci, *Detti, ricordi e documenti morali e spirituali di S. Filippo Neri*, in Roma & in Bologna, presso Giovanni Battista Perroni, 1602, p. 10. «In oltre pr mantenerli lontani da ogni pericolo d'impurità dava loro per ricordo: *che dopo pranzo non si ritirassero subito in Camera soli, né à leggere, né à scrivere, né à fare altra cosa: ma stessero in conversatione: perché allhora il Demonio suol dar maggior assalto: e che questi è il Demonio chiamato nella Scrittura meridiano, dal quale desiderava esser liberato il Santo David*» (in entrambi i casi, in corsivo nel testo); cfr. ivi, pp. 43-44.

²⁵⁴ O. Pinto, *La Biblioteca Vallicelliana in Roma*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1932, p. 9. Gli studi sull'oratorio si sono moltiplicati negli ultimi decenni: per una sintesi della principale bibliografia, si vedano i saggi raccolti nel volume *Messer Filippo Neri*, cit., e la bibliografia su Giovanale Ancina, di cui si darà notizia più oltre.

E quando chi parlava toccava «cose troppo sottili, e curiose», veniva fatto scendere dalla sedia «ancorche fossero stati al mezo del sermone».²⁵⁵ L'immagine di questi raduni rievoca in alcuni dei frequentatori l'Accademia antica di Platone, dove ciascuno parla al proprio turno, seguendo la propria indole: da Marco Antonio Maffa, che non immagina gioia più grande che quella di conversare con amici coltivati e pii, a Baronio, che concentra tutti i propri sermoni sulla meditazione della morte. Le pagine del *Dialogo della gioia cristiana* di Valier descrivono Filippo in un ambiente di umanisti in cui non si parla solo di spiritualità, ma anche di lettere profane.²⁵⁶ Giovan Battista Strozzi il giovane (1551-1634)²⁵⁷ e un suo altrettanto celebre amico, Antonio Quarenghi (1547-1633)²⁵⁸ soggiornarono spesso alla chiesa Nuova negli ultimi anni di vita di Filippo: con il loro «furore platonizzante», pari a quello di Valier, ne fecero una sorta di oasi platonica in una capitale dove l'aristotelismo la faceva sempre più da padrone.²⁵⁹

Nel 1592, Quarenghi annunciava con entusiasmo che Francesco Patrizi (1529-1597) aveva tenuto alla presenza di tre cardinali e più di quattrocento persone il suo primo corso su Platone, aggiungendo però che: «voler cacciare Aristotele dalle scuole è arduo come togliere la clava dalle mani di Ercole». Attraverso Platone e il platonismo veniva recuperata tutta la *prisca philosophia*, quell'antica sapienza che spaziava dalle dottrine orfiche e pitagoriche a quelle ermetiche, e che costituiva un prezioso e basilare patrimonio unificante di sapere. Il vero obiettivo di questi cenacoli era quello di sostituire Aristotele (e con esso la teologia e l'ordine politico costruiti sulla sua dottrina)

²⁵⁵ G. P. Bacci, *Vita del Beato Filippo Neri*, Roma, Brugiotti, 1622, pp. 60-61. Neri era stato sempre contrario all'insegnamento della dottrina, e d'altra parte va sempre tenuto presente che i convegni oratoriani nacquero fra persone per lo più istruite. All'Oratorio non si tratta di insegnare ai *rudes*, ma di stimolare alla fedele osservanza religiosa i credenti e di farli crescere in fervore; al resto provvedevano appunto le istituzioni e gli uomini che avevano scelto una vocazione diversa dalla oratoriana. A. Cistelli, *San Filippo Neri*, cit., vol. I, pp. 88-89.

²⁵⁶ *Dialogo della gioia cristiana*, p. 57. Del testo, di cui si conserva un'edizione latina a Roma, Biblioteca vallicelliana, si cita dall'ed. in tr. it. stampata a Roma, Mordacchini, 1807. Se ne segnala anche l'edizione *Philippe ou la joie chrétienne*, introduction et traduction de M. Mahn, Paris, Éditions de l'orante, 1952.

²⁵⁷ Ricordo che Giovan Battista il Giovane fu mecenate, membro dell'Accademia fiorentina e fondatore di quella degli Alterati, che si spese con lui. Oltre che sonetti ed epistole, compose anche diversi madrigali, che sono stati ritenuti superiori per stile e musicalità a quelli del padre, Giovan Battista il Vecchio (1504-1571).

²⁵⁸ Discendente da una famiglia valdimagnina proveniente da Palazzago (Bergamo), Quarenghi fu umanista, letterato, diplomatico e canonico del duomo di Padova. Durante la sua permanenza alla corte di Parma, compose una biografia del duca Alessandro, del quale narrò le gesta militari compiute in Francia e nelle Fiandre; dopo essere giunto alla corte francese scrisse a sua volta la biografia di Enrico IV. Espletata la funzione di segretario per i cardinali Flavio Orsini, Inigo d'Aragona e Alessandro d'Este, fu cameriere segreto e prelato domestico di Gregorio XV. Latinista forbito, pubblicò alcuni carmi religiosamente ispirati e lasciò numerose opere manoscritte, fra le quali saggi di linguistica, di semantica, retorica, eloquenza, di filosofia e politica.

²⁵⁹ Lettera del 10 novembre 1594, conservata a Firenze, Archivio di Stato, *Magliabechiana*, VIII, 1399, p. 64.

con la «pia philosophia» di impronta platonica, assunta come forza propulsiva di un cristianesimo rinnovato e dinamico, basato su di un ordine non violento e persuasivo, l'unico veramente in grado di ricomporre le fratture della cristianità e di ricondurre nel seno della Chiesa quanti se ne erano separati, ma anche quanti ne erano ancora estranei.²⁶⁰ In questo senso, sarebbe interessante indagare in che misura le tendenze platonizzanti dell'Oratorio cinquecentesco abbiano condizionato l'impiego della musica negli esercizi spirituali e nella prassi del 'travestimento' spirituale.

Gli oratoriani diventano molto popolari grazie alla cosiddetta visita alle sette chiese: stando sempre alle testimonianze, Filippo Neri riesce a trasformare in un «pellegrinaggio di popolo» per il giovedì grasso. Il percorso è scandito dal *Canto delle vanità*, da molta «musica di voci, cornette e flauti», tanto che secondo uno spettatore «nel tornare a casa la gente li pareva di essere stati in paradiso».²⁶¹ Canti e musiche sono componenti di rilievo anche nelle visite caritatevoli presso gli ospedali e alle altre attività che contribuiscono a fare dei filippini un gruppo fortemente radicato in città. Come sottolineava Carlo Borromeo, la musica doveva «muovere et accendere la volontà et affetto delle cose spirituali», e favorire l'allontanamento dei fedeli dai divertimenti mondani. Questo sforzo costante di moralizzazione dei costumi si rivolgeva in particolare ai giovani e alle corti, secolari ed ecclesiastiche. A questo proposito, nei celebri *Tre libri dell'educazione christiana dei figliuoli* (1588), Silvio Antoniano scrive: «La vita delle corti è così piena di pericoli e di molte occasioni di peccato, che è un mare tempestoso dove a tutte l'hore si sta per far naufragio, essendo ogni cosa piena d'insidie, d'invidie e di simulationi». Nella stessa opera non manca però poi di osservare che:

I canti lascivi e molli, e per lo contrario i canti gravi, e pieni di honestà, massime quando le parole, e l'harmonia si congiungono, imprimono ne gli animi nostri certa qualità conforme à quel suono. Onde non senza gran ragione la santa Chiesa usa ne i sacri tempj il canto, come quello che muove a divotione, indolcisce l'anima, e la sollieva più facilmente alle cose celesti [...]. Per tanto mi par se non bene, che il nostro fanciullo apprenda alquanto di musica, quanto basta per un poco di honesto diletto, e non per divenir musico, dico parlando generalmente che

²⁶⁰ A. Enzo Baldini, *Aristotelismo e platonismo nelle dispute romane sulla ragion di stato di fine Cinquecento*, in *Aristotelismo politico e ragion di stato*, Atti del convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), a cura di A. Enzo Baldini, Firenze, Olschki, 1985, pp. 213-214; ma anche M. Gotor, *I beati*, cit., pp. 10-11.

²⁶¹ Dalla deposizione per la canonizzazione di Domenico Giordani (1595), cit. in A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., vol. I, p. 96.

non si nega che alcuni devono andar avanti in quest'arte, sì che possano riuscir eccellenti musichi.²⁶²

Mentre gli esercizi spirituali si basano sulla lettura di quattro sermoni di una mezz'ora ciascuna, la riunione che succede immediatamente ai vesperi diventa luogo privilegiato per lo sviluppo della musica spirituale. All'oratorio vespertino il madrigale non sostituisce, ma completa il sermone. Anne Piéjus ha sottolineato che la complementarietà tra il madrigale e il sermone si basa sulla dissociazione dei rispettivi ruoli: il madrigale ha la funzione didattica tradizionalmente legata alla struttura discorsiva e alla messa in forma poetica di un fatto storico. Rivestito del sapore del canto, si indirizza alla sensibilità dell'ascoltatore. Per contrasto, la predicazione fondata sulla modulazione della parola guarda al valore specifico dell'arte dell'eloquenza e della ragione. Il madrigale spirituale, permettendo sfumature, rotture nella sua discorsività, ritorni indietro e parentesi, moltiplica i riferimenti biblici e l'appiglio dimostrativo, indirizzandosi più alla sensibilità che allo spirito.²⁶³

Dapprima complementari, poi sempre più differenziati, sono l'Oratorio grande e quello piccolo. Il primo è pubblico e per un uditorio indistinto, da cui da principio sono escluse le donne, che si svolge nei giorni festivi ed è di tempo ridotto; quello piccolo tiene le sue adunate la sera dei giorni feriali, eccettuato il sabato, e i suoi frequentatori sono persone note, generalmente figli spirituali di Filippo. A Roma, in questo oratorio serale, l'affluenza è considerabile e deborda di assistenti addetti alla musica, con violoni, cornetti e un piccolo organo;²⁶⁴ mentre pare che lo stesso Palestrina partecipi di quando in quando per dirigere il coro:

Recasi il Pierluigi a decoro, ed a vera utilità di farsi discepolo, e di prestarsi ai servigi del santo fondatore dei Padri dell'Oratorio. Vero è, che ad un uomo santo, così amante della musica come s. Filippo Neri apostolo di Roma, che la usò nelle chiese, la usò negli oratorii, in casa e fuori la usò: che niente di sacro senza canto, niente uffiziava senza armonia; [...ed essendo] passato all'eterno riposo [Giovanni Animuccia], non si conveniva a Filippo ed al suo oratorio se non Giovanni Pierluigi, e ciò tanto per la sua pietà quanto per la sua eccellenza nell'arte.²⁶⁵

²⁶² S. Antoniano, *Tre libri dell'educazione cristiana de i figliuoli*, Verona, appresso Sebastiano delle Donne & Girolamo Stringari, 1584, f. 157v.

²⁶³ A. Piéjus, *Strategies pastorales*, cit., p. 295.

²⁶⁴ L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Néri*, cit., pp. 348-349.

²⁶⁵ G. Bainsi, *Memorie*, cit., l. II, p. 4.

Al genio di Palestrina guarda Giovanni Animuccia (1520-1571). Egli predispone la prima raccolta di musica spirituale oratoriana edita a Roma (1563), composta da trentaquattro composizioni della tradizione toscana, raccolte da lui, Neri e i primi fiorentini che frequentano l'Oratorio. I testi poetici – lodi a Gesù, alla Vergine e ai santi – vengono accompagnati da melodie sobrie, che ne permettano l'intelligibilità testuale. Nella raccolta successiva (1570) fa ricorso a scelte compositive e ad organici musicali più articolati, allo scopo di rendere le esecuzioni più accattivanti e adatte anche a un pubblico importante.²⁶⁶ Anche quando la lauda tende ad evolversi attraverso una più studiata concertazione delle voci, la preoccupazione di Animuccia è sempre quella di «servare una certa semplicità», adatta «alla qualità di quel divoto luogo», ed al suo scopo che era «solo di eccitar la devotione».²⁶⁷

Certo è che alla fine del Cinquecento, in coincidenza con la scomparsa della prima generazione filippina, si avverte una mutazione notevole e la lauda sembra perdere la sua originale funzione, complice la presenza di musicisti e cantori di talento – da Rosini, Martini a Isorelli – per diventare un genere musicale teso più al diletto che all'edificazione. La tornata serale e festiva, nel periodo fra Ognissanti e Pasqua, conserverà i sermoni e le preci, ma la parte musicale tende a diventare preponderante, fino ad assorbire gran parte del tempo. Essa assume i tratti di racconto musicale, con commenti di cori, recitativi di solisti e una piccola orchestra.²⁶⁸ Com'era prevedibile, questa linea di sviluppo trovò oppositori nei membri della Congregazione e nei discepoli più legati alla prassi dei tempi di Neri. Padre Mariano Sozzini (1613-1680), a metà Seicento, dava ragguagli in proposito a un confratello della casa oratoriana fiorentina, affinché:

la vanità della musica non distragga la devotione, come in qualche parte il demonio ha guadagnato col nostro Oratorio di Roma dove sudiamo sangue a moderarne i disordini della musica e ne restiamo con scapito giornalmente. Il nostro santo Padre [Filippo Neri] soleva nelle sere di festa far cantare le litanie, intonando uno dei nostri sacerdoti e rispondendo tutti i confluenti, e poi faceva cantare una devota e semplice lauda, come per esempio quella: *Io sono*,

²⁶⁶ Dopo la morte di Animuccia, i padri affidano il repertorio al confratello Francisco Soto, il cui impegno di collettore e compositore produce cinque raccolte, date in stampa fra il 1583 e il 1598. Animuccia e Soto furono maestri della Cappella Giulia e rappresentarono un ulteriore significativo tramite fra l'ambiente oratoriano e quello vaticano.

²⁶⁷ G. Animuccia, *Il secondo libro delle laudi...*, Roma, Antonio Blado, Roma, 1570.

²⁶⁸ Su questa tendenza, cfr. L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Néri*, cit., pp. 348-349; A. Morelli, *Il Tempio armonico*, cit.; *La lauda spirituale*, cit.; A. Piéjus, *Les sermoncini*, cit.

io sono Agnella, di Dio sposa novella, etc. E quando mi si risponde che oggi non è più quella di un tempo, io sospirando replico che qui sta tutto il male, perché non è più quel tempo.²⁶⁹

Realizzate soprattutto con la prassi del ‘travestimento’ spirituale, queste raccolte sono interessanti per due ragioni: anzitutto, costituiscono un significativo ponte fra il repertorio spirituale e il repertorio profano, di cui non si insisterà mai abbastanza sull’omosì; in secondo luogo, esse riflettono gli orientamenti in materia di musica profana maturati all’interno della congregazione dell’Indice. L’efficacia dell’oratoria sacra si realizza nel sapiente connubio fra poesia e melodia. Con il ‘travestimento’, il testo spirituale imbriglia l’indeterminatezza sensuale del suono; dotato di un nuovo abito, il corpo canta nuovamente all’unisono con l’anima.

4. MUSICA ALL’INDICE.

Mentre il concilio di Trento interviene in materia di liturgia, infatti, le congregazioni dell’Indice e del Sant’Uffizio agiscono (o tentano di agire) sul non meno scivoloso fronte della musica profana. I primi due indici romani – dell’Inquisizione (1558) e del Concilio di Trento (1564) – non contengono opere in musica. È a partire dagli anni Settanta del Cinquecento che la censura formula divieti espliciti contro le composizioni profane vocali.²⁷⁰ L’indice di Giovanni di Dio Fiorentino (1576), non promulgato, fra i libri «volgari e sospetti» include svariate raccolte di madrigali di Alessandro Striggio,²⁷¹ di villanelle di Giovanni Ferretti e Alessandro Romano (o Merlo).²⁷² A queste va aggiunta la condanna più generale di tutte le «villanelle in canto, et così canzoni alla napoletana, le quali apportano grandissimo danno alla christianità».²⁷³ Nel cosiddetto

²⁶⁹ Lettera al padre Zanobi Gherardi, datata Carbognano (Viterbo) 14 gennaio 1657, conservata in ACOR, P-I-5.

²⁷⁰ ILI, vol. VIII, pp. 873-921.

²⁷¹ Ho introdotto le prime osservazioni in proposito in M. Bertolini, *Musica*, in *Dizionario storico dell’Inquisizione* (= DSI), diretto da A. Prosperi, con la collaborazione di V. Lavenia e J. Tedeschi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. II, pp. 1090-1093. Ho consultato la copia in ACDF, *Index*, serie XIV. Le opere di Striggio sono elencate a c. 37r. Sull’autore dell’indice si veda ILI, vol. X, pp. 825-826. In questa analisi ho accolto anche gli indici, locali e universali, non promulgati ritenendoli comunque significativi tasselli dell’evoluzione degli orientamenti della censura ecclesiastica.

²⁷² *Ivi*, c. [49v]. Di entrambi sono proibite le «villanelle a cinque et a sei voci, stampate in Venetia per Girolamo Scotto».

²⁷³ ACDF, *Index*, serie XIV, c. 37r. Com’è intuibile, non mancano in queste liste anche alcuni canti carnavaleschi, le musiche eseguite per il carnevale nella Firenze quattrocentesca, che saranno poi dati alle fiamme, insieme ad altra musica profana, da Savonarola.

indice di Parma (1580), invece, compare un'appendice di «libri de musica» con i sonetti anticuriali di Petrarca, due opere di incerta attribuzione e un generico «Girolamo Parabosco».²⁷⁴ La condanna di canzoni «dishoneste» e madrigali «lascivi» è un elemento ricorrente nelle liste inviate da Roma agli inquisitori e agli ordinari diocesani, fra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento.²⁷⁵

È il domenicano Paolo Costabili (1520-1582), Maestro del Sacro Palazzo, a redigere la maggior parte di quegli elenchi, mosso dalla convinzione che la letteratura amorosa fosse fonte di corruzione morale. Egli condanna così un imponente numero di testi poetici e in prosa, che non trattano solo d'amore, ma di materia cavalleresca e mitologia; «historie tutte che non apportano giovamento né alla fede, né a buoni costumi».²⁷⁶ Ma il suo orientamento intransigente è assai diffuso in un corpo ecclesiastico che si avventura nel variegato territorio cui appartenevano anche le opere in volgare «lascive», o contenenti motivi «superstitiosi», o ancora delle «historiette», delle commedie e degli almanacchi popolari, tutti presenti nelle liste aggiuntive inviate da Roma alle inquisizioni locali intorno al decennio 1575-1585.²⁷⁷ «Hormai non sappiamo che vendere, nelle librerie, essendo sospesi fino alli libri di canto, né si vede edizione di sorte»: così, nel 1577, il libraio napoletano Aniello Sanvito denuncia al cardinale Giulio Antonio Santoro i danni che l'aumento dei testi sospesi *donec corrigantur* sta arrecando all'editoria.²⁷⁸

Il crescente intervento della censura nel campo della morale si riflette nell'elevato numero di opere che ricadano sotto la regola VII tridentina,²⁷⁹ che, a partire dagli anni Ottanta, l'indice medita di estendere formalmente anche alla musica. Ogni forma espressiva è ormai vagliata attentamente, dai libri, alla pittura, alle rappresentazioni teatrali di ogni genere. Lo attesta, fra gli altri, un parere coevo di Roberto Bellarmino sulla suddetta regola:

²⁷⁴ ILI, vol. IX, pp. 181-182.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 39-75.

²⁷⁶ Dall'*Avertimento per li librari di Roma* (1580), cit. in G. Fragnito, *La Bibbia al rogo*, cit., p. 141, n. 74; e sull'operato di Costabili si veda *ivi*, pp. 121-142.

²⁷⁷ ACDI, *Index*, serie *Protocolli*, II, vol. A (1571-79), cc. 230v, 238r; 227r-228r-230. Su questi interventi cfr. i rilievi di M. P. Fantini, *Censura romana e orazioni: modi, tempi, formule (1571-1620)*, in *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto*, Tavola rotonda nell'ambito della conferenza annuale della ricerca (Roma, 24-25 giugno 1999), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000, pp. 227-228.

²⁷⁸ Dalla lettera del 16 maggio 1577, in Biblioteca Apostolica Vaticana (= BAV), *Vat. lat. 6416*, ff. 312-313, cit. in V. Frajese, *La revoca dell'Index sistino e la curia romana (1588-1596)*, in «Nouvelles de la République des Lettres», I (1986), p. 45.

²⁷⁹ «Libri, qui res lascivas, seu obscenas ex professo tractant, narrant, aut docent, cum non solum fidei, sed & morum, qui huiusmodi librorum lectione facile corrumpi solent, ratio habenda sit, omnino prohibentur & qui eos habuerint, severe ab Episcopis puniantur. Antiqui vero, ab Ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam, & proprietatem permitterunt, nulla tamen ratione pueris praelegendi erunt». ILI, vol. VIII, p. 817.

Addenda essent nominatim cantica lasciva, quae madrigalia vulgo dicuntur, quae ad numeros sive notas musicas concinuntur. Tanta est enim hodie in hac re licentia, ut non erubescant etiam sacerdotes et religiosi illa passim canere, et scribere, et etiam aliquando praelatis Ecclesiae dedicare, quasi nihil mali eiusmodi canticis contineretur.²⁸⁰

Il 16 aprile 1587, la congregazione dell'Indice decreta che nel nuovo catalogo in preparazione la categoria di libri che trattano *ex professo* di materie lascive avrebbe dovuto comprendere «etiam libros musices, cantilenas obscoenas continentes».²⁸¹ In effetti l'indice sistino (1590) si muove in questa direzione. La regola XIV, redatta da papa Sisto V (1585-1590), stabilisce che:

Libri omnes, qui res obscenas, lascivas, et amatorias vulgari sermone, etiam eleganter conscripti, tractant; necnon comoediae, tragediae, et fabellae fictae eiusdem idiomatis, quae similia continent, et quae etiam non scriptae a circumforaneis, vagis, mimis, histrionibusque circumferuntur; picturae item, ac imagines obscoenae, tanquam muti quidam libri, e quibus morum corruptela gignitur, prohibentur; quo nomine etiam censentur libri musicae, in quibus obscoenae, et amatoriae cantiones continentur.²⁸²

L'azione censoria di Sisto V nei confronti della musica profana pare inversamente proporzionale al favore accordato alle potenzialità propagandistiche possedute invece dal madrigale spirituale: durante il suo pontificato esso si fa portatore di una «religione istituzionale» e, dunque, si configura come un efficace mezzo di disciplinamento. Un'operazione che tende ad esaltare le posizioni di Sisto V, con particolare riguardo alla sua lotta antiprotestante, prima e dopo l'ascesa al soglio pontificio.²⁸³

La formulazione sistina della regola XIV intendeva includere tra i «testi lascivi» anche quelli non scritti che circolavano attraverso le *performances* di mimi, istrioni e cantimbanchi, aprendo un dissenso tra il papa e i cardinali della congregazione: a quella pretesa essi risposero accettando di inglobare nella loro giurisdizione libraria qualsiasi tipo di produzione scritta, iconografica e musicale: l'oralità fu esclusa, in quanto per definizione non pertinente ed irriducibile agli strumenti di controllo previsti per i testi

²⁸⁰ ACDF, *Index*, serie II, vol. II, c. 352r, [s.d.]

²⁸¹ *Ivi*, serie *Diarii*, vol. I, c. 19r.

²⁸² *ILI*, vol. IX, p. 797.

²⁸³ Cfr. S. Patuzzi, *Cantare la santità negli anni di Sisto V (1585-1590)*, in «Sanctorum», cit., p. 48.

scritti.²⁸⁴ Romanzi di tradizione cavalleresca e poemetti in ottava rima coprivano ancora nel Settecento un settore chiave tra i testi a larga diffusione, accanto alle opere devozionali e a quelle scolastiche. Questa letteratura di facile smercio e rapido consumo costituiva lo zoccolo duro su cui si basava il lavoro di molte aziende tipografiche.

Dichiarazioni degli stampatori e denunce dei censori concordano però nel sottolineare che, accanto ai libri più costosi e impegnativi, stavano spesso pacchi di «istorie e canzonette per uso delli cantimbanchi delle piazze», «canzonette da ventarole diverse», «lunari, di più sorte, in foglio volante, e in libretto piccolo, e altri in libretto più grosso».²⁸⁵ Anche nel corso del Seicento misure legislative vennero prese, ad esempio, a Modena, a Parma, a Genova, a Bologna: promulgati dal Sant'Uffizio delle rispettive città, gli editti comandavano a ciarlatani, cantimbanchi e altre persone, sotto pena di «tre tratti di corda et altre cose arbitrarie e di perdere le loro robbe», di non introdurre scritti di qualsiasi tipo, stampe, dipinti, «favole, canzoni, istorie i libretti» nella città e nella sua giurisdizione prima di aver mostrato l'autorizzazione ricevuta dagli inquisitori o dai vicari dei luoghi di provenienza.

Ma i pareri di alcuni consultori dell'Indice, già a partire dal 1587, mostrano quanto ormai fosse ritenuto insufficiente chiamare in causa i libri per genere senza menzionarne esplicitamente i titoli. Fra questi, le riflessioni sulla regola VII dell'indice tridentino del teologo Mario Altieri si soffermano sulla constatazione della necessità e, nello stesso tempo, del fallimento della censura sui libri «disonesti» o «lascivi», poiché «i libri quos communiter legunt idiotae et simplices qui vix sciunt legere continent vanas fabulas, superstitiones, obscoena et quae sapiunt impietatem». Come rimedio Altieri propone di specificare «quales essent libri huius generis», predisponendo un indice di quelli ritenuti più dannosi: in questo modo i lettori non avrebbero potuto addurre come scusa l'ignoranza dei divieti.²⁸⁶

Anche nel *Discorso intorno all'Indice da farsi de libri prohibiti*, presentato dal segretario della congregazione Vincenzo Bonardo, fu dichiarata l'intenzione di considerare materia da includere nel nuovo indice i molti «libri de romanzi, battaglie, canzoni, historie, barzellette, capitoli, orationi, rapresentationi di Scrittura, libretti spirituali, li quali si vendono communemente, et sono tutto il giorno nelle mani di persone idiote et semplici». Il segretario – e questo è un punto importante anche per la

²⁸⁴ M. P. Fantini, *Censura romana*, cit., pp. 231-232.

²⁸⁵ E. Casali, *Le spie del cielo. Oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 256-270; M. Roggero, *Le carte*, cit., pp. 75-76; P. Delpiano, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 24-42.

²⁸⁶ ACDF, *Index*, serie *Protocolli*, II, vol. B, c. 349r.

censura della musica – era comunque consapevole che si trattava di una sfida difficilmente realizzabile, per più ragioni: «et volerli levare et prohibire affatto è quasi impossibile per esser divulgatissima questa pratica e perché levarà il pane di mano a molti; et dall'altra parte volerli emendare par che sia troppa viltà, per tanto veggano le SS. VV. Illustrissime pigliarvi qualche temperamento».²⁸⁷

L'indice tridentino aveva formalizzato, inoltre, il principio della censura espurgatoria per i libri che contenevano limitati passi condannabili, e restituiva ai vescovi il ruolo di controllo sui libri proibiti che il precedente catalogo del 1558, voluto da Paolo IV, affidava invece ai soli inquisitori. Dal confronto degli indici emergono chiaramente i due diversi modi di intendere l'azione di controllo: da una parte una posizione più rigida, esemplificata da Carafa, che contava in primo luogo sull'Inquisizione e le sue diramazioni periferiche, dall'altra una concezione meno centralizzata, più sensibile alle specificità locali, che conferiva una parte delle responsabilità ai vescovi.²⁸⁸ È opportuno sottolineare che, almeno in teoria, la generica formulazione dei provvedimenti dell'Indice avrebbe consentito al censore più intransigente di intervenire su una gamma di opere vastissima. Nella rete potevano finire le canzoni e madrigali che trattano *ex professo* d'oscenità, ma anche quelle che divinizzano la donna e l'amore, che attingono tematiche e lessico dalla poetica di Petrarca.

Abortito però il progetto sistino,²⁸⁹ nell'indice di Clemente VIII (1596) l'unico titolo musicale espressamente vietato è la già citata *Practica musica* di Hermann Finck, mentre la regola VII viene riproposta nella versione tridentina. Gigliola Fragnito ha dettagliatamente dimostrato che, accanto all'obiettiva difficoltà di individuare e sospendere le opere che contenevano brani «offensivi», indubbie ragioni politiche suggerirono l'introduzione di una normativa che, alleggerendo l'elenco delle opere esplicitamente sospese *donec corrigantur*, avrebbe facilitato l'accettazione dell'indice da parte delle autorità civili, che si opponevano alla crescente estensione dei divieti ad opere che non trattavano *ex professo* di fede, sia per i danni che arrecava all'economia, sia per quelle che venivano giudicate ingiustificate ingerenze della Chiesa nelle competenze dello Stato.²⁹⁰ È significativa la resistenza di Carlo Emanuele I: al momento di promulgare l'Indice cercò di prendere tempo, chiedendo a Roma di fornirgli «nota particolare delli libri che si presuppongono trattare di cose lascive, & obscene accioché,

²⁸⁷ *Ivi*, cc. 501v, 502r.

²⁸⁸ M. Infelise, *I libri proibiti*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 37.

²⁸⁹ Il conflitto fra il papa e l'Indice si risolse soltanto nel 1590, con la morte del pontefice e l'accantonamento del catalogo sistino.

²⁹⁰ G. Fragnito, *La Bibbia*, cit., pp. 173-183.

per non sapersi quali siano, non si cadi nelle pene». La risposta fu «che è impossibile che si possi dar nota in particolare delli libri che si presuppongono trattar di cose obscene & lascive, poiché sono infinitissimi, & ogni giorno più se ne vedono uscir fuori».²⁹¹

Non è inoltre possibile determinare se i divieti romani locali, spesso contrastanti con gli indici ufficiali, trovassero rigorosa applicazione da parte degli inquisitori. Ma il massiccio sequestro di opere letterarie al momento dell'esecuzione dell'indice clementino autorizza a ritenere che, o per l'inadeguatezza delle strutture di controllo o per il disorientamento suscitato dalla contraddittorietà delle direttive, quei divieti abbiano avuto scarsa efficacia. E anche quando controllo locale da parte del vescovo e dell'inquisitore vi fu, esso dovette faticare a tenere il passo dei ritmi di stampa, se l'inquisitore di Modena non mancava di osservare delle *Rime* del Berni e di quelle del Molza, ristampate a Vicenza:

mentre io m'affatico qua di levar via i libri che contengono oscenità e possono corrompere i buoni costumi, in Vincenza [sic!] ad altro non s'attende che a ristampare a punto quei libri che per esser molto lascivi mille volte sono stati prohibiti, come le opere del Bernia, la *Ficheide* del Molza, *I cantici* sporchissimi di Fidentio e simili, quali, se bene sotto titolo di corretti vengon fuori, non di meno ritengono le medeme obscenità (1597).²⁹²

Tuttavia, al di là della preoccupazione per la pubblicazione di libri ritenuti non correttamente espurgati, negli interventi della Congregazione era certamente evidente una forte avversione verso chi investiva le proprie energie nel recupero di opere giudicate inutili come quelle letterarie, trascurandone altre ben più importanti (1597).²⁹³ A Treviso, ad esempio, dove erano stati ristampati il *Pecorone* e le *Lettere* di Alvisè Pasqualigo e quelle di Parabosco, «libri tutti revisti, corretti et emendati in più luoghi da ogni dishonestà et da ogni lascivia», veniva ordinato al vicario dell'inquisitore di astenersi «dalla correzione e dalla stampa di quelle opere inutili» (1602).²⁹⁴

²⁹¹ Memoriale del gennaio 1597 in *Scriniolum Sanctae Inquisitionis Astensis in quo quaecumque ad id muneris obeundum spectare visa sunt, videlicet Librorum Prohibitorum Indice*, Astae, apud Virgilium de Zangrandis, 1610, p. 169. Su questi problemi è di riferimento G. Fragnito, *Aspetti e problemi della censura espurgatoria*, in *L'inquisizione e gli storici*, cit., pp. 161-178.

²⁹² Lettera al card. Simone Tagliavia, datata Roma, 26 dicembre 1597, in ACDF, *Index*, serie V, vol. I, f. 191r.

²⁹³ ACDF, *ivi*, f. 79v.

²⁹⁴ G. Fragnito, *Aspetti e problemi*, cit., la quale sottolinea che all'inquisitore di Padova Valier ricordò che avrebbe dovuto occuparsi dell'«espurgatione dei libri di filosofia e medicina, negotio di grand'importanza [...] e tralasciar le *Lettere* del Franco e *Notti* del Strapparola». ACDF, *Index*, serie I, vol. I, f. 153v (16 marzo 1602). Al card. Agostino Valier l'inquisitore di Treviso scriveva: «dirò con buona gratia di V.S.

Sulla base della poca documentazione dell'Indice, per ragioni analoghe, l'incidenza di questi interventi sulla musica sembra essere stata altrettanto limitata. Anche in questo settore, alla consapevolezza della difficoltà di intervenire in un campo molto ampio, incanalato nel filone manoscritto, si aggiungono pareri divergenti all'interno della Curia sulle modalità e i contenuti del progetto censorio. È quasi superfluo ricordare che al successo riscosso dall'introduzione della stampa non corrispose la drastica interruzione della traduzione manoscritta: anzi, il passaggio dell'opera di musica dallo scrittoio del copista alla bottega dello stampatore fu graduale e non privo di difficoltà, in particolare per le caratteristiche della notazione della musica. La pratica di redarre un libro musicale a mano risultò piuttosto ridimensionata e riqualficata, destinata a repertori specifici, come quelli ecclesiastici o per i collezionisti, o a specifiche occasioni. Del resto, la prassi dell'improvvisazione – di comporre *in toto* musica sul momento o di apportare varianti rispetto ad opere fissate in un'edizione a stampa – è un percorso parallelo che accompagna buona parte dell'età moderna.²⁹⁵ L'importanza della trasmissione manoscritta (e, naturalmente, di quella orale) della poesia per musica può essere considerata il tallone d'Achille della censura ecclesiastica romana.

Un caso marchigiano sembra sintetizzare i problemi sin qui delineati. Nel dicembre 1605 l'inquisitore di Ancona, frate Giovanni Paolo da Cremona, comunica al cardinale Pompeo Arrigoni di aver sequestrato a un libraio alcuni «libri da cantarsi»: fra gli autori Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Ruggiero Giovannelli e Scipione Stella. A suo giudizio i madrigali sono «troppo lascivi» e «contrari alla settima regola dell'indice». Lo scrupoloso frate però aggiunge: «non volendo far novità, dalla quale nascesse disturbo a molti, ho pensato esser ben fatto far ricorso al sommo giuditio et suprema autorità di V. S. Ill.ma et R.ma, per regolarmi secondo l'ordine et comandamento che si

Ill.ma, per iscusar d'alchuni libri ristampati li mesi passati qui in Treviso et per svagamento de revisori, gli quali in coscienza attestano di non havere adnesso mai a queste stampe opera se non corretta, et riformata secondo le regole del novo indice *de libris corrigendis* et a questo modo dicono di havere approvato le *Lettere* del Pasqualigo, del Parabosco, et il *Pecorone*, libri tutti revisti, corretti et emendati in più luoghi da ogni dishonestà et da ogni lascivia. Et se nei titoli di alchuno d'essi libri vi fosse qualche mancamento vogliono che si attribuischi alla trascuragine dello stampatore [...] et cotali libri dicono havere adnessi più per l'utile della lingua, delle frasi, dell'argutia, et dell'occorrenze humane che per altro nella maniera che veggono admettersi un *Decamerone*, una *Fiammetta*, un'Ariosto, un Petrarca, Guazzo et tant'altri forsi manco honesti et più lascivi» (Treviso, 11 agosto 1602), cfr. *ivi*, serie III, vol. 6, f. 207r-v.).

²⁹⁵ Gli studi sull'argomento sono copiosi: si vedano, fra gli altri, la voce di H. E. Poole-D. W. Krummel, *Printing and publishing of music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (= GDM), ed. by S. Sadie, London, Mcmillan, 1980, vol. 15, pp. 232-274; il quadro tracciato da C. Gallico, *L'età dell'Umanesimo*, cit., pp. 32-33, con la relativa bibliografia alle pp. 178-179; I. Fenlon, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001.

degenerà di darmi».²⁹⁶ Un mese dopo informa Arrigoni di aver «relassati li madrigali al libraio, si come mi comanda V. S. Ill.ma et R.ma».²⁹⁷ Con ogni probabilità il cardinale non condivise l'opinione del frate sulla lascivia dei testi in questione, ma la vicenda ci mostra fino a che punto intransigenza e genericità normativa potevano spingere l'intervento censorio. Merita, peraltro, di essere notato che il frate chiese istruzioni al Sant'Uffizio e non alla congregazione dell'Indice, come prevedeva invece la normativa del clementino per i testi rientranti nella categoria VII. Ciò costituisce una testimonianza ulteriore della costante sottrazione di competenze in materia censoria che, fin dal pontificato di Paolo IV, l'Inquisizione rivendicava come proprie.

Il problema rappresentato dalla stampa di musica dal testo cosiddetto lascivo doveva essere diffuso e di non facile soluzione se ancora vent'anni dopo, durante il pontificato di Urbano VIII (1623-1644), la congregazione dell'Indice deve fare chiarezza con un provvedimento ufficiale. Il decreto del 17 dicembre 1623, sottoscritto dal cardinale Giovanni Garcia Millini, stabilisce fra l'altro che le opere di musica vocale possono essere stampate soltanto previa approvazione del testo letterario da parte

²⁹⁶ Si tratta di un documento pressoché unico all'Archivio del Sant'Uffizio, di cui debbo la segnalazione alla cortesia di Vincenzo Lavenia. Lettera del 10 dicembre 1605, in ACDF, SO., St. St., DD1-E, c. 768. Segue, a c. 769, l'elenco delle raccolte sequestrate. Fra i testi di «madrigali lascivi contro la regola settima» che il frate ha «cavati dalli infrascritti autori», in edizioni stampate fra gli anni Ottanta del Cinquecento e gli inizi del Seicento, troviamo quelli del nono libro di Luca Marenzio (E gl'occhi al cielo, e a lei fissando il core, / mentre rimiro il sol l'alba novella / godo quasi in ritratto il mio splendore. / Poi la sera l'adoro in qualche stella / la qual raggio tra l'atre habbia maggiore: / hor chi mai vide idolatria più bella?); del primo libro di Ruggero Giovannelli (Filli cara, et amata, / Dimmi per cortesia / Questa tua bella bocca non è mia? / Ah! non rispondi, ingrata / E col silentio nieghi. / D'ascoltar i miei prieghi. / Piacciati almen se taci / D'usar invece di risposta i baci); del terzo libro di Claudio Monteverdi (Sovra tenere erbette e bianchi fiori / stava Filli sedendo / ne l'ombra d'un alloro, / quando li dissi: «Cara Filli, io moro». / Ed ella a me volgendo / vergognosetta il viso, / frenò frangendo fra le rose il riso / che per gioia dal core / credo ne trasse Amore. / Onde lieta mi disse: «Baciarmi, Tirsi mio, / che per desir sento morirmi anch'io»). I testi citati si attengono alla trascrizione del frate. L'elenco potrebbe proseguire, ma questo piccolo campione permette già di comprendere che per questo censore i temi e il lessico di Petrarca sono equiparabili a letteratura oscena *ex professo*. Egli sequestra le raccolte di maggior successo, che annoverano anche autori dei quali è quasi superfluo ricordare la produzione, come Antonio il Verso, noto come 'il siciliano' (1569-1621), attivo a Palermo, città nella quale esplicò, salvo brevi interruzioni, gran parte della sua arte di compositore. Figura centrale della scuola polifonica siciliana, può essere annoverato tra i più significativi musicisti della sua generazione. L'adesione ai canoni estetici dello spirito tardorinascimentale si manifesta nella sua accurata scelta dei testi poetici: il ricorso ad autori dal linguaggio fonicamente suggestivo (T. Tasso, G. Marino, G. Chiabrera) consente di realizzare, in un perfetto equilibrio di artifici contrappuntistici e discorsività melodica, quegli ideali di 'soave armonia' teorizzati, fra gli altri, dal musicista Lodovico Zacconi nella sua *Prattica di musica* (Venezia 1592). Su di lui, cfr. almeno O. Tiby, *The polyphonic school in Sicily of the 16th-17th century*, in *Musica Disciplina*, V (1951), p. 203; L. Bianconi, *Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento*, in «Rivista italiana di musicologia», VII (1972), pp. 3-38; Id., *Introduzione*, in A. Il Verso, *Madrigali a cinque voci, libro primo, 1590*, a cura di R. Watanabe, Firenze 1978, pp. IX e sgg. Sulla prassi censoria nelle Marche di quegli anni, si vedano le prime osservazioni di R. M. Borraccini, *Un sequestro librario alla fiera di Recanati del 1600*, in *Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della congregazione dell'Indice*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006), a cura di R. M. Borraccini e R. Rusconi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006, pp. 398-438.

²⁹⁷ Dalla lettera del 4 gennaio 1606, ACDF, SO., St. St., DD1-E, c. 847r.

dell'inquisitore.²⁹⁸ Stando alle poche informazioni nei *Diarii*, la decisione sarebbe da ricondurre a una lettera in cui l'inquisitore di Ceneda (Vittorio Veneto) lamenta che «musicalia quedam obscoena, et similia possit imprimi absque licentia inquisitorum».²⁹⁹ Di fatto, anche questo caso, sembra testimoniare il periodo di perdurante incertezza nel funzionamento della censura.³⁰⁰

Certo non appare infondato vedere dietro la scelta di don Maurizio Moro di «sprezzare la Cetra del vano Amore» (1609)³⁰¹ l'interesse che l'inquisitore di Rimini, sollecitato da Roma, mostra per quel *Giardino dei madrigali e selva di varii pensieri*,³⁰² zeppo «di lascivie et obsenità [sic!] indecenti a qualsivoglia secolare da metter in stampa, e molto più a un prelado religioso»,³⁰³ che spinge il compositore a dichiarare (con sincerità?) in apertura alla sua raccolta:

Sono molti anni stati ascosi appresso di me questi componimenti spirtuali, o benigni Lettori; li quali hora arricchiti di pij pensieri offerisco al mondo, & perché giovino alle anime penitenti e devote, & affine che palesino, che io vado essercitandomi nella sacra Cetra, la quale darà forse un conforme suono all'habito celeste ch'io porto.³⁰⁴

Quei suoi madrigali dovevano aver conosciuto un certo successo, stando almeno alle diverse richieste di licenze di lettura che si conservano negli archivio dell'Indice: come quella di «padre Emanuel Montoia de Cardona della Compagnia di Giesù, [che] supplica all'illustrissimo et reverendissimo signore loro facoltà di poter leggere [...di] Mauritio Moro, il *Giardino de madrigali [e] selva de varij pensieri*, [...e di] Strozzi

²⁹⁸ «Insuper etiam declaratur Musicalium quoque verba in Musicis apposita minimè sic imprimi posse, absque Inquisitorum, superiorumque, permissione, ac licentia». Un esemplare del decreto è conservato a Roma, Biblioteca Casanatense, serie *Editti e bandi*, 18_5.15bis.

²⁹⁹ ACDF, *Index*, serie *Diarii*, vol. III, c. 129, e serie XI, vol. II, c. 861.

³⁰⁰ M. Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento, tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 46-47.

³⁰¹ «Sprezza la Cetra del vano Amore, e la Sacra ripiglia, sonetto primo: Se, Lirico d'Amore in vani carmi / il canto fù di mille vezzi asperso, / Hora spezzo la cetra, e à Dio converso / Ristori i danni, & oso al Cielo alzarmi. / Tronche l'ali de l'empio, e rotte l'armi, / Lice, ch'io (sacro Orfeo) trasformi'l verso; / E posto in fuga l'hoste mio perverso, / La lingua à lodar Dio non si risparmi. / Quella, che vaneggiò; quella canoro / Plettro del cor, il suo fallir accusi, / Quella, de le mie colpe opri'l perdono. / Segretaria del petto, e bel Tesoro, / C'hai mille carmi in queste carte infusi, / Divien vittima sua, come sei dono». M. Moro, *Amorosi Stimoli dell'Anima Penitente*, in Venetia, presso Giovanni Alberti, 1609, p. 2. Anche i successivi venti sonetti sono dedicati alla sua volontà di conversione.

³⁰² Con riferimento al *Giardino dei madrigali e selva di varii pensieri*, Venetia, presso Gio. Battista Bonfondino, 1593 (riedito nel 1600 e 1602). Sulla condanna dell'opera, rimasta in vigore anche nel Sette e Ottocento, cfr. ILI, vol. XI, p. 638.

³⁰³ Lettera del cardinale Simone Tagliavia d'Aragona (1602), in ACDF, *Index*, serie V, vol. I, c. 180r. Con due lettere del 20 dicembre 1602, il cardinale dà istruzioni analoghe al nunzio di Napoli e all'inquisitore di Venezia.

³⁰⁴ M. Moro, *Amorosi Stimoli*, cit., p. n.n.

Cicogna, il *Palazzo degli Incanti*»,³⁰⁵ cui faceva eco un altro gesuita, Giulio Scorticati.³⁰⁶

I divieti verso «canzoni dishoneste et madrigali lascivi» sono ribaditi ancora per tutto l'arco dei Seicento, negli indici universali e locali:³⁰⁷ si insiste sull'obbligo di *imprimatur* anche per le composizioni musicali; si ricorda che è permessa solo la musica vocale approvata dagli inquisitori e dai vescovi, mentre è da considerarsi proibita quella prodotta da protestanti; che quella ritenuta indecente e oscena è destinata, invece, alla distruzione. L'unica alternativa era quella di una cauta espurgazione delle parole da mettere in musica.³⁰⁸ Recenti studi hanno dimostrato che tali criteri erano adottati anche nei collegi dei gesuiti, i cui superiori dovevano tenere sotto stretto controllo ogni testo musicale nelle mani degli studenti. È peraltro interessante notare che, quando parlava dei criteri censori da adottare in materia di musica, il generale Mercuriano (1572-1580) faceva esplicito riferimento non solo alle parole della musica vocale, ma anche al *sonus* e al *cantandi modus*.³⁰⁹

Anche su questo terreno, la Milano di Carlo e Federico Borromeo si configura come un caso esemplare. Nelle *Avvertenze per la benedittione delle case* (1576), diffuse da Carlo Borromeo, si raccomanda al padre di famiglia di bruciare «i libri lascivi, madrigali e canzoni disoneste» e di sostituirli con «libri spirituali» consigliati dal confessore; un'iniziativa che, accanto al noto zelo dell'arcivescovo, pare riflettere le pressioni dell'Inquisizione romana.³¹⁰ Il peccato ha infatti caratteristiche contagiose: attraverso la musica, il teatro, il ballo, tanti momenti della vita sociale si trasformano in permanenti occasioni di trasgressione morale. La questione trova una formulazione

³⁰⁵ ACDF, *Indexi*, serie IX, c. 132 [s.d.]; sul testo di Strozzi cfr. più oltre al cap. IV.

³⁰⁶ *Ivi*, c. 301.

³⁰⁷ Alcune indicazioni in ILI, vol. IX, pp. 47-48; E. Rebellato, *La fabbrica dei divieti. Gli Indici dei libri proibiti da Clemente VIII a Benedetto XIV*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2008, pp. 73, 258; che si limita però alle sole condanne presenti negli indici universali e in quelli locali, trascurando la serie dei *Protocolli*. Nella serie archivistica dell'Indice dei *Protocolli*, O, c. 682, ad esempio, si ordina il sequestro di un *Giardino di villanelle napolitane* di Paolo Ignaro: «non si vendano, opera nova di doi amanti, [con] un contrasto bellissimo», che è «contra bono mores», e «i cantici di Fidentio Glottogrysis dishonestissimo: scongiurazione amorosa contro bonos mores», con riferimento ai *Cantici di Fidentio* di Fidenzio Glottocrisio, pseudonimo di Camillo Scroffa (1526-1565), sul quale cfr. ILI, vol. XI, pp. 490-491. Non mi è stato possibile reperire alcuna edizione dei testi di Ignaro, di cui si segnala la presenza del componimento «Venne un giorno a me, contrasto bellissimo di due amanti», in una miscellanea di *Villanelle diverse*, comprese fra il 1557 e il 1614, menzionata in T. Thorpe, *Catalogue of books, in most languages and classes of literature* (sez. *Miscellaneous*), London, 1843, p. 315.

³⁰⁸ U. Wofl, «Prima Arianna, poi Maria». *Rielaborazioni religiose di musica vocale profana degli inizi del XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 351-366. Una serie di 'travestimenti' spirituali di musica, che meriterebbe uno studio attento, si conserva a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio.

³⁰⁹ D. Crook, *A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music*, in JAMS, LXII (2009), pp. 1-78.

³¹⁰ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1582, vol. II, col. 815, cit. da C. Di Filippo Bareggi, *Libri e letture nella Milano di san Carlo Borromeo*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a c. di N. Raponi e A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 79.

piuttosto chiara anche nel *Catechismo Romano* del Concilio di Trento (1566), che nella parte relativa al VI comandamento precisa: «C'è poi, oltre la sensualità dell'eleganza disonesta, quella eccitata dall'oscenità dei discorsi [...]. Con i discorsi osceni, vanno unite le canzoni volgari, i balli, i libri pornografici, specialmente i romanzi, i quadri osceni [...]».³¹¹

Lungi dall'essere una semplice metafora, la pubblica peccaminosità musicale non può che ricevere il castigo divino della peste. A questo proposito, è di un certo interesse il trattato *Cause et rimedii della peste*, stampato nel 1576 per iniziativa del vescovo di Mantova, Marco Gonzaga. Il testo raccoglie una serie di consigli per combattere il contagio, frutto di secolari esperienze e tradizioni, e viene accompagnato dalla riedizione del *Consilio contro la pestilentia* di Marsilio Ficino (1481);³¹² come molte altre direttive e istruzioni della diocesi di Borromeo, un suo estratto viene diffuso anche in Francia.³¹³ Nell'opera si sostiene che dietro alla diffusione del morbo, oltre a diversi «accidenti», come «la mala qualità di humori» o la «corrutione dell'aria», ci sono alcune cause particolari che «l'occhio della mente Christiana dee penetrare più a dentro». Il tradizionale ciclo di superbia, eresia, ladrocinio e lussuria – tutte cause della diffusione della pestilenza – si chiude con ciò che è «insieme cagione delle carnalità e lussurie», causa e effetto, «cioè i dishonesti ragionamenti, i madrigali e canzoni lascive, il conversare insieme con indecente familiarità». Da ultime, la lettura dei romanzi e «l'uso delle immagini nude, nelle quali, sotto pretesto dello scuoprire l'arte, si incita facilmente il mondo ad ogni sporca concupiscienza, e con il rievocar dall'inferno la memoria degli empi e scelerati persecutori della Chresa [sic!] Christiana».³¹⁴ Con un passaggio di insolita durezza, l'opuscolo ricorda che, dinnanzi al contagio del peccato, neppure la morte dei fanciulli è da interpretarsi come ingiusta volontà di Dio, infatti: «quanta grande pietà usa egli in levare molti [bambini] dal mondo, i quali forse altrimenti si dannerebbero. [...] chi non ringratierà la Divina provvidenza, la quale a buon'hora li liberi da così pericolosi inconvenienti in s'ì tenera età?».³¹⁵ Fra i rimedi il manuale raccomanda il rogo per canzoni, madrigali e tutti gli altri libri perniciosi:

³¹¹ Il passo è riportato in italiano in U. Rozzo, *La letteratura italiana negli Indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, pp. 48-49.

³¹² Sul testo di Ficino si tornerà nel cap. IV del presente lavoro.

³¹³ *Remèdes et préservatifs de la contagion, extraicts des lettres pastorales, conciles provinciaux et instructions du bienheureux S. Charles Borromée, [...] et de l'illustrissime Marc de Gonzague*, Paris, A. Estienne, 1619.

³¹⁴ *Cause et rimedii della peste, et d'altre infermità*, in Firenze, appresso i Giunti, 1576, pp. 22-29.

³¹⁵ *Ivi*, pp. 34-36.

[Si] bruscierà, o straccierà subito qualunque libro dishonesto, o d'amor mondano, o d'altre vanità, arte Magica, Astrologia giudiciaria, e qual si voglia altro che havrà, il quale la Chiesa habbia proibito per essere o heretico, o inutile alla vita Christiana. Il simile s'intende di carte, dadi e altre cose non convenienti alla professione santissima, che facciamo d'esser figliuoli di Dio.³¹⁶

Dal canto suo, Federico Borromeo concentra l'azione pastorale in modo particolare sul discorso «indecente», con riferimento a quelle forme di espressione verbale che offendono la «pubblica decenza», e turbano i rapporti tra i sessi.³¹⁷ Legame fra interiorità ed esteriorità, fra individuo e società, la sconvenienza del linguaggio è indegna di una persona cristiana e civile, e la sua correzione è un altro dei tratti caratterizzanti dell'azione missionaria nelle zone rurali della Penisola cui si è accennato. Ma fino a che punto si trattava di un problema riconducibile in via esclusiva al testo messo in musica? E cosa distingue i compositori che sono esplicitati, a più riprese, nelle liste di proibizione, rispetto a quelli che vengono confiscati a discrezione dei revisori nella generica categoria della regola VII? Una piccola digressione ancora sulle vicende di Parabosco e Striggio può essere utile per impostare una prima riflessione al riguardo.

«Mi chiamano le genti il Parabosco, / e la musica è mia professione, / e per lei vita, e libertà conosco».³¹⁸ In effetti, è grazie alla professione di musicista che Girolamo riesce ad entrare negli ambienti colti della laguna, e a stringere relazioni con esponenti di spicco del patriziato, letterati e intellettuali di prestigio. Stando al suo epistolario, ha rapporti con Federico Badoer, Daniele Barbaro, Girolamo Molino, Pietro Aretino, frequenta inoltre casa Zantani e il cenacolo intellettuale facente capo a Domenico Venier.³¹⁹ Nel suo *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale* (1549), Cristoforo di Messisburgo scrive:

Festino fatto alli 14 di Febbraio 1548, che fu il giorno di Carnevale per me Cristoforo, in

³¹⁶ *Ivi*, p. 22. E ai curati si raccomanda di ricordare a «chi è capo di famiglia di levare dalle case sue effettivamente le pompe, spese superflue, le crapule, i giuochi, e le parole dishoneste, e molto più le bestemmie, e tutte l'altre dissolutioni, e offese di Dio, e abusi pregiudiciali all'anime» (p. 81).

³¹⁷ W. De Boer, *The conquest*, cit., in particolare pp. 148-154.

³¹⁸ Tratto da G. Parabosco, *Seconda parte delle rime*, Venezia, Rocca, 1555, c. 57r. Girolamo nasce a Piacenza, nel 1524 ca. Il padre Vincenzo è organista nella cattedrale di Brescia, e gli impartisce i primi insegnamenti musicali. Si trasferisce a Venezia in cerca di fortuna alla fine degli anni Trenta, dove prosegue gli studi con Adrian Willaert. Nel 1548 sposò Diana, «fiolla che fo del quondam messer Simon de Antonio tellaruol a San Lucha», dalla quale non ebbe figli. Fra il 1548 e il 1551 ritornò varie volte a Piacenza, ma soggiornò anche a Ferrara, Padova, Brescia, Verona e Pesaro. Nel 1551 conquista il posto di primo organista in San Marco, che occupa fino alla morte (1557). Per un profilo aggiornato si veda la nota di D. Pirovano in G. Parabosco, *Diporti*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 34-40.

³¹⁹ *Ivi*, p. 36.

casa mia, all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Nostro, allo Illustrissimo Signor Principe et ad altri Signori [...]. Fu recitata una comedia in sala, dove era una bellissima scenetta, la quale era finta Venetia. La comedia era intitolata la Notte, opera di M. Gerolamo Parabosco [...]. La quale fu molto piacevole, ridicula e bene recitata con le sue musiche, et intermezzi opportuni e necessari. La qual comedia si cominciò a hore 24, e finì a hore 3 et meza di notte.³²⁰

La testimonianza, pur nella sua brevità, fornisce un'immagine suggestiva dell'ambiente in cui Parabosco dà alla luce le opere letterarie e musicali. Fra il 1545 e il 1553, mostrando un occhio attento alle logiche del mercato, pubblica un poemetto mitologico, quattro raccolte di rime, un'antologia di lettere famigliari, una tragedia, otto commedie e un libro di cabala. Sono soprattutto i quattro libri di *Lettere amoroze* e le novelle dei *Diporti* a riscuotere grande successo, tanto da venire ristampate fino all'inizio del Seicento.³²¹ Per la libertà di linguaggio e i temi amorosi, le due opere vengono largamente sequestrate con l'entrata in vigore del clementino.³²² Fra le composizioni del repertorio vocale basta ricordare la raccolta madrigalistica stampata da Antonio Gardano nel 1546, con i testi letterari sono di Baldassarre Castiglione, Petrarca, Giovan Mozzaello e Fortunio Spira,³²³ rimaneggiati da Parabosco in vario modo. I suoi interventi vanno dalla sostituzione di uno o più vocaboli alla vera e propria riscrittura. Per fare un solo esempio, si veda il caso del madrigale XVIII, *Anima bella da quel nodo sciolta*, ricavato dal noto sonetto di Petrarca (Rvf CCCV).³²⁴

PETRARCA

PARABOSCO

³²⁰ Citato da G. Bianchini, *Girolamo Parabosco. Scrittore e organista del secolo XVI*, in «Miscellanea della Deputazione veneta di storia patria», II (1899), vol. VI, p. 323.

³²¹ C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, *ad indicem*, in particolare pp. 75-77; la quale ricorda che per Brucioli, Franco, Sansovino, Parabosco, Betussi e Domenichi, Doni e Lando, Ruscelli e Toscanella, il primo soggiorno veneziano e le prime speranze di una personale fortuna letteraria furono ancorate, sia pure in maniera assai diversa, alla benevolenza dell'Aretino (*ivi*, p. 169).

³²² Sulla censura di Parabosco si veda N. Longo, *Fenomeni di censura nella letteratura italiana del Cinquecento*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Actes du Colloque international organisé par le Centre Interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel Italien de Marseille (Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 Mai 1981), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 275-284; M. Bertolini, *Parabosco Girolamo*, in DSI, vol. III, pp. 1168-1169.

³²³ *Madrigali a cinque voci di Girolamo Parabosco discipulo di M. Adriano novamente da lui composti et posti in luce*, Venezia, Gardano, 1546. È una raccolta di 27 composizioni a cinque e di 1 a sei voci. La produzione musicale di Parabosco è analizzata in F. Bussi, *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco. Madrigalista, Organista, Poligrafo*, Piacenza, Edizioni del Liceo Musicale "G. Nicolini", 1961, in particolare alle pp. 92-172.

³²⁴ Sulle attribuzioni di questo e dei successivi testi, si fa riferimento a E. Vogel, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977 (= NV), vol. II, p. 1306. L'esempio è tratto da F. Bussi, *Umanità e arte*, cit., pp. 94-95.

Anima bella da quel nodo sciolta
 Che più bel mai non seppe ordir natura,
 Pon dal ciel mente a la mia vita oscura,
 Da sì lieti pensieri a pianger volta.
 La falsa opinion dal cor s'è tolta,
 Che mi fece alcun tempo acerba e dura
 Tua dolce vista. Omai tutta sicura
 Volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta.
 Mira 'l gran sasso, donde Sorgia nasce,
 E vedra'vi un, che sol tra l'erbe e l'acque
 Di tua memoria, et di dolor si pasce.
 Ove giace il tuo albergo, et dove nacque
 Il nostro amor, vo' ch'abbandoni, et lasce,
 Per non veder ne' tuoi quel ch'a te spiacque.

Anima bella, da quel nodo sciolta
 Che più bel mai non seppe ordir natura,
 Pon dal ciel mente a la mia vita oscura,
 Da sì lieti pensier a pianger volta.
 Volgi a me gli occhi e miei sospiri ascolta,
 Et se la su nel ciel col spirito dura
 L'usata tua pietà l'accerb'e dura
 Pena ch'io porto mi fia tosto tolta.

La professione di musico gli consentì di entrare negli ambienti còlti della Laguna e di stringere relazioni con letterati e artisti di rilievo. Frequentò il salotto di casa Zantani e quello di Domenico Venier, mentre risulta dubbia la sua partecipazione all'Accademia dei Pellegrini. Stando alle *Lettere famigliari*, Parabosco fu in contatto, fra gli altri, con Federico Badoer, Daniele Barbaro, vari membri della famiglia Corner, Girolamo Molino e Pietro Aretino.³²⁵ Le testimonianze, autobiografiche e di alcuni amici, lo dipingono come brillante libertino, protagonista di episodi spesso comici: per esempio, quando cercò di conquistare i favori di Maddalena, nota prostituta di Venezia, e i rivali gli gettarono addosso un «gran vaso di acqua e di cenere bollente, dalla quale restò tutto guasto».³²⁶ Parabosco sarebbe il musicista che accompagna l'ozio della Venere di Tiziano (1550, fig. 13).

³²⁵ Vedi ora L. Braida, *Libri di lettere: le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009, *ad indicem*.

³²⁶ Testimonianza riportata da G. Bianchini, *Girolamo Parabosco*, cit., p. 324.



Fig. 13. Tiziano, *Venere e Cupido*, 1550, Madrid, Museo del Prado.

Nella vita e nelle opere di Parabosco non emergono espliciti segnali di eterodossia. Nondimeno, alcune frequentazioni – per esempio quella di Pier Paolo Vergerio (1498-1565) – e l’inserimento nella realtà editoriale veneziana, rendono difficile considerarlo estraneo alla circolazione delle idee riformate. A questo riguardo, è interessante notare che le ricerche hanno segnalato l’esistenza a Venezia di una ramificata conventicola i cui adepti, patrizi, mercanti, medici ed ecclesiastici, erano soliti incontrarsi al Fontego dei Tedeschi per «far musica», leggere i salmi e commentare insieme le prediche di Bernardino Ochino, il catechismo di Calvino e un «libricino» di Pietro Martire Vermigli.³²⁷

Comunque sia, sfogliandone le composizioni, le ragioni delle condanne romane appaiono chiare. Le *Lettere* propongono un’ampia serie di riflessioni su casi d’amore, che spaziano dall’esaltazione di donne virtuose a critiche feroci alle cortigiane, da passioni forsennate ad amori impossibili da coronare. Non meno eloquenti, anche per il loro testimoniare di una gioventù che si esprime soprattutto attraverso la parola cantata, sono i *Diporti*. Nella cornice invernale della laguna, un gruppo di gentiluomini – fra gli altri, Domenico Venier, Lorenzo Contarini, Daniele Barbaro, Sperone Speroni e Pietro Aretino –, interrotta una battuta di pesca, trascorrono il tempo raccontando novelle. I temi sono quelli più ricorrenti: passioni sensuali, mariti traditi, frati vogliosi denudati e rinchiusi in bauli, truffe, rapimenti, e non mancano episodi intrisi di elementi magici e

³²⁷ Archivio Segreto Vaticano, *Sant’Uffizio*, b23, fasc. 1, ff. 65v-68v: costituito di Alvise Mocenigo del 12 luglio 1568. Un altro imputato dichiarò di aver ricevuto il catechismo di Calvino da uno dei membri della conventicola «il qual me disse che ne aveva fatto venir molti da Lione per distribuirli», (ivi, b.23, fasc. Pannarelli Teofilo, 3 novembre 1571). Si è soffermata sull’episodio, E. Bonora, *Giudicare i vescovi. La definizione dei poteri nella Chiesa postridentina*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 59-60. Ma sulla circolazione di idee riformate in terra veneta, si veda M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

cavallereschi. Si tratta dunque di una raccolta che, pur rielaborata nello stile personale di Parabosco, riflette l'influenza di Giovanni Boccaccio e di Aretino, nonché del teatro antico latino. A grandi linee, può dirsi lo stesso per le commedie, per le quali l'autore impiegò i medesimi materiali.³²⁸

I motivi poetici più ricorrenti sono, dunque, quelli dei «petrarchisti», con l'esaltazione della bellezza dell'amata, alla quale vengono associati attributi angelici, il tormento della gelosia, il senso di annientamento e il desiderio di morte scatenati dall'amore non corrisposto.³²⁹ Si è detto che la poesia d'amore è oggetto di aspre critiche da parte dei censori, come attesta un cinquecentesco *Avertimento sopra le rime dell'Ariosto, del Bembo et del Sannazaro*:

È cosa ordinaria et quasi comune a tutti i poeti volgari di lodar tanto soverchiamente la loro Donna, che se non la fanno un Dio non gli pare haver fatto niente. Et di qui è che usano di dire spessissime volte: io v'adoro, voi siete la mia Dea, il mio Idolo, voi sola mi potete far beato. Et più innanzi anchora trascorrono tanto in attribuirle gli effetti della divinità, che non si contentano di dire ch'all'apparir suo s'acquetino i venti, si plachi il mare, si partono le nuvole, s'infiori la terra, et si rassereni il cielo, ma espressamente dicono ch'è s'ì grande la gioia che sentono per lei, che non è maggiore quella del paradiso; et per lo contrario la pena esser tanta che quella dell'inferno non se le può agguagliare. Le quali tutte sono biasteme horrende et, quantunque fossero dette per gioco et per trastullo, non resta per questo che non siano peccati mortali gravissimi.³³⁰

O ancora il parere di un altro anonimo revisore, che definisce Petrarca «dux et magister spurcarum libidinum», ispiratore di tutti gli scritti lascivi in circolazione e soprattutto del Furioso, in cui Ariosto, «vanissimus et spurcissimus homo», lo sceglie per maestro.³³¹ Di fronte a un'ottica simile non è difficile comprendere la condanna a vasto raggio di Parabosco, che fa della materia amorosa uno dei fili conduttori della propria opera letteraria, teatrale e musicale. Va però ricordata una – forse ovvia – distinzione. La censura della produzione letteraria è senz'altro riconducibile ai temi anticlericali tipici della novellistica di matrice boccaccesca: è il caso appunto dei *Diporti*. La condanna dei madrigali, invece, può essere ricondotta alla volontà di interrompere la diffusione del petrarchismo agendo anche sul potente canale musicale.

³²⁸ Sulle quali mancano ancora studi adeguati.

³²⁹ F. Bussi, *Umanità e arte*, cit., p. 94, ma più in generale pp. 92-106. I medesimi temi ricorrono anche ne *Il primo libro dei madrigali (1551)*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 1987.

³³⁰ BAV, Vat. lat. 6207, cc. 59r-61r., riportato da G. Fragnito, *In museo*, cit., pp. 45-46.

³³¹ *Ivi*, p. 48 (BAV, Vat. lat. 6149, c. 142v).

Lo stretto rapporto fra musica e poesia d'amore è anche alla base dei divieti che colpiscono Striggio.³³² Fin da giovanissimo è noto per il virtuosismo con diversi strumenti, come la lira da braccio e il lirone. Nel 1559 entra a far parte dell'entourage di musicisti di Cosimo I, dei quali risulta il più pagato. A lui è affidata la cura del repertorio musicale per gli intrattenimenti di corte, dagli intermezzi delle commedie alle mascherate per il Carnevale. Nel 1565 è ammesso all'Accademia fiorentina,³³³ l'istituto culturale più prestigioso della città. Inoltre, grazie agli incarichi di rappresentanza ricevuti dal duca, frequenta per brevi periodi svariate corti europee, fra le quali Londra, Parigi e Vienna. A partire dagli anni Sessanta, pubblica svariate raccolte madrigalistiche che finiscono per la maggior parte nell'indice di Giovanni di Dio Fiorentino: *Il cicalamento delle donne al bucato*, *Il giuoco di primiera*, i «madrigali a tre voci, li quali sono moresche, et altri [...] di simil sorte a quattro et a cinque voci». Nel *Cicalamento* (1567), l'opera più nota, un ignoto spettatore riferisce la conversazione di un gruppo di donne presso la fontana del bucato. Tutto il dialogo ruota attorno alle esperienze amorose personali e dei conoscenti.³³⁴

- O tu sei qui Pasquella?

Come la fai col tuo leggiadr'amante?

- Mal! È che l'arrogante

mi fugg'e mi disprezza, ne mi vale

pelar le ciglia, né imbiancarmi il viso.

- Il mio con dolce riso

mi donò un bel bacio l'altra notte (linee 16-22)

- Ho udito che la fante

³³² Nasce a Mantova, nel 1536 o '37, da Alessandro, celebre soldato. Gli Striggio appartengono alla piccola nobiltà, e hanno relazioni con la corte dei Gonzaga. Nonostante fosse figlio illegittimo, è nominato dal padre erede universale (1547). Nel 1587, dopo ventotto anni, lascia Firenze per tornare a Mantova, dove occupa il posto di «gentiluomo della tavola» del duca Guglielmo Gonzaga. Muore nel 1592. Per un profilo più dettagliato si veda la nota di D. S. Butchart, in Alessandro Striggio, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Middleton Wisconsin, A-R, 2006, pp. IX-XII.

³³³ Sul clima culturale e religioso dell'Accademia si veda M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.

³³⁴ «Nella vaga stagion che premer suole / Cinthio di Frisso il prezioso velo, / e che 'l destrier del vecchiaril Sileno, / d'amor tutto ripieno, / si duol, né vede l'ora / di trovar l'orme de la sua signora, / mi trovai press' a un chiar' e vivo fonte, / a cui d'intorno intorno in giro poste / stavan di donne variate schiere, / che in diverse maniere / i lor candidi veli in quel bagnando / ridean, e hor con motti, hor con risposte, / stendendoli su l'erbe al caldo sole, / dicean queste parole: [...]»; linee 1-14. L'autore rievoca la metafora di Petrarca per Laura: «una chiara fonte viva». I passi sono riportati nella trascrizione di C. Fuhrmann, *Gossip, Erotica, and the Male Spy in Alessandro Striggio's «Il Cicalamento delle donne al bucato»*, in *Gender, sexuality and early music*, ed. by T. M. Borgerding, New York, Routledge, 2002, pp. 182-186.

de l'hoste mio vicino
(intendi, se tu vuoi) è maritata con un che si dimanda Bocalino,
quale la tien ristretta
per gelosia in una cameretta.

- Ho udit'anch'io che questo
non è froda, non certo!
- Quest'è ben peggio.
- Oh vedi, ved'il nibbio
che ne port'un polcin; gridate: ahi! ahi! (linee 58-68).³³⁵

Dopo essere venute alle mani per una tela,³³⁶ le lavandaie si riuniscono in un canto conclusivo: «Che fa lo mio amore che non viene? / L'amor d'un'altra donna se lo tiene. Oh quanto è pazzo, quel è pien d'error e ch'in sua vecchiezza aspetta a far l'amore. Non saria 'l mondo più di me felice, s'io potessi mangiar de la radice» (linee 157-162).³³⁷ Anche in questo caso le ragioni della censura sono facilmente intuibili. Secondo la tesi di Christina Fuhrmann l'opera conterrebbe dei precisi riferimenti ad alcune abitudini sessuali illecite, celati da una fitta rete di doppi sensi e metafore: «By concealing the full extent of its lasciviousness, *Il Cicalamento* could gain a wider audience in published form, evade the repressive aura of censorship following the Counter Reformation, and perhaps heighten enjoyment for 'insiders' when they heard the piece in the presence of the uninitiated». Il testo andrebbe quindi letto tenendo presenti le scelte lessicali adottate soprattutto dai poeti toscani, come il Burchiello, durante tutto il Cinquecento.³³⁸ Senza voler entrare nel merito di questa lettura, mi pare soltanto il caso di sottolineare che il ricorso a questa strategia linguistica non impedisce al *Cicalamento* di essere individuato dalla censura. D'altra parte, alla luce dei severi criteri dei censori in fatto di morale, già i riferimenti più immediati nei passi qui proposti sarebbero bastati a motivarne la condanna.

³³⁵ E prosegue: «Così disse la fante. – Caterina, perché non fili tu? / – Io non voglio filare, / né filerò mai più; / che s'haggi un par de scarpe / non me l'hai compre tu, / me l'haggio ben guadagnate / d'andar in giù e in sù, / di sù, di giù, di quà, di là, / come meglio m'e' parso e mi parrà»; linee 80-89. Il riferimento è a Dante, *Inferno*, v, 40-45: «E come gli stornei ne portan l'ali / Nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / Così quel fiato li spiriti mali: / Di qua, di là, di giù, di su li mènà; / Nulla speranza li conforta mai, / Non che di posa, ma di minor pena».

³³⁶ «Ma voi Madonna, / perché vi fate vostra quella tela / ch'adopra a miei bisogni / al fin del mese?» (linee 126-149).

³³⁷ C. Fuhrmann, *Gossip, Erotica and the Male Spy*, cit., p. 174, e il glossario alle pp. 189-192. La maggior parte dei vocaboli 'spia' riguarderebbero la sodomia.

³³⁸ *Ivi*, p. 179.

Un'opera di questo tipo non può non attirare le attenzioni della Chiesa, soprattutto se si considera che il Sant'Uffizio, a partire dagli anni Settanta e Ottanta, si trasforma da tribunale dell'eresia a tribunale della moralità collettiva,³³⁹ estendendo le proprie competenze nel campo dei *mores*: nascita e morte, vincoli di famiglia e sessualità, medicina e abitudini alimentari.³⁴⁰ Lo stereotipo circolante era quello di una cultura femminile dominata da storie d'amore lette, ma soprattutto ascoltate. Bisognava impedire loro di leggere «malos libros» e canzoni disoneste, dove si parla solo d'amore. Non si tratta solo di libri, anzi i libri sono solo un oggetto secondario delle preoccupazioni dei censori: l'attenzione va a quelle canzoni disoneste che si cantano per le vie delle città e corrompono i costumi. Il rifiuto del censore rigorista è duplice: quello eterofobo dell'affettività erotica e quello mitofobo di coinvolgimento in un universo immaginario, fondato sul desiderio per una figura femminile, sia esso fonte di piacere o di sofferenza.³⁴¹

Non tutti i lavori di Striggio hanno un contenuto così permeato di comicità popolare e di erotismo, più o meno velato. Fra i temi più ricorrenti ritornano, ancora una volta, quelli della poetica di Petrarca, come ben dimostra il *Primo libro dei madrigali* a sei voci.³⁴² Gli studi hanno rivelato da tempo che anche i testi di Ludovico Ariosto hanno una larga diffusione in musica. In particolare, tra gli anni Quaranta e Ottanta del Cinquecento, è l'*Orlando furioso* a riscuotere un grande successo. Francesco Bifetto, Giandomenico Martoretta³⁴³ e Hoste da Reggio, sono tra i primi a comporre cicli di madrigali con una serie di stanze del poema. Una delle ragioni della fortuna del *Furioso* va cercata nella sua musicalità. Le ottave si prestano bene a venire cantate come madrigali, o come canti solistici, oppure ad essere improvvisate a un uditorio cortigiano e popolare. Famosi cantastorie cinquecenteschi, come Jacopo Coppa di Modena e Ippolito Ferrarese, avevano molti brani del poema nel loro repertorio, che eseguivano nelle piazze per folle affascinate dalla pazzia d'Orlando.³⁴⁴

³³⁹ A. Prosperi, *Tribunali*, cit. pp. 213 sgg.

³⁴⁰ G. Romeo, *Amori proibiti. I concubini tra Chiesa e Inquisizione*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

³⁴¹ A. Prosperi, *Censurare le favole*, ora in Id., *L'Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 352.

³⁴² Si tratta del maggior contributo di Striggio al poeta trecentesco. Il libro comprende cinque testi in forma di sonetto – dei quali tre di Petrarca stesso, uno di Ariosto e uno di Luigi Tansillo –, e due ottave, una canzone e una sestina, tutte di Petrarca. Anche i testi del *Primo libro a cinque voci*, pur essendo in forma di madrigale, sono petrarcheschi nei temi e nel lessico. Butchart, cit., p. XIII.

³⁴³ Ciò rende possibile la sua identificazione con «La Marmoretta», autore vietato dall'indice di Parma. Nel suo *Libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Scotto, 1548, Ariosto ricorre frequentemente, come risulta da NV, vol. II, pp. 1073-74.

³⁴⁴ J. Haar, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a c. di M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981, soprattutto pp. 32-34.

Il problema non è chiaramente costituito soltanto dalla lascivia, ma dalla commistione fra sacro e profano e dall'anticlericalismo di tanta letteratura, non solo in Dante, Petrarca, Boccaccio, ma anche in una miriade di scritti anonimi e nel teatro. Ottavia Niccoli ha ricordato che nel 1555 vengono processati per eresia a Modena alcuni tessitori che leggono abitualmente i sonetti anticuriali di Petrarca con occhi contemporanei, intendendo cioè come riferiti alla Chiesa del loro tempo i versi «per l'altrui impoverir sei ricca e grande» e «hor Costantin non torna».³⁴⁵ Con l'avvento della Riforma si fa più urgente la necessità di definire in maniera rigorosa i confini fra verità ed invenzione, e di separare altrettanto nettamente la letteratura profana da quella sacra. La finzione narrativa rende meno netta la frontiera fra il vero e il falso, la separazione fra il discorso vero ed il discorso falso, e tocca così una delle poste in gioco strategiche nel conflitto religioso, culturale e politico cinquecentesco. La tendenza dei revisori a leggere gli episodi inventati dai poeti come falsità in senso assoluto, opposti ad una nozione di verità rigidamente definita, e non come finzioni dichiarate, li conduce a considerarli menzogneri e meritevoli di condanna.³⁴⁶

Il modo con cui il linguaggio si pone rispetto alla logica e al dato storico, spinge inevitabilmente la letteratura verso il falso? Verità e finzione, unità e varietà, verosimiglianza e meraviglioso, furono al centro delle riflessioni di Torquato Tasso (1544-1594). Nei *Discorsi dell'arte poetica*, lo scrittore riconosce che l'«autorità dell'istoria» serve a garantire «l'opinione di verità»; tuttavia il poeta deve godere di libertà d'invenzione e amplificazione, per dare corpo a una verosimiglianza che non sia sempre ancorata al particolare storico, che può invece essere modificato per la coerenza dell'opera. Come è stato sottolineato, per l'autore l'edificio simbolico del poema incorpora il vero della storia e il finto dell'invenzione, e rimane così aperto all'interpretazione.³⁴⁷

Così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii, là si

³⁴⁵ O. Niccoli, *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e satira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 17-20.

³⁴⁶ S. Cappello, *Letteratura narrativa e censura nel Cinquecento francese*, in *La censura libraria*, cit., pp. 53-100.

³⁴⁷ C. Scarpati, *Vero e falso nel pensiero poetico del Tasso*, in Id-E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 17-20.

trovino concilii celesti e infernali, là si veggano seduzioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amor or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che, una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.³⁴⁸

Sempre nei *Discorsi* non manca però di indicare nelle storie bibliche il limite invalicabile: «[Nelle storie sacre] non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi a gli uomini pii nella loro pura e semplice verità, perché in esse il fingere non è lecito; e chi nissuna cosa fingesse [...] poeta non sarebbe, ma storico». Proprio l'impiego profano di attributi sacri era – assieme ai riferimenti alla Fortuna, al Fato e agli episodi magici – al centro delle critiche dei censori romani ai quali aveva sottoposto la *Gerusalemme liberata*. A queste obiezioni, Tasso non poteva fare a meno di osservare che:

Il poeta deve esprimere et imitare in Eustazio il costume et il parlare de' giovani o amanti o proni all'amore: a' quali apparendo nova bellezza meravigliosa, sono rapiti dall'affetto a dir cosa sovra la lor credenza, a chiamare il luogo dove loro appare la donna paradiso e lei la dea: non già perché così veramente credano; ma perché la grandezza dell'affetto e l'uso e l'adulazione amorosa ricercano parole smoderate ed iperboliche. [...] l'uso ha tanto ammoliti i nomi et i concetti sì fatti, che d'essi non si può argomentare altro che l'opinione d'un'eccellente e singolar bellezza.³⁴⁹

A questo riguardo, anche la censura dell'*Adone* di Giovan Battista Marino è esemplare. Il poeta aveva già attirato l'attenzione del Sant'Uffizio e della congregazione dell'Indice per alcuni scritti osceni. Nel 1604, a Napoli veniva proibito lo smercio delle *Rime* – che conobbero grandissimo successo fra i musicisti – a causa di svariati componimenti lascivi e «contra bonos mores». Nel 1609 un secondo gruppo di poesie – di cui non ci sono giunti esemplari – inducevano la congregazione a ordinare il suo arresto. Un provvedimento che lascia presumere che in quei componimenti, definiti «impia et nefanda», si trovassero affermazioni più gravi di alcune licenziosità. L'*Adone*

³⁴⁸ *Ivi*, pp. 19-20.

³⁴⁹ I passi sono tratti dalla lettera del 24 maggio 1575 a Luca Scalabrino, citata in G. Fragnito, *Torquato Tasso, Paolo Costabili e la revisione della Gerusalemme Liberata*, in «Schifanoia», 22/23 (2002), p. 58.

veniva sospeso *donec corrigantur* nel 1623, lo stesso anno in cui il suo autore era condannato all'abiura de levi dal Sant'Uffizio. Ma nonostante alcuni tentativi, all'emendazione non si arrivò mai. Fu la relazione del frate Niccolò Riccardi, consultore dell'Indice, a provocarne la condanna definitiva nel 1627. L'*Adone* era «incorreggibile», pieno di oscenità che inducevano ad «amori lascivi», e ricadeva sotto la regola VII. Ma non solo. Sottesa alla censura c'era una commistione tra sacro e profano, l'uso disinvolto attributi sacri, «irreligiosas hiperboles».³⁵⁰ I punti in questione erano stati annotati dall'allora segretario dell'Indice, Francesco Maddaleno Capiferro, che puntualizzava come nel testo si istituiva ad esempio un incauto parallelismo tra la verginità di Maria e quella di Venere³⁵¹

Dalla letteratura, il problema della verosimiglianza abbraccia anche l'iconografia. A riprova della complessità e dell'insolubilità del problema con cui l'Indice doveva misurarsi non furono soltanto le inconcludenti discussioni intorno alla definizione di «apocrifo» e i contraddittori provvedimenti che ne seguirono, ma anche quanto uno dei attenti membri della Congregazione, il cardinale Gabriele Paleotti, ebbe a scrivere in proposito nel *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*. Pubblicato incompleto nel 1582, e riedito in lingua latina nel 1594, il *Discorso* si proponeva di stabilire un colloquio con gli ecclesiastici, ma soprattutto con gli artisti. Nella prefazione del rifacimento latino sta la pessimistica osservazione che, a trent'anni dalla conclusione del concilio di Trento, non si era avuto una riforma dell'arte sacra, che gli abusi erano continuati più di prima, con l'aggravante della chiara coscienza che della loro gravità aveva avuto la Chiesa.

Di grande efficacia, nell'edizione italiana, è la definizione di immagine e della teoria dell'imitazione: «La onde diciamo che per Image noi pigliamo ogni figura materiale prodotta dall'arte, chiamata il disegno, et dedotta da un'altra forma per assomigliarla».³⁵² Quest'affermazione è corredata nel *Discorso* con una lunga serie di riferimenti eruditi, da Platone e Aristotele a Tommaso d'Aquino, e rappresenta

³⁵⁰ Le citazioni sono tratte da C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 3-92. Sul successo delle *Rime* in musica, L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 9-16, con la relativa bibliografia.

³⁵¹ «Pria che gli occhi apra al sol, le labbra al latte, per le viscere anguste Amor saltante precorre l'ora impetuoso e batte il sen materno con feroci piante e del ventre divin le porte intatte s'apre e proprompe, intempestivo infante». E ancora l'epiteto con cui Venere veniva definita «santa madre d'Amor», al terzo verso del poema, riconducibile a Bernardo Tasso; la sua «pulchritudo» che eccede quella del paradiso, quella bellezza «che può bear l'alme beate Beltà del cielo e ciel d'ogni beltate». Cfr. C. Carminati, *Giovan Battista Marino*, cit., pp. 249-250.

³⁵² È di riferimento P. Prodi, *Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984, qui cit. alle pp. 34-35.

nitidamente, nella sua semplice formulazione, la sintesi delle teorie tradizionali operatasi attraverso l'Umanesimo e il Rinascimento. La pittura è strumento immediato per esprimere direttamente concetti e sentimenti interiori, dono che rende in certo qual modo partecipe l'uomo della capacità divina. Riappare la tradizionale concezione cristiana della pittura come libro, mezzo d'istruzione per gli indotti, che è unita armonicamente nel pensiero del Paleotti con la concezione dell'arte figurativa come linguaggio, come rappresentazione, propria del Cinquecento, nella quale il termine stesso di imitazione assume un significato profondo di partecipazione interiore alla via del creato, oltre che di commozione oratoria.

È la stessa Scrittura che, immersa in ogni sua parola nell'universo creato, spinge il cristiano ad impadronirsi delle scienze e delle arti che ne permettono la conoscenza. Anche nell'arte figurativa c'è un limite, che non è soltanto quello del culto dell'antichità classica e paganeggiante, ma l'equiparazione del pittore/oratore con lo storico. Sono «bugiarde et false» – ribadisce Paleotti – tutte le pitture che non adempiono al loro ufficio di imitare la realtà. Ciò non vuol dire, quanto al contenuto, che non si possano dipingere favole e leggende, ma che di esse deve essere ben chiara la natura fantastica; quanto alla forma vi possono essere molti tipi di questi errori, relativi ad esempio alla qualità, alla grandezza, alla posizione delle figure, tutti contrari alla verità naturale.³⁵³ È un'indicazione esplicita sull'efficacia delle scoperte chiaroscurali dell'epoca per l'espressione di quel realismo storico che è alla base di ogni pagina del trattato del Paleotti.³⁵⁴

Ma il progetto di Paleotti sembrava essere ormai l'iniziativa isolata di un rappresentante di un mondo umanistico ormai al tramonto, davanti al rafforzamento dell'Inquisizione nella politica della Curia in campo artistico e censorio, ma anche al parere divergente di membri di quello stesso Oratorio filippino cui Paleotti era legato, come Silvio Antoniano: per quest'ultimo, confessare apertamente abusi così diffusi fra gli artisti sarebbe come porre mano agli eretici un'arma terribile contro lo stesso culto delle immagini e contro la Chiesa.³⁵⁵

³⁵³ *Ivi*, p. 39 e sgg.

³⁵⁴ Su questi temi, si veda F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 11-137.

³⁵⁵ «Quid hoc est obsecro! Nullum mysterium, nulla sacra historia, nullius Sancti imago sine abusu depicta est! Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur? Non nego irrepsisse abusus aliquos, sed non ita multi, neque adeo multis in locis: consuetudo universalis Ecclesiae recta est». Alle irruenti obiezioni dell'Antoniano Paleotti rispondeva precisando che il suo memoriale era destinato ad una cerchia ristretta di persone e non poteva servire come arma in mano agli eretici, i quali del resto potevano trarre una conferma molto solida delle loro idee dalla presenza

Anticurialismo e compenetrazione di linguaggio sacro e profano: ma è allora possibile parlare anche di sospetti di eresia nei casi di Parabosco e Striggio? Negli studi più aggiornati su entrambi gli autori, ai quali ho fatto via via riferimento, nulla emerge in questo senso, e nemmeno i sondaggi archivistici si sono rivelati utili. Eppure il sospetto rimane, non solo per le loro frequentazioni veneziane e fiorentine, ma per la mobilità che caratterizza la vita dei musicisti. È stato ricordato che proprio attraverso la musica stanno emergendo le identità confessionali nell'espressione quotidiana della *pietas*, sia nelle loro opposizioni più dure sia nei loro reciproci influssi: sono i musicisti, infatti, a peregrinare in tutt'Europa, superando senza problemi le frontiere confessionali e politiche che impediscono il dialogo sul piano teologico.³⁵⁶

In questa direzione è interessante il profilo del prolifico Giandomenico Martoretta (1515-1566 ca.), i cui madrigali uscirono anche all'interno di antologie di compositori prestigiosi, ad esempio Jacques Archadelt (morto nel 1568). Dopo essere stato a Caltanissetta, al servizio del conte Francesco Moncada, appartenente a una delle famiglie più potenti della Sicilia, la cui corte emulava per raffinatezza e cultura quelle più celebri della Penisola, Martoretta si divide fra Aleppo, la Terra Santa e Cipro. Rivolgendosi al dedicatario del suo *Terzo libro di madrigali* (1554), Piero Singlitico «nobile cavaliere de l'isola di Cipro», Martoretta ricordava che:

al ritorno mio di Terra Santa, non solo amorevolissimamente in casa sua m'accolse, et nel tempo che in Cipri [sic!] appresso lei stato sono splendidamente mi trattò, ma volse che con mia sodisfatione e comodo, io vedessi tutti li luoghi vaghi, belli, dilettevoli e famosi de l'isola, et di più la persona, la corte et li superbissimi et potentissimi eserciti del Gran Turco, nella antichissima città d'Aleppo [...] pochi dei molti gran signori et splendidi cavalieri, quali ho praticato in diversi reami et corti, a lei meritevolmente agguagliar si possono.³⁵⁷

diffusa degli errori e degli abusi più che non dalla loro aperta confessione da parte dei cattolici. Cfr. P. Prodi, *Sulla teorica*, cit., p. 83.

³⁵⁶ P. Prodi, *La cornice e il quadro*, cit., p. 17.

³⁵⁷ G. Martoretta, *dedicatoria al Terzo libro di madrigali a quattro voci, con cinque madrigali dal primo libro novamente corretti et dati in luce*, in Venetia, Gardano, 1554. Anche in questo caso, merita di essere sottolineato che nel suo *Primo libro di madrigali* (1548) è massiccia la presenza di ottave tratte dall'*Orlando furioso* o a esso collegate; talvolta esse formano dei piccoli cicli, come quelli che celebrano la bellezza della maga Alcina. Significativo è il ciclo centrale del libro: nelle quattro ottave, che iniziano con la citazione di una delle stanze dell'*Orlando furioso* più amate dai musicisti, *Deh, dove senza me dolce mia vita*, viene rievocata la figura di una giovane fanciulla (forse promessa sposa di Antonio Moncada, figlio del dedicatario), che cantava insieme con il padre, don Rodorico de Mendoza, cui il ciclo è dedicato, le stanze di L. Ariosto. Nel *Secondo libro di madrigali* (1552), accanto all'Ariosto, sono messi in musica versi di Tansillo, Cassola, Petrarca, ma anche di poeti meno frequentati come F. Berni, il più acceso antipetrarchista del secolo. Un distico elegiaco, *Martira qui quondam*, altro non è che la traduzione del madrigale *Leggiadro animalletto*, apparso nel *Primo libro*; il poeta – che in questo caso potrebbe essere lo stesso Martoretta – si rivolge alla martora, cui un benigno destino, ch'egli vorrebbe

Ma si può ricordare anche Grammazio Metallo (1540-1614 ca.), noto soprattutto grazie a una fra le venticinque opere che diede alle stampe, i *Ricercari a due voci per sonare et cantare*. Dopo aver mantenuto, per la prima metà della sua vita, rapporti con la sua terra d'origine, Bisaccia (Avellino), condusse un'esistenza itinerante che lo portò in vari centri italiani e in Terra Santa. Nel 1571 fu arrestato a Napoli dall'Inquisizione per sospetta eresia; nel corso dell'interrogatorio dichiarò di aver «tenuto scola de musica» a Sant'Angelo dei Lombardi, Vallata e Bisaccia, e di essere stato «molti anni col barone de la Cedogna», con il «marchese di Licito», e a Roma con il nobile napoletano Fabrizio Dentice.³⁵⁸ Dopo aver tentato, senza successo, di ottenere il posto di maestro di Cappella della cattedrale di Aquileia, ormai sessantenne, Metallo compì un viaggio in Terra Santa negli anni 1601-1602. Grazie alle annotazioni che appose su alcune sue composizioni è possibile ricostruire, almeno in parte, le date e le tappe di quel suo lungo e avventuroso viaggio. Sbarcato sull'isola di Creta, per motivi ignoti, fu imprigionato e processato, subendo molti «travagli per l'ingiustitie et tirannie, fattemi da iniquo giudice», come ricordò nei *Magnificat a quattro et a cinque voci* (1603).³⁵⁹

È certo più chiara nei suoi contorni la censura della *Practica musica* di Hermann Finck, teorico, compositore, organista e insegnante. Dopo i primi anni trascorsi a Pirna, si ritiene che abbia fatto parte della cappella di re Ferdinando I d'Ungheria e Boemia.

condividere così come il nome, ha riservato in sorte di finire i suoi giorni intorno al viso di una bella fanciulla. Lo stile musicale è quello del madrigale «cromatico». Tutte le dediche dei 24 madrigali del *Terzo libro* menzionano eminenti personaggi di Cipro, della Repubblica veneziana, di Catanzaro e della Dalmazia. Su di lui, oltre a D. Harrán, *La Martoretta*, in GDM, vol. X, p. 391, e NV, vol. II, pp. 1074-77, cfr. J. Haar, *The «note nere» madrigal*, in JAMS, XVIII, (1965), pp. 22-41; M. A. Balsano, «*La Martoretta di Calabria*» e gli inizi della scuola polifonica siciliana, in *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1985, pp. 35-77; Ead., *Due «leggiadri animalletti»: Martoretta. e Lupacchino*, in *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*, a cura di I. Macchiarella, Lamezia Terme, AMA, 1995, pp. 47-73.

³⁵⁸ Non avendo potuto consultare direttamente il fascicolo processuale di Metallo, cito da R. Di Benedetto-C. Corsi, *La formazione e l'attività musicale tra chiese e case feudali nel Cinquecento*, in *Gli inizi della circolazione della cartamoneta e i Banchi pubblici napoletani nella società del loro tempo (1540-1650)*, a cura di L. De Rosa, Napoli, Istituto Banco di Napoli, 2002, pp. 215-216. Su Metallo si veda L. Bramanti, *Premessa* a G. Metallo, *Ricercari a due voci per sonare et cantare*, ed. mod. Roma, Pro musica studium, 1987; A. Morelli, *Come «semi travagliati e spogliati». L'epilogo romano della vita itinerante del Metallo «musico»*, in «Roma nel Rinascimento», 2009, pp. 61-68; *Grammazio Metallo. Musico bisaccese tra occidente e oriente*, Convegno di studi presieduto da P. Besutti, a cura di A. Polidoro, Napoli, La Stamperia del Principe, 2002.

³⁵⁹ *Magnificat a quattro et a cinque*, Venezia, erede di G. Scotto, 1603. La disavventura dovette terminare nel giro di qualche mese, se già il 15 settembre 1601, da Alessandria d'Egitto, nella dedica a Marcantonio Viano del suo *Primo libro dei mottetti a tre voci con una messa* (Venezia, G. Vincenti, 1602), forniva un resoconto di quell'esperienza: «Sì come per li poco timorosi di Dio, li suoi semi vengono travagliati e spogliati, sì anco per li suoi fideli vengono aiutati e rivestiti, così è successo a me, che, ritrovandomi nelle parti di Levante, fui spogliato, straziato, & assassinato, e da Vostra Signoria Clarissima [Viano] in molti modi fui favorito; e per dimostrar al mondo la sua carità, havendo fatto queste poche fatiche in Alessandria d'Egitto, lochi d'Arabi veramente domestici, molto più di perversi christiani, ho voluto darli in luce sotto l'ombra sua, a tal che conosca l'animo mio verso lei» (*ivi*, *dedicatoria*, p. n.n.).

Nel 1545 entrò all'Università di Wittemberg dove, nove anni dopo, iniziò ad insegnare musica.³⁶⁰ L'indice emanato da Palo IV nel 1558 conteneva una lista di stampatori ritenuti eretici, la cui produzione era da ritenersi integralmente condannata. Fra loro, figurava Georg Rhau che, oltre ad aver pubblicato numerosi scritti degli esponenti della Riforma, fu musicista e curò le edizioni di svariate opere musicali, da libri di messe a trattati teorici e pratici, fra i quali anche quello di Finck.³⁶¹ Finck fu legato alle più importanti figure del panorama intellettuale della città di Wittemberg e in particolare a Filippo Melantone (1497-1560). Questo rapporto è comprovato dai molti riferimenti fatti dal musicista nella dedicatoria dell'opera all'*Epistola complectens commendationem musicae* di Melantone, cui si aggiunga la scelta di Finck di accompagnare a una linea melodica dei suoi esempi musicali un mottetto anticuriale dello stesso: «Te maneat semper servante ecclesia Christe / Insertosque ipsi nos tua dextra tegat. / Tres velut in flamma testes Babylonide servas / Rex ubi praesentem te videt esse Deum».³⁶² Le ragioni di questa condanna sembrano dunque ovvie, anche se di per sé non spiegano perché sia la sola, pur famosa, fra le opere di musica pratica protestante ad essere stata messa all'indice esplicitamente (si trattò forse di qualche copia clandestina individuata nei controlli della dogana?), e il cui divieto è peraltro ribadito in tutti gli indici universali fino alla fine del Seicento, quando sul piano tecnico non doveva avere ancora molto da insegnare.³⁶³

Alcune delle riflessioni di Finck meritano di essere sottolineate. «La natura delle cose è stata costruita con grande saggezza e grandissima arte da un artefice di immensa potenza, sapienza e bontà. Tutta questa costruzione è una prova di Dio e in essa è un fatto eccezionale la percezione degli accordi». L'ordine del mondo si riflette nel sistema tonale e la proporzione armonica nella società. L'antichità l'ha paragonata all'oligarchia. «Così come c'è l'incontro di numeri che non hanno una proporzione simile tra loro (6, 4, 3) – prosegue Finck – simile è però la proporzione nelle differenze. Così è nell'oligarchia, nella quale partecipano governanti differenti per origini, mezzi, operosità, ma dei quali medesima è l'autorità e, per così dire, la consonanza». Il classico motivo di accordi differenti che, unendosi, generano armonia, diviene nelle pagine di Finck una similitudine della Chiesa, che è luogo di «incontro di cose dissimili, onorevoli e disonorevoli, Giuseppe, Davide e il ladrone in croce». E prosegue: «questi

³⁶⁰ Per un profilo, cfr. F. E. Kirby, *Finck Hermann*, in GDM, vol. IX, p. 562.

³⁶¹ Cfr. ILI, vol. VIII, p. 786. Su Georg Rhau: H. E. Poole-D. W. Krummel, *Printing*, cit., pp. 262-263; V. H. Mattfeld, *Rhau Georg*, in NGD, vol. XV, pp. 787-789.

³⁶² H. Finck, *Practica musica*, cit., § «utilitas musicae», cc. n.n.

³⁶³ Ancora a metà Seicento qualche lettore ne chiedeva licenza di lettura: cfr. ACDF, *Index*, serie XI, c. 87r.

si incontrano in modo tale che ci sia una proporzione che accordi le differenze, come è evidente l'accordo nel riconoscimento del figlio di Dio come precetto di fede». La Chiesa dunque costituisce un luogo di «incontro di numeri diversi, nei quali c'è la consonanza nella fede [...]. Come Dio vuole che tutte le arti utili alla Chiesa siano favorite, così vuole che gli studi di musica siano preservati dai governanti».³⁶⁴

5. SEPARARE LA PAROLA DAL SUONO E LO SPIRITO DALLA CARNE.

Dalla documentazione sin qui esaminata, l'attenzione di revisori e inquisitori sembra essere essenzialmente rivolta al testo poetico che accompagna la melodia, più che all'armonia in sé. Domandarsi se esistesse una censura della partitura è un interrogativo legittimo,³⁶⁵ ma può essere al tempo stesso fuorviante. Accanto all'evidente difficoltà di stabilire, attraverso delle normative, dei criteri che risultassero più precisi della messa in guardia rispetto a un determinato genere, come quello cromatico, è la stessa necessità liturgica e pastorale a rendere necessaria la conservazione di certi artifici melodici. Ciò non significa, però, che le autorità ecclesiastiche non siano consapevoli del rischio etico insito nell'ascolto: portatori di una concezione umanistica che individua nel testo verbale il solo veicolo in grado comunicare un significato razionale all'intelletto, l'indefinitezza semantica dell'armonia può essere 'disciplinata', per così dire, con un testo spirituale che indirizzi il suono a Dio.

Questo sembra essere uno dei compromessi possibili, e l'importanza del 'travestimento' spirituale per la mia riflessione sta proprio qui: è dagli scritti di chi si trova nella non semplice «operazione metafisica» del «separare la parola dal suono», e con esso «l'honesto dal dishonesto, [...] lo spirito dalla carne»,³⁶⁶ che si può toccare con mano la preoccupazione morale circa l'ascolto e il ruolo della musica pura, di cui i vari provvedimenti censori esaminati sin qui appaiono una manifestazione di superficie. È quel che accade all'Oratorio romano del Cinquecento, di cui una corrente riflette la politica censoria dell'Indice in materia di musica profana. Ben lo mostra la lettera prefatoria del *Libro delle Laudi spirituali* del 1589:

³⁶⁴ La traduzione del testo latino è mia. Cfr. H. Finck, *Practica musica*, cit., dal § «De musicae inventoriibus», cc. n.n.

³⁶⁵ M. Cavarzere, *La prassi*, cit., p. 47.

³⁶⁶ G. P. Bacci, *Vita del venerabile servo di Dio Giovanni Giovenale Ancina*, Roma, Filippo Maria Mancini, 1671, p. 260.

Non è dubbio alcuno che l'huomo, per esser com'egli è temprato, sempre mai che sente o musica, o rime, o simil altre cose, che contengono i numeri e le proportioni, non so in che modo s'imprime, si tramuta, si cambia, e piglia diversissime affettioni: e da qui è che alcuni, con certi loro comportamenti e rime, sforzandosi con vaghezza esprimere con successo d'amor lascivo, o lodare i capelli, o gl'occhi d'una donna, o tessere simil'altre inetie amorose, vestendole con la dolcezza e armonia della musica; dopo havere infelicamente consumati gl'ingegni loro, non si può dire quanto habbino fatto e faccino tuttavia alla castità de i costumi cristiani, e alla purità dei cuori: imperoché invaghito della soavità della musica, e dai numeri delle rime, lasciando il luogo suo, tutto effeminato cade tra i dilette del senso, e qui macchiata la sua nobiltà e perduto il pristino vigore, beve quasi in un vaso d'oro avidamente il veleno, e con coperto inganno è portato dolcemente alla morte. E perché questo male non resta d'andar tuttavia serpendo, non deve essere se non laudata l'opera di coloro che si sono sforzati con contrario studio revocare gl'animi [...], e ridurgli alla pristina altezza loro col proporli quelle rime e quelle musiche dove altri possa non solamente egualmente dilettersi, ma insieme col diletto inalzarsi alle dilettoni de Dio sopra tutte le cose dolcissimo, e invaghirsi delle divine bellezze, e tocco da inusitata devotione sentire in se stesso un pregusto del Paradiso. E a tutto questo si è principalmente guardato nel mandar fuori questi libri de laudi spirituali, che adesso vanno per le mani: e per facilitar più questa impresa, e per maggior commodità di quelli che l'oprano, si è pensato ultimamente di far scelta d'alcune arie più belle e più armoniose, e a queste, come a certi capi ridurre le parole dell'altre laudi che si cantavano altrimente, e oltre alle già stampate (quale se sono in questo libro in molte cose migliorate e accresciute) se ne sono aggiunte anco delle nuove, non più sin qui venute in luce: acciocché più volentieri da tutti siano ricevute e adoperate. E in tutta questa scelta, si è havuto l'occhio non solamente di pigliare le laudi composte con artificio e politezza, per soddisfare a gl'huomini acuti e di purgato giudicio, ma anco se ne sono lassate passare molte semplici e poverelle per pascolo commune della moltitudine; per non esser disdicevole in tutte le cose mantenere sempre una certa semplicità, tanto propria de' christiani e ricevuta dal nostro Oratorio: la quale (per quanto si isperimenta) per muovere gl'animi non solo dei semplici, ma dei più accorti, è più atta che non sono le cose che longamente hanno sudato sotto la lima e cultura degl'ingegnosi.³⁶⁷

Il testo non è interessante soltanto perché rispecchia pressoché specularmente i pareri dei revisori esaminati in precedenza sulla poesia madrigalistica profana, ma per i riferimenti alla dottrina dell'*ethos*, alla matematica armonica di matrice pitagorica e alla necessità di temperare le potenze dell'anima turbate dall'ascolto. Si precisa infatti che:

³⁶⁷ Il testo è riportato integralmente da G. Rostirolla, *La lauda spirituale*, cit., pp. 92-93.

«Non è dubbio alcuno che l’uomo, per esser com’egli è temprato, sempre mai che sente o musica, o rime, o simil altre cose, che contengono i numeri e le proportioni, non so in che modo s’imprime, si tramuta, si cambia, e piglia diversissime affettioni». Il richiamo è ancora una volta ai meravigliosi poteri della musica composto da Boezio.

È in questo quadro, teorico e istituzionale, che va collocato e interpretato l’operato di Giovenale Ancina (1545-1604), autore di una corposa antologia di musica spirituale, il *Tempio Armonico*.³⁶⁸ Una figura, quella di Ancina, che si distingue per zelo e rigore anche all’interno della sua stessa Congregazione. A questo riguardo, si può ricordare un episodio singolare: all’elezione di Sisto V (1585), autore di uno degli indici più severi anche in materia di musica, Ancina aveva composto un *carmen* latino per glorificarne il nuovo pontificato; sottopostosto il testo a Neri per un’approvazione, si vede negato il permesso di inviare la composizione al pontefice.³⁶⁹ Lo storico dell’Oratorio Antonio Cistellini ha sottolineato che diverse attitudini e iniziative musicali di Ancina, «che

³⁶⁸ Nato a Fossano nel 1545, si laurea in medicina e filosofia presso l’Università di Mondovì nel 1567. Ancina mostra uno spiccato interesse anche per la retorica, la musica, la matematica e l’astrologia. È lettore di medicina all’Università di Torino fino al 1570, in seguito diviene medico e precettore presso il conte Giovanni Federico Madruzzo, ad Issogne, che segue poi come ambasciatore del duca di Savoia presso la Santa Sede. Ha così modo di avvicinare Roberto Bellarmino, il cardinale Sirleto, Possevino, Toledo. Entra a far parte della Congregazione oratoriana nel 1580, e due anni dopo è ordinato sacerdote. Gli viene assegnato l’ufficio della predicazione e dell’insegnamento di teologia ai giovani studenti dell’Oratorio. A Napoli, si deve ad Ancina l’istituzione dell’«Oratorio dei Principi», un trattenimento letterario, musicale e religioso sulla traccia degli esercizi filippini, ma attuato nei salotti della nobiltà. Nel 1596 viene nominato vescovo di Saluzzo. Fedele suddito ducale, dotato di un’ampia preparazione e della personalità necessaria per governare una «vigna tanto tempestata da guerre, heretici, impositioni», a orientare la scelta di Clemente VIII sembra essere stata soprattutto la provenienza oratoriana di Ancina. A Saluzzo intraprende un’azione di riforma energica, con la preghiera e la penitenza più austera, riordina la curia diocesana, fonda un seminario per aspiranti sacerdoti, in linea con il modello di Carlo Borromeo. A lui sono da attribuirsi gli esercizi di pietà popolare di «compuntiva» e la diffusione delle SS. Quarantore solenni. Muore (presumibilmente avvelenato) nel 1604 ed è beatificato il 9 febbraio 1889. Per un profilo biografico è ancora di riferimento P. Damilano, *Giovenale Ancina*, cit., pp. 7-23; Id., *Ancina Giovanni Giovenale, Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1961, vol. III, pp. 40-43, ma anche D. Alaleona, *Studi su la storia dell’Oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1906, pp. 50-56; S. Filippo Neri e il contributo degli oratoriani alla cultura italiana nei secoli XVI-XVIII, Mostra fotografica, Roma, Istituto grafico tiberino, 1950, pp. 64-66, 68-69. Manca, invece, uno studio dettagliato sui suoi scritti di teologia e sul breve periodo saluzzese: su questo secondo aspetto si veda però P. Cozzo, *I vescovi della transizione. La diocesi di Saluzzo e la politica ecclesiastica sabauda fra Cinque e Seicento*, in *L’annessione sabauda del marchesato di Saluzzo tra dissidenza religiosa e ortodossia cattolica (secc. XVI-XVIII)*, Atti del XLI convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice-Saluzzo, 1-2 settembre 2001), a cura di M. Fratini, Torino, Claudiana, 2004, pp. 193-213 (da cui la cit. della lettera dell’abate Germonio, Roma, 25 novembre 1601, in Torino, Archivio di Stato, Archivio di Corte, Materie politiche per rapporto con gli Esteri, Lettere Ministri, Roma, mz. 20, fasc. 2 (1600-1603), n. 44), pp. 206-207; S. Mostaccio, *L’oratorio Giovenale Ancina vescovo di Saluzzo e la riforma del clero*, in *Per il Cinquecento religioso italiano. Clero cultura e società*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a c. di M. Sangalli, Roma, Edizione dell’Ateneo, 2003, vol. I, pp. 255-263; P. Vismara, «In servizio di Dio e delle povere anime». *Giovenale Ancina, vescovo del rinnovamento cattolico*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 135 (2006), pp. 37-53.

³⁶⁹ Una copia non autografa del *carmen Ad SS. DN. Sixtum V* si conserva in ACOR, A-I-51. Il rifiuto è attestato da una lettera di Ancina al fratello, Giovanni Matteo, datata 27 febbraio 1587, conservata *ivi*, A-I-10.

tanto contribuirono poi al successo dell'Oratorio di Napoli», non pareva incontrassero il favore in Vallicella. Dietro doveva forse esserci quel certo che di esaltato, di acceso, e pertanto piuttosto alieno dallo stile di filippino, che rendeva più di una persona cauta nei suoi confronti, tanto che Tarugi pare gli raccomandasse «che fosse Allegro e che stesse insieme con gli altri».³⁷⁰

Per chi scrive, l'interesse della figura di Ancina non sta nell'indubbio rilievo della sua opera di collettore di musiche, confluita nel *Tempio Armonico*, peraltro già oggetto di differenti studi in campo musicologico, ma per i significativi elementi di riflessione che traspaiono dai suoi memoriali e alcuni indizi circa la sua attività di censore a Napoli. A sostegno della prassi espurgatoria, Ancina richiama il passo biblico di David e Saul, in cui: «leggiamo [...] che essendo assalito e travagliato Saule dallo Spirito maligno, al suono della cetara di David tutto si ristorava et s'alleggeriva, partendosi da lui quel dannato Spirito invasore».³⁷¹ Come vedremo, si trattava di un *topos* diffuso, ma che rifletteva un'altrettanta diffusa convinzione, propria dei teorici della musica e di tanti autori di casistica penitenziale: «Musica diabolum fugat» (J. Tinctoris, 1475).³⁷² La tentazione diabolica era più forte la notte, e il 'travestimento' spirituale risultava l'arma di difesa più efficace da quelle insidie.

Per sempre star ben occupato in pensieri boni, componeva la notte robbando il tempo al sonno diverse compositioni, il che diceva havere imparato dal Card. Serletto [sic!], qual li disse che l'istesso faceva [...] Questo istesso exercitio praticava il p<adre> Giovenale come si vede nelle soprascritte compositioni, de quali fa mentione nel suo tempio harmonico composto in lauda della B. V. con queste parole: "Di tali mie compositioni buona et forse la maggior parte ricordomi haver fatta a Napoli et a Roma in villa, tra boschi et tra selve ne' tempi di recreationi, quando mi era da superiori legitimamente ordinato et concesso di poter vacar dal frequentare, [il] quasi continuo exercitio delle confessione [e] de' sermoni, et de studij più gravi necessari al principal instituto ed decoro della nostra congregazione [...]. Molte altre [composizioni] lavorando col cervello ho fabricato di notte, non potendo facilmente dormire: et questo non per altro se non per tenermi la mente occupata in buoni pensieri, et la roccia del cuore d'ogni interno ben difesa dalle male suggestioni del demonio nemico mio capitale, et dalli assalti violenti delle più gravi tentationi sensuali che egli suol muovere ben spesso nel tenebroso tempo

³⁷⁰ Da un foglio non datato, conservato a Napoli, Archivio dei Girolamini, VII.2.22; citato da A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., pp. 326-327.

³⁷¹ G. Ancina, *Il Tempio Armonico*, Roma, Niccolò Muzi, 1599, parte del Basso, c. d2v.

³⁷² I. Tinctoris, *Complexus effectuum musices*, 1475, da L. Zanoncelli, *Sulla estetica di J. Tinctoris*, con edizione critica, traduzione e commentario, Bologna, Forni, 1979, p. 192.

della notte”.³⁷³

Nella concezione di Ancina, l’orazione cantata è più efficace nel combattere la tentazione: «Perciò dunque propongo io tanto più volentieri questo rimedio, assai più facile e praticabile di molti altri, e per resistere alle più gravi molestie et [...] tentazioni notturne, con felice successo da me più et più volte sperimentato e provato come arma difensiva, et offensiva insieme». È il connubio della parola con l’armonia della voce a conferire tale forza efficace all’orazione:

per rispetto del canto vocale, che a guisa della salmodia, quasi come acuto, et infocato dardo punge, trafigge, tien discosto, pone in fuga et caccia lontano il tenebroso nemico infernale a cui è tal Angelico esercizio del cantar divine laudi e del salmeggiar dolcemente odioso e fuor di modo intollerabile: del che non mancano memorabili esempi della Scrittura.³⁷⁴

L’azione moralizzatrice di Ancina investe canzonette, madrigali e villanelle, i generi che con l’avvento della stampa avevano conosciuto una notevole fioritura, fra laici e ecclesiastici. Si è stimato che quasi i $\frac{3}{4}$ delle circa 450 edizioni prodotte fino al 1569 sia stato rivolto al genere madrigalistico e alle sue forme affini, in particolare quelle riconducibili al genere della *mascherata* e del cosiddetto canto carnacialesco.³⁷⁵ Questo tipo di composizione, generalmente a tre, quattro o più voci, su testo poetico italiano, d’argomento lirico amoroso, aveva letteralmente invaso la società del tempo, dalle corti cardinalizie ai chiostri. Ma per la sua semplicità esecutiva, ben si prestava anche a dilettanti, a persone che in tutta la penisola si cimentavano abitualmente a comporne, mentre lo stampatore Girolamo Scotto doveva ricorrere a subappalti per soddisfare le richieste. Nella seconda metà del Cinquecento, Roma aveva conosciuto un’ulteriore fioritura in seguito alla riorganizzazione degli istituti ecclesiastici, le cui cappelle erano state dotate di apposite rendite. Fra le più celebri, basti ricordare quella Pontificia, di San Pietro, la Lateranense, la Liberiana di Santa Maria Maggiore, San Lorenzo in Damaso, Santo Spirito in Sassia, San Luigi dei Francesi e Santa Maria in Trastevere. A questi si aggiungevano le scuole di canto presenti in più o meno tutte le chiese romane, nei collegi e nei seminari; un insieme di istituti che, necessitando di professionisti,

³⁷³ Si tratta di una testimonianza anonima, non datata, presumibilmente destinata alla causa di beatificazione: ACOR, A-I-34.

³⁷⁴ Le prefazioni del *Tempio Armonico* costituiscono un bacino d’informazioni. Il passaggio è stato messo in rilievo da S. Lorenzetti, *Tempio Armonico*, cit.

³⁷⁵ Cfr. I. Fenlon-J. Haar, *L’invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 62-63, ma più in generale pp. 1-86.

contribuivano alla promozione sociale della figura del musicista e agiscono da stimolo per la sua creatività.

Ma in mezzo a questa fioritura, lo zelo censorio di Giovanni Giovenale è testimoniato da svariati aneddoti di madrigali e villanelle tagliati a pezzi sbrigativamente con forbici ben affilate.³⁷⁶ Fra questi, ne propongo uno, redatto a Napoli il 14 settembre 1593. Lo scritto doveva servire da monito ai religiosi di una congregazione di cui una mano ignota ha sistematicamente cancellato il nome:

Sapranno le RR. VV. qualmente hieri fece un mese compito, che venni costì nel Sacro Monasterio vostro per visitare [cancellato], all'ora novizio, per animarlo maggiormente a far la santa professione. E mentre stavo alla porta aspettando la risposta del Maestro de Novitij, credo io per divina provvidenza, mi vedo avanti [cancellato], s'io non erro, giovane modestissimo et, cortesemente da me richiesto, [il quale] mi fè veder certi libri di musica intitolati Spoglia amorosa, a 5 voci;³⁷⁷ del che rimasi non poco ammirato, et aperto più oltre trovai coralli, perle, rubini et altre cosaccie lascivissime, che vanno in conseguenza alle vanità del dishonesto et pestilentissimo amore carnale, impudicissimo et nefando. Poco appresso, nel salir su per le scale d'un gran fenestroncino cancellato, sentii per un pezzo nel giardino cantar quelle istesse canzoni vanissime et pestifere, piene di dolce veleno contagiosissimo all'anime et a' corpi insieme; [...] onde rimasi in vero stupefatto, attonito et molto scandalizzato, in sentir da bocche a Dio consacrate dell'ordine [cancellato] uscir canti sì laidi, impudichi et impuri. Ahi stupore, ahi vergogna, ahi confusione del sacro ordine [cancellato]! Et ahi, ahi, gravi peccati miei! [Rivolgendomi a loro] dico: e qual buon fine, o qual buona intentione vi può essere [nel cantare queste musiche]? Perciò che poniamo che il canto, per se stesso come tale, sia buono e dilettevole, ad ogni modo le parole vane et lascive sono all'anima, etiamdio pura et casta, velenose et pestifere per l'incentivo portato alla libidine, onde gran cosa vuol essere ch'uno, cantandolo spesso e volentieri, sappia e possa con sì sottil astrattione formalmente prescindere

³⁷⁶ Uno dei biografi di Ancina, Carlo Lombardo, fra l'altro riferisce che «praticava volentieri co' Musici facendosi con loro dolce et allegra conversatione; laonde era da quelli grandemente amato, e riverito [...]. Tra questi riluce molto l'esempio di quel celebre compositore chiamato Giovanni Macque Fiammingo, che fu poi maestro della Regal Cappella di Napoli. Questi essendo penitente di Giovenale, ricevè di fresco dalla stampa di Vinegia due mute di Madrigali da sé composti: del che, datone avviso al padre [Ancina] se le fece subito portar tutte in camera [...] e trovatele imbrattate da parole poco honeste, e che sanz'altro havrebbero apportato pregiudizio alla purità dell'incauta gioventù; mosso dallo spirito di Dio, prese le forbici e tagliolle tutte in minuti pezzi; poi chiamatosi Giovanni in sua camera, in vece di lodare le compositioni, come egli credeva, gli mostrò il nuovo sacrificio, che di quelle haveva fatto al suo Signor. Restò il buon uomo a tal vista arrossito, e scornato; ma entrando subito in se medesimo, e conoscendo con quale spirito fosse stato ciò fatto dal servo di Dio, rasserenata la mente, e 'l volto, rese molte gratie al suo Padre, approvando quanto aveva fatto; e promettendogli di non mai più comporre opere con simiglianti parole, come poi eseguì puntualissimamente». C. Lombardo, *Della vita di Giovenale Ancina*, Napoli, per G. Gaffaro, 1656, p. 60.

³⁷⁷ È la raccolta *Spoglia amorosa. Madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Eredi di Girolamo Scotto, 1584, più volte ristampato, e che contiene anche alcune composizioni del già citato Alessandro Striggio.

l'un dall'altro, cioè il pretioso dal vile, il puro dal sozzo, l'honesto dal dishonesto, il fiore dal fango, il vino dalla feccia, lo spirito dalla carne, et in somma per finirla l'un contrario dall'altro: gran metafisica ci vuol qui, che sappia gli astratti da i concetti si ben strigare et discernere. So ben io, che pur anco credo di haver di molte cose lette, viste, udite et provate, quanto difficile et pericolosa [è] questa pratica, ch'à dirne il vero molte cose riescono in teoria et in abstracto, et in pratica poi et in concreto non riescono [...]. Ognu'uno esami come si trova col cuor puro dopo il canto della Spoglia amorosa [...]. Veggasi la regola 7a dell'Indice de' libri prohibiti da Paolo 4° [sic!] quanto severamente vieti i libri osceni.³⁷⁸

I travestimenti furono per la maggior parte collocati nel suo *Tempio Armonico*, il più importante progetto di editoria musicale in lingua italiana del XVI e XVII secolo, riconosciuto altresì come avvio istituzionale su larga scala della prassi del 'travestimento'.³⁷⁹ Le finalità dell'opera, compiutamente esposte nelle lettere dedicatorie di ciascun libro parte, non si discostavano da quelle delle altre raccolte oratoriane: «L'intento mio era che avesse a servire per monasteri, per collegi, per seminarij, per noviziati, per oratori, per dottrine cristiane e anco per onesta ricreazione di molti religiosi».³⁸⁰ La prassi è quella consueta: se nel travestire Ancina lascia la musica «poco o niente alterata», sottopone i testi a varie forme di manipolazione, dalla sostituzione di pochi elementi alla riformulazione dell'intera sintassi, accompagnate dalla sistematica scomparsa del nome dell'autore.³⁸¹

³⁷⁸ Il riferimento è alla regola VII dell'indice di Pio IV. I passi sono tratti da una copia non autografa e non datata in ACOR, A-I-36, cc. 436-437. L'episodio è ricordato anche da G. P. Bacci, *Vita del servo di Dio*, cit., pp. 257-261.

³⁷⁹ *Tempio Armonico della Beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opra del R. P. Giovenale Ancina Padre della Congregazione dell'Oratorio*, prima parte à Tre voci, stampata in Roma, Nicolò Mutij, 1599. Delle tre parti in cui si articola l'opera, soltanto la prima è stata edita. In proposito si possono vedere le indicazioni, a tratte sommarie, di M. Giuliani, *Il Tempio Armonico. Storia di un ciclopico progetto edificante e del relativo apparato celebrativo: fonti, collazioni e contenuti*, in *Il Tempio Armonico. Giovanni Giovenale Ancina*, cit., pp. 3-48.

³⁸⁰ Dalla terza dedicatoria del libro-parte del basso, riportato da M. L. Doglio, *Il «Tempio armonico» di Giovenale Ancina: dal Petrarca "travestito" alla lauda spirituale alla "canzonetta ariosa"*, in *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, p. 101.

³⁸¹ «[Ho] atteso a raccogliere diverse composizioni più vaghe, ariose, scelte di diversi autori, dei più rari, celebri e più squisiti dei nostri tempi, antichi e moderni, spirituali e profani. E di questi ultimi, toltene via le parole vane e profane, sopra l'istessa lor musica, poco o niente alterata, stesovi altre parole, oneste, devote e pie». Cfr. il *Discorso apologetico per la difesa dell'opera*, che segue le lettere dedicatorie, riportato in M. L. Doglio, *Il «Tempi o armonico»*, cit., p. 102. Fra i compositori ai quali Ancina fece ricorso figurano Giovanni Animuccia, Giovan Francesco e Felice Anerio, Luca Marenzio, Dorisio Isorelli, Francisco Soto, Jean De Macque, Prospero Santini. A solo titolo di esempio, si propone uno dei travestimenti anciniani più conosciuti, *Alme ch'ornando il cielo*: «Stelle, ch'ornando il Cielo / della notte indorate il fosco velo; / voi, vaghe stelle amiche, / a cui lice mirar le mie fatiche, / fate fede a costei / com'io moro per lei. / Voi che il caro solete / stellato accompagnar ombre segrete, / sogni, fantasie et horrori, / a cui non son celati i miei dolori / fate fede a costei, / com'io moro per lei. / Nottole e pipistrelli, / e voi tutti altri al sol nemici augelli / che con li rochi accenti / interrompete i duri miei lamenti / fate fede

Lungi dall'essere ricondotti in via esclusiva ad un pur indubbio progetto personale, le sue espurgazioni sembrerebbero rispondere ad alcune direttive delle autorità censorie di Roma e Napoli. Ad autorizzare questa ipotesi è la sua presenza fra i deputati «ad concedendas licentias pro extrahendis et introducendis libris», nell'editto dell'arcivescovo di Napoli, Alfonso Gesualdo (22 agosto 1596), con cui entra in vigore l'indice clementino.³⁸² Lo mostra inoltre la sua corrispondenza con il frate agostiniano Cherubino da Verona, teologo della Curia arcivescovile di Napoli, che si dedica al sequestro e all'espurgazione di libri. Nel 1598, Cherubino scrive ad Ancina: «Quanto alla censura fatta dalla R. V. dei libri di musica profani e lascivi, io non ho l'originale [del testo], ma una copia di quello, e la copia manderò, forse con questo, o con l'altro procaccio, e desidero che la R. V. la riveda e l'accomodi à suo gusto, acciò ce ne possiamo servire».³⁸³ Nel 1601, gli scriveva ancora:

Havendo per ordine dell'Ill.mo S. Card. Di Verona [Agostino Valier] espurgato molti libri in diverse arti, e scientie, or li mando dette espurgationi; et a la R. V. ho voluto mandare la copia sola dell'Indice de detti libri espurgati, acciò facci reverentia all'Ill.mo Card. de Siena [Francesco Maria Tarugi]. E gliela facci leggere, per certificar sua S. Ill.ma che il suo Cherubino si va rendendo capace dell'amor suo.³⁸⁴

a costei / com'io moro per lei. / O legni, o ferri, o mura, / albergo di colei che il cor mi fura / che di lavar col fiume / del mio pianto sì spesso ho per costume / fate fede a costei / com'io moro per lei»; il testo profano appartiene a R. Giovannelli, *Primo libro delle Villanelle et Arie alla napolitana a tre voci* (Venezia, 1591). Il travestimento di Ancina: «Alme, ch'ornando il Cielo / a la terra rendest' il mortal velo; / voi, alme benedette, / ora che sete in carità perfette, / deh, pregate 'l Signore / che m'illumini 'l core! / Alma madre di Dio, / Donna del Ciel, vero rifugio mio, / sicura et certa speme, del peccator nelle miserie estreme / deh! Pregate il Signore, / che m'allumini il core / Spiriti ch'ognor solete / far risonar il ciel di voci liete, / voi ch'in festoso canto / sempre intonate Santo, Santo, Santo, / deh! Pregate il Signore / che m'allumini il core. / Forti campion di Cristo / che pugnando, del Ciel faceste acquisto / voi che col proprio sangue / vinceste il mondo iniquo e l'invid'angue / deh! Pregate il Signore, / che m'allumi il core!». L'esempio è proposto da numerosi saggi dedicati ad Ancina, fra cui è ancora un buon riferimento P. Damilano, *Giovenale Ancina, musicista*, cit., pp. 44-45; alcune considerazioni di natura filologica in E. Crema, *La poesia del Tempio Armonico: imitazione, travestimento, riscrittura*, in *Il Tempio Armonico*, cit., pp. 73-78.

³⁸² ACD, *Index*, serie XVIII, c. 29r.

³⁸³ ACOR, A-I-35, c. 403r..

³⁸⁴ *Ivi*, A-I-36, c. 146r. Cherubino Ratto fu «alimentato, vestito e dato maestri» nel monastero di Sant'Eufemia a Verona dove, entrato come novizio nel 1543, prese l'abito nel 1551. Trasferitosi a Napoli, dove si addottorò in teologia, chiese di rinunciare alla sua appartenenza a Sant'Eufemia per «diventare figlio di carbonara». Dall'inventario dei suoi beni, che furono oggetto di contesa fra Napoli e Verona, figurano svariati manoscritti di lezioni e prediche fatte agli studenti e ai confratelli della Carbonara. Cfr. Napoli, Archivio generale degli Agostiniani, A-a-6 e ss. Ringrazio Roberto Savelli per avermi cortesemente messo a disposizione queste notizie. Sull'opera di Cherubino da Verona, si vedano i molti studi dello stesso R. Savelli, fra cui *The censoring of the law books*, in *Church, censorship and culture in Early Modern Italy*, ed. by G. Fragnito, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 223-253.

Ancina pare svolgere anche un ruolo di tramite fra il frate agostiniano a Napoli, Tarugi a Siena, Valier e Baronio a Roma.³⁸⁵ A questa pur modesta ma significativa documentazione, si aggiungono le reti di relazioni avute da Ancina nel corso degli anni: è stato in contatto con il cardinal Guglielmo Sirleto, che presiedette la commissione per la riforma del Breviario (1568) e diresse i lavori della congregazione dell'Indice per un decennio; risultano frequenti scambi epistolari con Carlo e Federico Borromeo; godette della stima del confratello Cesare Baronio, confessore di Clemente VIII, e del quale Ancina revisionò svariate parti degli *Annales ecclesiastici*. Inoltre era «molto stimato dal cardinal Paleotti, qual essendo uomo dottissimo, si degnava mandare alcune sue opere manoscritte alli padri della Congregazione dell'Oratorio, acciò le rivedessero prima che si stampassero, al che era particolarmente adoprato Giovenale».³⁸⁶ Alla luce di questi elementi, si riterrebbe opportuno un ulteriore scavo sul suo operato nel periodo napoletano, che trova però nell'impossibilità di accedere alla documentazione dell'Archivio dei Girolamini uno scoglio difficile da aggirare.³⁸⁷

³⁸⁵ In un'altra lettera del 15 febbraio 1602: «Mando la fatica dell'espurgatione dell'Istoria di Augusta, dell'ultima stampa in ottavo in sei volumi corretta da Simon Grineo [Grynaeus], autor eretico, con sholie pestilentissime [...]. L'III.mo Card. Di Verona mel hà dimandata. La R. V. mi farà gratia di portar questa lettera, e l'espurgationi [...]»; cfr. ACDF, *Index*, serie III, vol.VII, c. 242r. Cui, poco tempo dopo, seguiva un altro invio di Cherubino da Verona: «Comandò V. S. Ill.ma e R.ma che l'espurgatione dell'istoria d'Augusta dell'ultima stampa, se copiasse, e se mandasse con la sottoscrizione de li Deputati. Ecco, che s'obbedisse à quanto hà comandato. Usatali ogni diligentia possibile, et potendo [...] Roma si mandi ad espurgata; con [...]], et soprastanti luoghi da espurgarsi presenti ne la sholia tutta da Simon Gineo autor dannato. Attendo à ridurre in ordine [altra?] espurgationi, e darei mano di stamparle. Ma bisognan copisti, e spesa, d'un e altro manca. Dal P. Giovenale, intenderà un mio desiderio, il qual essendo [...?], riceverò à già [...?], col soave suo habbi affetto. E da Dio li prego ogni [...] e felicità. Di Napoli, il dì 25 febraio 1602»; cfr. *ivi*, f. 244r. Ringrazio Gigliola Fragnito per avermi segnalato questi documenti. Un analogo ruolo di tramite fra l'Oratorio e la congregazione dell'Indice, è stato segnalato per Giovanni Matteo Ancina, il fratello minore di Giovenale, anch'egli membro della congregazione filippina, su cui cfr. *Catholic Church cit.*, vol. III, p. 656.

³⁸⁶ Valeriano Flossio al cardinal Sirleto, [s.d.], in una copia trascritta in ACOR, A-I-35, c. 21v. È plausibile che fra questi scritti ci fosse anche il *Dialogo* sulle arti figurative di Paleotti. «Il padre Scipione Rossi, della congregazione dell'Oratorio di Roma, disse haver inteso da bocca del servo di Dio Giovenale, ch'avendo un giorno di Dio pranzato col card. Baronio nel palazzo contiguo alla Libreria Vaticana, dopo il pranzo, il papa Clemente VIII, per la galleria contigua, venne alla stanza del card. Baronio, ove ritrovò il servo di Dio Giovenale, qual prostrandosi subito baciò i piedi di Sua Santità, dicendole di restar mlto consolato dell'occasione di veder[lo], di cui non havrebbe havuto ardire di andar mai [...]. Rispose benignamente il Papa: “Vogliamo che venite a vostro piacere, e vi vedremo sempre volentieri”»: da una testimonianza anonima, [s.d.], probabilmente destinata al processo di beatificazione di Ancina, in ACOR, A-I-35, c. n.n.

³⁸⁷ Indicazioni in questo senso si desumono da *Il primo processo per san Filippo Neri nel codice Vaticano Latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, edito e annotato da G. Incisa Della Rocchetta e N. Vian, con la collaborazione del P. C. Gasbarri D.O., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958, vol. II (*Testimonianze dell'inchiesta romana: 1596-1609*), p. 306, n. 1605; ma anche dai documenti utilizzati da L. Ponnelle-L. Bordet, *Saint Philippe Neri*, cit., e da A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., ad indicem. Ho proposto alcune riflessioni al riguardo in *Censurare la musica. Una prospettiva di ricerca attraverso la Congregazione oratoriana*, in *La musica dei semplici*, cit., pp. 217-247. Chiuso dal 1980, l'Archivio Musicale dell'Oratorio dei Girolamini, che custodisce migliaia di partiture uniche, ha condizionato pesantemente, fra l'altro, la ricostruzione sistematica della produzione

Prima di concludere questa parentesi su Napoli, può essere comunque interessante segnalare che, fra gli autori presenti nell'indice espurgatorio preparato da Cherubino da Verona figura Serafino de' Ciminelli, meglio noto come l'Aquilano (1466-1500), rimatore famosissimo, sotto il nome del quale vanno, nei manoscritti e nelle stampe di poesia intorno al 1500, più di un migliaio di componimenti: stambotti, sonetti, barzellette, egloghe, epistole e capitoli. Era ottimo cantore e nelle corti che lo accolsero – Napoli, Roma, Milano, Urbino, Mantova – intonava le proprie rime accompagnandosi sul liuto, e risulta sapesse coporre musica, anche se, quali composizioni abbia composto, non lo dicono né i documenti d'archivio né le fonti musicali: e in queste, il suo nome non compare mai, come spesso accade per i rimatori dell'epoca.³⁸⁸ Anche in questo caso, dunque, ci troviamo davanti alla censura dei temi del petrarchismo e della poesia cortigiana, di cui Aquilano fu uno dei rappresentanti più autorevoli.³⁸⁹

La riscrittura di Ancina seguì, nelle sue linee di fondo, il procedimento adottato da Girolam Malipiero per il *Canzoniere*. Il *Petrarcha spirituale* (1536) ebbe un grande successo, testimoniato non soltanto dal numero di ristampe, ma dai molti imitatori che affollarono la seconda metà del secolo. Nell'intervento di riscrittura il frate lasciò inalterate soltanto le parole in rima, mentre anche i versi rimasti integri subirono un netto cambio di significato. Autonomo rispetto alle autorità religiose preposte al controllo della stampa, il progetto di Malipiero si rivelò gravido di conseguenze, e soprattutto di imitazioni durante il Cinquecento. Malipiero cancellò qualsiasi traccia del tempo storico di Petrarca, disinnescando tutti i riferimenti politici e anticuriali, come nel sonetto *l'Avara Babilonia*, che da critica alla Curia avignonese divenne

musicale che accompagnava le locali occasioni festive durante il Sei e il Settecento, come ha osservato D. Fabris, *Gennaro*, cit., p. 92.

³⁸⁸ G. La Face Bianconi-A. Rossi, *Le rime di Serafino Aquilano in musica*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 5-7, che contiene l'edizione di tutte le rime di Serafino che nelle fonti, di fine Quattro e inizio Cinquecento, sono accompagnate dalla musica.

³⁸⁹ *Ecco la nocte, el ciel tucto se adorna* : «Ecco la nocte, el ciel tucto se adorna / di vaghe stele fulgide e lustranti; / la luna è fuor con le dorate corna / che se apparecchia a dar luce agli amanti; / chi quieto dorme e chi quieto retorna / a la sua amica a dar triegua a li pianti. / Ognuno ha qualche pace, io sempre guerra, / tua crudeltà m'ha facto unico in terra». Lo strambotto svolge - analogamente a quello intitolato *Ecco la nocte, el sol soi raggi asconde* - il diffuso *topos* dell'insonnia amorosa, di cui si hanno esempi in Virgilio, *Aen.* 4, 522 sgg («Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres»), e più avanti, in Dante (*Inf.* 2, 1-6) e soprattutto Petrarca (*RVF* 22 «A qualunque animale alberga in terra», 50 «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina», 164 «Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace»). Non mancano, negli altri componimenti raccolti e analizzati da La Face Bianconi, altri *topoi* della poetica di Petrarca, dalla *peregrinatio* sacra, piegata a metafora profana dell'arduo cammino dell'amante, o a quello dell'inferno, che è sempre utilizzato come termine di paragone per le pene dell'innamorato (ad esempio in Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 65, 13 «fame, morendo, uscir da questo inferno», e 75, 4-7 «l'alma stanca? / La qual, dannata in questo cieco inferno, / trema nel foco ignuda, / e nel ghiccio arde e suda»); cfr. *ivi*, pp. 143-145; 255-259.

rappresentazione dell'avarizia. Soprattutto mise in atto un piano teso a sublimare l'esperienza amorosa del *Canzoniere*, testimoniata dalla scomparsa di Francesco e Laura. Amedeo Quondam ha sottolineato che, sottesa a questa operazione, stava la volontà di esorcizzare anche i più minuti segni d'una presenza corporea percepita come inevitabilmente peccaminosa, tipica del pensiero clericale rigorista.³⁹⁰ Con altrettanta puntigliosità, Ancina trasformò un amore terreno, cieco e vano, in uno divo e casto. Consapevole di non poter impedire l'esistenza del canto profano, non rinunciò a sfruttare il potere persuasivo delle melodie «più vaghe e ariose» cambiando di segno al testo.

La polemica mossa da Malipiero a Petrarca riguardava più in generale tutte quelle opere di poesia che trattavano di cose vane, ridicole e favolose, che circolavano in musica. Per restituire in modo spedito ed efficace dignità alle Muse toscane, mascherate con abiti di «meretricio, di modo che non cantano che cose vane e disoneste», egli ne colpiva direttamente l'archetipo assoluto: il *Canzoniere*. Ma c'è un altro aspetto del progetto di Malipiero che va tenuto in considerazione, e che si riconnette funzionalmente a quello di Ancina: il ruolo peculiare riconosciuto al canto e alla musica nella comunicazione poetica. Il tema è affrontato dal frate nell'*Introduzione* all'edizione del 1545. Se «santamente essercitata», la musica è «di grande virtù e efficacia a farci per buoni e divoti affetti sollevare la mente al cielo», e diviene «celeste sussidio» dello spirito:

Ma viapiù chiaro questo appare nel discorso dell'umana vita, la quale in molti suoi casi e accidenti dalla melodia è aiutata ad avere sofferenza. E per dire prima degli occupati intorno alle opere manoali, che di continuo si veggono, per la convenienza c'ha l'uomo con la musica, e per conseguente di quella diletandosi, ricever le fatiche sue corporali per lo cantare alleviamento non poco. Laonde (come si vede), e li marinai nel faticoso essercizio del remigare, e gli artefici nelle moleste loro operazioni, e gli viandanti pellegrini [...] nelli fastidiosi viaggi che fanno, sogliono dolcemente cantare, sentendosi dal piacere che pigliano dal canto, essere ingargliarditi a soffrire più leggiermente le loro angustie e sudori. Ma molto maggior rimedio delli corpi lassi riceveno dalla melodia gli animi manincoiosi e affannati.³⁹¹

Fonte di sollievo dello spirito e del corpo, esiste una precisa corrispondenza fra la

³⁹⁰ A. Quondam, *Riscrittura, citazione e parodia del codice. Il «Petrarca spirituale» di Girolamo Malipiero*, ora in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Panini, 1991, pp. 217-218.

³⁹¹ G. Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Venetia, heredi di Marchiò Sessa, 1582, p. 32.

melodia e il temperamento di ognuno, che se correttamente intuita, fa della musica il più prezioso dei doni. Il rovescio della medaglia è fissato a chiare lettere nella severa invettiva contro gli «zarlatani», metafora che rimanda ai «moderni versificatori». Costoro, al pari dei cantastorie nelle piazze, incarnano comportamenti errati, viziosi, pericolosi, e irretiscono il popolo con «ciance», «truffe» e «bugie»:

[...] dice Marsilio Ficino: “Tanta è l’efficacia della melodia, che trae a sé e commove e alterizza gli animi degli auditori, massimamente quando il concento è fatto d’alcuno che dagli cieli sia favorito nel cantare, cioè c’abbia il sole per ascendente, ch’è detto Febo e Apollo, dal quale (come vogliono gli astrologi) procede tutta la musica: e perciò si gli assegna in mano la lira, in significazione dell’armonia celeste”. E questa è l’arte degli zarlatani, mercatantuzzi di filastoccole, di germinelle e di mille superstizioni: i quali per cupidigia volendo spacciare al volgar popolo tali mercatantie, fanno a modo degli uccellatori, i quali per tirare gli augelli alla rete over vischio, s’ingegnano a formare alcuna melodia, fischando con la foglia d’ellera, over sonando la sampogna. Così quelli col canto e suono della citera, traeno alle loro decipule gli uomini che ociosamente vanno su per le piazze: i quali alterati da quella simfonia non si partono, che prima non siano irretiti come trascurati comperatori di ciancie, truffe e buggie.³⁹²

Appare significativo che Girolamo Malipiero, per giustificare la sua opera di riscrittura ed elogiare la lodevole ‘scelta’ di Petrarca di convertire la melodia della «cithara sua», faccia ricorso alla teoria musica-spirito di Ficino, con accenni alle sue implicazioni astrologiche. È una scelta che non ritengo possa essere inquadrata nella gabbia della sola citazione metaforica, ma che si configura invece come un ragionamento che poco ha da invidiare ai testi di teoria musicale e di demonologia dell’epoca. Citando in apertura la dottrina pitagorica, al pari della raccolta di laudi spirituali oratoriane, Malipiero sottolinea il potere specifico degli elementi della grammatica sonora sull’animo umano, fatto di «proportioni de numeri», che *alterano*. Il corpo malato può essere riportato alla consonanza grazie alle leggi della matematica armonica, come tramanda il principio boeziano «amica similitudo inimica dissimilitudo et contraria». Lungi dal limitarsi ad agire sulla «evagatio mentis», sesta figlia dell’accidia, la melodia oltrepassa però la sua azione meccanica e sensibile, e può acquisire la virtù di un sacramento. Il testo prosegue infatti in maniera eloquente:

Essendo l’Anima intellettiva, secondo i Pithagorici, numero se stesso movente, in quanto che

³⁹² *Ivi*, pp. 32-33.

in lei si contengono le proportioni de numeri, dai quali si formano i concetti harmonici, et per conseguente havendo in se prefissa & innata la idea & imagine delle consonantie, perciò di cantilene & suoni musicali come di cosa à se conforme per natura, molto si diletta. Questo medesimamente confermano gli Academici, seguendo la sentenza del loro principe [Boezio], il quale disse, che l'Anima [è] intelletiva perché è composta di proportioni musicali, & essendo la similitudine à tutti amica, & la dissimilitudine odiosa, perciò quella per lo simbolo & convenienza, che tiene con la Musica, di essa naturalmente si trastulla. [...] Asclepiade medico antichissimo afferma essere grande la virtù de la Melodia, dalla quale gli animi occupati da tentatione, da ira, da furore, & frenesia possono ricevere sanità delle loro passioni. Questo etiam si manifesta chiaramente nelle sacre lettere, ove si legge del Re Saul [...].³⁹³ Ma quanto alla melodia, per soddisfare alla lettera & consonantia del testo allegato et esempio addotto, diciamo, non essere inconvenientia a tenere & affermare, che gli indemoniati possino per virtù del canto essere sollevati, di modo, che meno sentino la noia, fatta da maligni spiriti, et che possino anchora totalmente essere liberati. [...] Et perche etiam appresso la detta virtù attrattiva, grande efficacia ha la Melodia di alterare tutto l'huomo, & alterandolo, rimuoverli una dispositione & qualità, & introducendoli un'altra, per conseguente lo puo liberare essendo demoniaco.³⁹⁴

I travestimenti spirituali di Ancina mi sembrano ricondurre a un'idea di cultura descritta con efficacia dal gesuita Antonio Possevino (1533-1611): al pari delle piante, gli intelletti devono essere ben sorvegliati intervenendo con potature dolorose, ma necessarie per far crescere l'albero dell'ingegno nella giusta direzione. Un principio diffuso e ben impresso nelle menti degli uomini del Rinascimento e della Riforma. C'è – come nota Prosperi – un Dio «contadino, che ha in odio la tera sterile [...] e che strappa le erbacce, la zizzania dell'eresia e dell'errore».³⁹⁵ Accanto all'avvallo della legittimità dell'intervento inquisitoriale nel campo delle letture, questa concezione individua nella libertà un pericolo e nella censura il giusto binario correttivo. Viene da chiedersi se tale immagine di «correttione, emendatione, censura», non sia propria anche di Ancina e di chi, come lui, si è dedicato al travestimento. Un'idea di espurgazione musicale, cioè, con una funzione altrettanto positiva, che proprio nella

³⁹³ Asclepius, 38, 1-15, in *Corpus Hermeticum*, ed. Jean A. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 349. Asclepio ha fornito le più precise indicazioni sul metodo per animare le statue, inserendovi un demone opportunamente richiamato della disposizione materiale e armonica della statua medesima. Cfr. il cap. IV di questo lavoro.

³⁹⁴ G. Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, cit., pp. 33-34.

³⁹⁵ A. Possevino, *Coltura degl'ingegni*, preambolo dal primo libro della *Bibliotheca selecta*, Roma, tipografia Apostolica Vaticana, 1593, pp. 12-13; su cui si vedano le osservazioni di A. Prosperi, *La chiesa e la circolazione della cultura nell'Italia della Controriforma. Effetti involontari della censura*, in *La censura libraria*, cit., pp. 147-161.

riscrittura manifesta il valore riconosciuto ad un'arte, la musica, che viene così riportata all'originario valore.

Nella *Bibliotheca selecta* (1593), Possevino mette esplicitamente in relazione i romanzi con la diffusione dell'eresia protestante, sostenendo che è stato il demonio ad ispirare la traduzione in francese dell'*Amadis* spagnolo per corrompere le anime, favorire l'invasione luterana e la diffusione delle arti magiche. È da notare che, proprio come nello scritto di Malipiero, ricompare il *topos* del Diavolo come uccellatore, similitudine cara anche alla letteratura penitenziale:

Quinci parimente saranno manifeste le astutie di Satanasso, delle quali si è servito in questo secolo per espugnare gli animi otiosi. Imperoche haveva procurato tutti i secoli di tendere varii lacci ad ogni sorte di genii, co i quali come perito uccellatore allacciasse le menti incaute, mentre divertivano lo sguardo da Dio, ch'è certissima mira. Era un libro [l'*Amadis*] venuto di paese lontano in lingua straniera, et Satanasso già si serviva anco di Lutero, come di suo fidele servitore in alcune Provincie, e volendo entrar nel Regno dalla saldisima fede [la Francia], procurò che elegantissimamente il libro di Amadigi si traducesse: sì che questa fù la prima esca, e come il primo fischio, co 'l quale inescò più gli appetiti, che gli ingegni di molti; perciò che in quel libro haveva sparso, chiunque ne fù l'Autore amori brutti, incontri non più uditi di Cavalieri, et arti magiche.³⁹⁶

Nonostante le difficoltà incontrate nella loro applicazione, l'ampio margine d'intervento assegnato ai revisori dalle norme *de correctione librorum* dell'indice clementino,³⁹⁷ rende plausibile un coinvolgimento di canzoni e madrigali in quella categoria di opere considerate dissonanti per le pie orecchie e, perciò, bisognose di ripulitura. L'esplorazione di questa dimensione, di cui Ancina sembra solo la punta di un *iceberg*, costituisce una sfida interessante per una futura ricerca. L'espurgazione musicale sembra configurarsi in effetti come una dimensione fatta principalmente di

³⁹⁶ «Et fu tralascita l'invocatione di Dio Onnipotente, e poste in uso le bestemmie, introdotti i vitii, e la libidine, come un torrente, et in luoco de' veri studi militari andò inanti questo cattivo novciato di Satanasso insino giungere ad una pessima professione. [...] Cominciarono dunque di nuovo a sorgere i sortilegi, et incantamenti, le stregherie, gli augurii. Et furono ricercati i Demonii di consiglio da coloro, che parevano, più eminenti: et gli avvenimenti riferiti ne gli aspetti, e concorsi delle stelle, et altre cose; per le quali co i propri occhi veduto abbiamo moltissime anime cadere le quali per l'adietro erano state in piedi per mezzo della sola Christiana, et Catolica religione». A. Possevino, *Apparato all'istoria*, in Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti senese, 1589, cc. 148r-149v. (vedi anche la rist. anast. postfazione di A. Arcangeli, Sala Bolognese, Forni, 1990, p. 94).

³⁹⁷ Lunghi dal limitarsi a colpire l'eresia, queste norme potevano investire uno spettro di opere ampissimo: tutto ciò che poteva offendere la morale cristiana, la reputazione del corpo ecclesiastico e degli Stati, o che poteva diffondere la superstizione, o contenere una commistione di sacro e profano e, ancora, mettere in ridicolo la Sacra Scrittura. Cfr. ILI, vol. IX, pp. 926-927.

iniziative individuali ed autonome.

Cosa ne pensano i teorici musicali? I diversi esempi di censura che ho proposto, compresi fra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, si verificano in un periodo in cui si assiste alla crisi di quelle forme musicali che nel genere profano richiamano grosso modo il sonetto della tradizione classica petrarchesca. La crisi di questa produzione madrigalistica coincide con il tentativo di musicare un nuovo tipo di poesia, non più di Petrarca, ma di Tasso e di Chiabrera, con testi più brevi e dal ritmo serrato. Pur in assenza di una teorizzazione rigida, la prassi polifonica del Quattro e del Cinquecento, aveva stabilito un rapporto con la poesia antitetico a quello delineato da Zarlino e poi dai musicisti della Camerata fiorentina. Il madrigale classico del Cinquecento è un organismo che si regge su di un equilibrio perfetto in cui il suono di ogni sillaba viene armoniosamente potenziato dall'intreccio delle voci: la parola vale soprattutto per il suono che ha (e che suggerisce al musicista), più che per il suo significato semantico. Il madrigale cinquecentesco descrive situazioni statiche: un paesaggio, un sentimento amoroso, un quadro emotivamente chiaro, privo di dinamica interna perché il movimento esorbita dalle sue intenzioni.

Lo squilibrio espressivo, che ha evidenziato la crisi del linguaggio polifonico, nasce proprio dall'accostamento di componimenti letterari e tecniche musicali eterogenee tra loro, attestati dal fascino ambiguo dei madrigali di Gesualdo da Venosa. Non c'è più il limite del sonetto petrarchesco, di quel sentimento amoroso, definito e circoscritto, che tanto sembra preoccupare i primi provvedimenti della congregazione dell'Indice, ma alla discorsività del racconto, del «recitar cantando», alla complessità e all'ambiguità dell'animo umano.³⁹⁸

«Omnis ars est imitatio naturae», diceva Seneca (*Epist.*, 65, 3). Nel 1541, Cosimo I fonda l'Accademia fiorentina, che diviene il regno degli intermezzi, con magnifici costumi e sontuose decorazioni, come quelli realizzati per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria, frutto dell'opera di Francesco Corteccia (1502-1571) e di Alessandro Striggio. Nel 1570, invece, nasce in Francia la prima accademia pubblica, completa di statuti legalmente riconosciuti e di decreti sovrani emanati da Carlo IX: l'Académie de poésie et de musique di Jean-Antoine Baïf e Thibault de Courville. Era stato il filosofo Petrus Ramus (1515-1572) a ricordare a Caterina de' Medici l'Accademia fiorentina, che i suoi antenati avevano protetto, al fine di persuaderla a

³⁹⁸ N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, in particolare pp. 286-288

incentivarne la promozione anche in terra di Francia.³⁹⁹ L'Académie di Baïf ha una finalità etica: nei decreti sovrani di fondazione, si dice che è opinione dei filosofi antichi che la musica sia sottoposta a determinate leggi, «in quanto la mentalità e il comportamento degli uomini sono formati e influenzati dal carattere della musica»; quando essa è sregolata anche i costumi sono depravati, quando è ben misurata gli uomini sono moralmente ben disciplinati («pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroissant l'esprit»).400

Accanto alla necessità che la melodia si adatti alle parole, in maniera da esprimere al meglio le emozioni e i sentimenti evocate dal testo, l'armonia è mezzo per un fine ulteriore: quello di riforma morale e di aspirazione mistica.⁴⁰¹ In linea con la concezione neoplatonica, l'arte musicale è la sintesi delle arti del *trivio* e del *quadrivio* e diviene il simbolo di una cultura enciclopedica: «Desideravano riprodurre quegli effetti un tempo realizzati dai Greci – ricorda Marine Mersenne (1588-1648) – unendo versi gallici alla nostra raffinata musica. In quanto contavano con la loro musica di euforizzare lo spirito depresso, di ridimensionare quello troppo euforico, e suscitare in se stessi altre emozioni». E prosegue: «ogni cosa mondana può venire espressa attraverso i suoni, e poiché tutti gli esseri constano di peso, numero e misura, incarnando i suoni queste tre proprietà, possono esprimere qualunque cosa».402

Per Vincenzo Galilei l'*ethos* di una melodia è l'elemento ch'essa ha in comune con il linguaggio del poeta, e la coerenza logica della frase deve essere rispettata. Eppure, come ha ricordato Enrico Fubini, è strano che non solo i teorici, i letterati e i poeti, ma gli stessi musicisti, dallo stesso Galilei a Monteverdi, predicassero a gran voce la subordinazione della musica alla parola, teorizzassero una forma aderente all'andamento poetico, e tendessero invece ad approdare irresistibilmente a forme

³⁹⁹ P. Ramus, *Proemium mathematicum*, Paris, A. Wechel, 1567.

⁴⁰⁰ «Et que l'opinion de plusieurs grands Personnages, tant Legislateurs que Philosophes anciens ne soit à mépriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les moeurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante & usitée au Pays soit rtenuë sous certaines loix, dautant que la plupart des esprits des hommes se confroment & comportent, selon qu'elle est; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les moeurs sont dépraveuz, & où elle est bien ordonnée, la sont les hommes bien moriginez. [...] pour l'avancement du langage François, à remettre sus, tant la façon de la Poësie, que la mesure & reglement de la Musique anciennement usitée par les Grecs & Romains, au temps que ces deux Nations estoient plus florissantes [...]. Afin de remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie & melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons & accords bien accomodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroississant l'esprit, renouvelant aussi l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accomoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Metrique». Cito da F. Yates, *The French academies of the sixteenth century*, London, Warburg Institute, 1988, p. 319, cui si rinvia per un quadro generale su su questa e sulle altre realtà accademiche dell'epoca.

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 139-149.

⁴⁰² M. Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy 1636-1637, vol. I, p. 6.

chiuse.⁴⁰³ Da Platone Monteverdi apprende che la musica ha un grande potere sulle facoltà psichiche, che lui traspone, come tutti i musicisti della fiorentina Camerata dei Bardi, sul piano della finzione scenica e teatrale. Forse un appoggio maggiore al pensiero dei seguaci della cosiddetta *seconda pratica* si può trovare non solo nella Repubblica platonica, in cui emerge l'idea che ritmo e armonia penetrano nell'animo umano in virtù di un'affinità originaria, ma anche nel *Gorgia*, dove ciò che viene sottolineato è l'effetto oratorio della poesia: una nozione di poesia usata all'incirca come sinonimo di musica che adula, attraverso il binomio di parola, armonia e ritmo.⁴⁰⁴

Zarlino incarna i nuovi ideali di una scienza empirica e razionale, che si contrappone – o così viene interpretata dai suoi rivali – a coloro che vorrebbero che la musica ritornasse ai tempi dei greci. Zarlino ammette che nessuno può dire che i musicisti della sua epoca, pur «dopo aver lambiccato il cervello per molti giorni», ottengono effetti simili nella loro portata a quelli della musica antica:

né men si udirà che la musica loro ai nostri tempi abbia costretto alcuno a pigliare le arme [...]. Non si udirà ancora che col canto loro abbiano fatto divenire alcun furioso, mansueto [...]. Ma ben si ode il contrario: che le vituperate e sporche parole contenute nelle loro cantilene, corrompono spesse volte gli animi casti degli uditori [i quali] pigliano gran piacere e molto si rallegrano e lodano grandemente simili cantilene».⁴⁰⁵

L'accusa riguarda più il contenuto che la forma, ma questo discorso, che si riassume nell'accusa di frivolezza, non si concretizza in una prospettiva di subordinazione della musica alla parola, cioè nella teoria che, invece, negli anni successivi è fatta propria dalla Camerata fiorentina e dai musicisti legati ai circoli degli umanisti. Secondo Zarlino, l'armonia è l'elemento che di per sé sembrerebbe godere di minore valore, ma assolve ad una funzione insostituibile:

dispor l'animo intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, ovvero affetti: si come ridere o piangere»; «se alcuno ode una cantilena che non esprime altro che l'armonia

⁴⁰³ E. Fubini, *Musica e pubblico*, cit., p. 34.

⁴⁰⁴ G. Zarlino, *Le istituzioni armoniche*, In Venetia, [s.n.], 1558, p. 73. «Ma se la musica antica, afferma Zarlino, aveva in se tale imperfezione, non par credibile che i Musici potessero produrre negli animi umani tanti vari effetti si come nelle istorie si raccontano. Percioché si legge che alle volte muovevano l'animo all'ira, alle volte dall'ira lo ritiravano alla mansuetudine, ora inducevano al pianto ora al riso ovvero ad altre simili passioni; e tanto meno par credibile per essere ella oggidì ridutta a quella perfettione che quasi di meglio non si può sperare e non si vede che faccia alcuno delli sopradetti effetti; onde più tosto si potrebbe dire che la moderna e non l'antica fusse imperfetta».

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 83-84.

piglia solamente piacere di essa, per la proporzione che si ritrova nella distanza dei suoni o voci, e si prepara e dispone ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ovvero alla tristezza.⁴⁰⁶

Nelle *Istitutioni armoniche*, Zarlino sottolinea a più riprese le qualità affettive degli intervalli e le mette in relazione con sentimenti particolari, seguendo in questo gli orientamenti delle teorie di Pietro Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua* (1525) si sforza di fare sì che i suoni stessi producano delle risposte emozionali particolari, giocando sulle qualità contrastanti. Esse sono prodotte in ciascuna parola per il ritmo, gli accenti, il numero di vocali e le doppie consonanti: la doppia consonante è adatta a esprimere gravità, e comprende gli effetti di dignità, maestà e magnificenza; le parole con vocali accentate producono un effetto di piacevolezza, che include soavità, dolcezza e grazia. La sesta maggiore e la terza maggiore sono atte a esprimere affetti per opposizione, mentre gli intervalli di terza e di sesta minore (e l'impiego di alterazioni) servono a produrre delle progressioni cromatiche, ideali per generare effetti di afflizione, sospiri e tristezza.⁴⁰⁷

Giovanni Mazzuoli (1480-1549), membro dell'Accademia fiorentina, auspicava: «Come vi si farebbe sopra il bizzarro componimento di musica e far con le note combatter quell'acqua e quel fuoco, e poi unire quei due contrarii! Adriano, Cipriano, e il Ruffo vorrei che me la spolverizzassino. Oh che bella musica s'udrebbe». È questo uno dei rari luoghi, stampato da Francesco Marcolini, in cui le richieste dell'estetica sembrano anticipare la realizzazione musicale: solo trenta o quarant'anni più tardi, Marenzio e Monteverdi furono fra coloro che riuscirono effettivamente ad esprimere musicalmente contrasti di quel genere.⁴⁰⁸

Uno dei più accesi sostenitori della subordinazione della melodia al testo fu Marc'Antonio Mazzone da Miglionico (1556-1626), che iniziò la sua attività componendo madrigali e villanelle e la concluse, in linea con gli orientamenti della Controriforma, con canti in onore della Beata Vergine. Nella dedica del suo primo libro di madrigali a 4 voci (1596), si scaglia contro i critici della musica moderna:

sciocchi, et ignoranti che sono, dovriano pur considerare che il corpo della musica son le note, et le parole son l'anima, e si come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello esser seguita, et imitata, così ancho le note devono seguire, et imitare le parole, et il compositore

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 84.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Traggo il passo da A. Einstein, *The Italian madrigal*, translated by A. H. Krappe *et alii*, Princeton, Princeton University Press, 1971², vol. I, p. 79, ma più in generale, si veda fino a p.-97.

le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre, o severe, come saranno convenienti esprimere il soggetto loro, uscendo una volta di tono, come fa Archadelt per imitar le parole, che dicono ‘Amor in altra farmi’, talhora non osservando la regola, come il medesimo fa nel suo madrigale ‘Così mi guida amore’, dove ha posto due ottave per le parole che dicono ‘così di ragion privo’, e molte altre cose, quali per brevità le lascio.⁴⁰⁹

«L’oratione sia padrona dell’armonia e non serva»: è questa in buona sostanza l’essenza della polemica animata, alla fine del secolo, da Giulio Cesare Monteverdi, portavoce del fratello Claudio, contro Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613), per il quale gli antichi non hanno di per sé più autorità dei moderni, né esistono regole certe per realizzare un componimento di successo sul piano della resa affettiva. Nel suo *Delle imperfettioni della moderna musica* (1600), posto di fronte nell’alternativa fra antichi e moderni, Artusi non si arma di tecnicismi, ma di finalità: per lui la perfezione di un concerto è di natura esclusivamente musicale e l’intelletto è chiamato, tramite il canale uditivo, a renderne ragione. La musica è fatta di suono e come tale si rivolge all’udito, anche se l’intelletto ha una funzione di controllo, come ribadito da molti autori dell’antichità, a cominciare da Aristosseno (IV sec. a.C.): «è [l’udito] il primo che gode et si diletta di quella parte che a lui s’appartiene, cioè al suono, suo prioritario oggetto, et è la materia delle cantilene».⁴¹⁰ Tra musica e affetti sembra che non vi sia parentela alcuna: la modificazione dello stato emotivo dell’animo umano per indurre, grazie ai suoni e alle parole, sentimenti ed emozioni, viene esplicitamente negato da Artusi, in polemica con l’«ottuso» Monteverdi.⁴¹¹

È impossibile, sostiene invece Monteverdi, giudicare una composizione vocale considerandone solo la musica e non il testo:

Si deve avere cura particolare di corrispondere con la melodia al senso letterale del testo, e quando si trattasse di cose dure ed aspre, si devono usare passi duri ed aspri, formati da intervalli dissonanti [...] Se il testo parlasse di correre o volare, pure è opportuno che la musica

⁴⁰⁹ Ivi, p. 223, ma si vedano anche M. A. Cancellaro, *Marc’Antonio da Miglionico: musicista e letterato lucano*, in «Bollettino della Biblioteca provinciale di Matera. Riv. di cultura lucana», V (1984), 9, pp. 53-58; *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 17, 25; R. Di Benedetto - C. Corsi, *La formazione*, cit., p. 219.

⁴¹⁰ G. M. Artusi, *L’Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, In Venetia, Giacomo Vincenti, 1600, p. 12.

⁴¹¹ «Allora perché usare la dissonanza, se essa urta e «sollecita l’udito aspramente e duramente? [...] Ai sensi il dolce, diletta più al gusto che l’amaro; nondimeno vorrebbe [l’ottuso Monteverdi] che più possa piacere lo amaro che il dolce? Al tatto il più tenero che il più duro; pur si compiace che il duro sia più di soddisfazione che il tenero? [...] All’udito è di soddisfazione il consonante, più che il dissonante; nondimeno ci vorrebbe persuadere, che più piacesse il dissonante che il consonante?» (ivi, p. 39).

sia veloce e più svelta rispetto a quella delle parole. E al contrario, per illustrare alcuni termini tardi e torpidi, anche la musica dovrà essere intorpidita e tarda [...]. Ma se parlassero di cadere, saltare, andare in cielo o all'inferno, anche le parti della composizione dovranno cadere o alzarsi l'una dopo l'altra con un salto di ottava o almeno di quinta.⁴¹²

L'ottava di Ariosto (*Orlando furioso*, XXV, 68) che inizia: «Non rumore di tamburi o suon di trombe / Furon principio all'amoroso assalto» è stata più volte messo in musica, ma una delle realizzazioni più efficaci è quella di Striggio, nel suo *Secondo libro a sei* (1571), che rispecchia gran parte dell'estetica contemporanea: un'imitazione della natura a tutti i costi, preminenza dello stile accordale, nuovo senso del ritmo e predilezione per le sonorità gravi. L'illustrazione del riso e del pianto è a volte così vivida che necessariamente conduce verso la rappresentazione teatrale. Nei passaggi di questo genere, i cantanti diventano attori, e ammaestrano la «musica da vedere», che si rivolge all'occhio e non all'orecchio, e che conduce Galilei a paragonarne gli effetti a quelli di strumenti finemente lavorati, ma dalle «voci rozze et incomposte»: «il difetto che da essi si trae, è tutto dalla vista».⁴¹³

Molti anni fa, Alfred Einstein notava che «se non sapessimo che gli uomini del XVI secolo s'immaginavano il diavolo nero, lo potremmo dedurre dalla musica dell'epoca», per esempio da quella di Jacques de Wert (1535-1596), maestro di cappella alla corte di Mantova, al servizio di Guglielmo e poi di Vincenzo Gonzaga. Nel mettere in musica il sonetto contro la corte papale avignonese, *Fiamma del ciel sulle tue treccie piova*, arrivato al passo «per le camere tue vanno trescando / E Belzebub in mezzo» lo rende interamente con note nere; mentre Marenzio, nel *Secondo libro* dei suoi madrigali (1581), ricorre alla notazione nera ogni volta che incontra «notte», «color» o «discolorar», e viceversa traduce rigorosamente in notazione «bianca» qualsiasi riferimento a «nuce» o «giorno», quasi volesse impiegare – continua Einstein – anche l'inchiostro rosso per le vermiglie gote della pastorella di Sannazaro.⁴¹⁴

Ho indugiato molto sul petrarchismo musicale. Petrarca è stato in effetti uno dei capisaldi di una pedagogia umanistica che, nel suo complesso, esprime un parere favorevole circa l'inserimento dell'esercizio musicale nel percorso formativo del giovane nobile, come momento di *recta delectatio*. Indubbiamente favorito anche dalla diffusione della stampa, il rinnovato interesse nei confronti della musica è testimoniato

⁴¹² Cito da P. Fabbri, *Monteverdi*, cit., p. 17.

⁴¹³ Cfr. C. V. Palisca, *Humanism*, cit., p. 346.

⁴¹⁴ A. Einstein, *Il madrigale italiano del XVI secolo*, in *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, a cura di C. A. Gallo, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 79-97.

da una serie di trattati sul comportamento, destinati ai giovani nobili, che fiorirono in Italia per tutto il Cinquecento. Fra questi, *Il libro del Cortegiano*, di Baldassarre Castiglione (1528), che della trattatistica è forse il testo più noto, dedica ampio spazio al tema musicale, che viene affrontato dai cortigiani per due volte nel corso delle quattro giornate di conversazione:

Avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo da fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si può più onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti, dove, oltre al refrigerio de' fastidi che ad ognuno la musica presta, molte cose si fanno per satisfacer alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni. Però non è meraviglia se nei tempi antichi e nei presenti sempre esse state sono a' musici inclinati ed hanno avuto questo per grandissimo cibo d'animo.

In un altro passaggio del secondo libro, Castiglione raccomanda ai cortigiani di essere in grado di cantare leggendo la partitura a prima vista, «sicuramente e con bella maniera», e «alla viola per recitare», ossia di improvvisare versi con l'accompagnamento di uno strumento.⁴¹⁵ Al nobile è dunque richiesto di cimentarsi con diversi strumenti, soprattutto ad arco, ma anche a pizzico e a fiato. Nel suo ruolo di compagno del principe, nelle occasioni ufficiali come nei momenti privati, accanto alle abilità militari, egli deve dare prova di capacità intellettuali e pratiche, come il disegno, la musica e la danza. Strettamente legato all'ideologia cortese, la musica ha una preziosa funzione di intrattenimento e sociabilità, e costituisce un'occasione di promozione sociale. Dall'altro è un piacere individuale intimo, un mezzo di introspezione e di mediazione, in linea teorica per qualsiasi uomo, di qualsiasi condizione o età.

Il doppio binario su cui scorre la committenza quattro-cinquecentesca si rispecchia nel duplice volto della musica di quest'epoca, con la costante oscillazione fra polifonia e monodia: da una parte l'artificiosa polifonia di tipo fiammingo, dall'altro il canto a

⁴¹⁵ Una riflessione che non preclude però la donna: «voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare, accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano. E così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma di ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accomodamente e con motti e facezie convenienti a lei ogni persona che le occorrerà». Cfr. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia, 1528, ed. mod. a cura di V. Cian, Firenze, Sansoni, 1947, I, p. 47.

voce sola accompagnata da strumenti. Quest'ultima tipologia si fonda su una visione neoplatonica che vede nella tecnica polifonica un riflesso del gotico d'impronta scolastica. Sin dal 1408 in una lettera a Francesco Barbaro, al quale donerà poi un importante codice greco di teoria musicale, Guarino Veronese (1370-1460) discuteva a lungo sulla figura di Timoteo, il musicista di corte che sapeva con la propria arte sollecitare emozioni diverse in Alessandro Magno: «adeo [...] musicos potuisse concentus fama est».⁴¹⁶ Non dissimile da Timoteo era Aurelio Brandolini (ca. 1454-1497), uno dei più famosi oratori della Roma dell'epoca: la stima dell'ambiente romano per la sua attività spinse Marco Barbo, allora patriarca di Aquileia, a definirlo «Orpheus christianus».⁴¹⁷ Nel 1489, Brandolini lasciò la capitale per trasferirsi in Ungheria, alla corte del re Mattia Corvino, al quale dedicò il dialogo *De humane vitae conditione et toleranda corporis aegritudine* composto in quel periodo. Tra i vari rimedi proposti a sollievo delle infermità figura anche l'ascolto della musica strumentale e vocale: «Quanta est illa quae auribus percipitur cum aut musicorum instrumentorum aut humanarum vocum mira tum consonancia tum varietate tum etiam suavitate detinemur?».⁴¹⁸

Accanto al nome di Brandolini, si può ricordare quello di Gioacchino Cancellieri, organista della cattedrale di Ferrara, cui dedica un componimento Veronese: proprio come il dio pagano, che con la cetra muoveva animali e pietre, Gioacchino con la tastiera attraeva anche i sordi e cadaveri: «Orphea quid mirum volucres et saxa ferasque / Humanumque genus cithara traxise canora, / cum tua mellifluos modulans manu utraque cantus / alliciat surdos defuntaque corpora vita?».⁴¹⁹ Ma si potrebbe aggiungere il musicista ferrarese Pietro Bono (1417-1497), al servizio di Borso d'Este, di cui fornisce una descrizione l'orazione che Ludovico Carboni tenne a Ferrara in occasione del proprio dottorato. La narrazione pone in evidenza l'eccitazione dell'esecutore per il proprio successo e l'esaltazione della folla per la sua abilità:

gaudebat non mediocriter, gestiebat, laetitiam suam capere non poterat, se ipsum superare conabatur cum videret neminem ad Christum aspicere, sed in eum omnes conversos, in eius

⁴¹⁶ *Epistolario di Guarino Veronese*, ed. a cura di R. Sabbadini, Venezia, La Società, 1915, vol. I, p. 8, ma anche p. 405.

⁴¹⁷ Su questi temi si vedano C. Trinkaus, *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, London, Constable, 1970, pp. 294-321; F. A. Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 95 e sgg.

⁴¹⁸ A. Brandolini, *De humanae vitae conditione et toleranda corporis aegritudine*, ed. J. Abel, in «Irodalmotörténeti Emlékek», II (1890), p. 64.

⁴¹⁹ *Epistole*, cit., vol. I, pp. 562-563.

obtutu defixos mirari tam inauditos modulorum illecebras quae cuique animum eripiebat, omnes se protesi conculcari, prosterni aequo animo pati modo aliquid tam mellitae suavitatis ad eorum aures perveniret, tanta dulcedine captos afficit animos.⁴²⁰

L'indagine di Stefano Lorenzetti ha però rivelato che la *delectatio* musicale può diventare oggetto di giudizi controversi se a generarla è una donna.⁴²¹ Molte di queste valutazioni sottointendevano un assunto profondamente radicato nella cultura occidentale, anche medica, che la musica potesse effemminare gli animi: muovendo da questa concezione, un filone di questa produzione cercò di interrompere qualsiasi commistione fra donna e musica. Maffeo Vegio, nel *De educatione liberorum* (1433), invita le madri a tenere lontane le figlie dalle canzoni d'amore:

Sed et magna cura suscipietur, ne adolescentulorum utantur colloquiis eorum maxime qui compti, comatuli, formosulisque sunt, ne extraneorum puellarum habeant commercium, earum praecipuae quae clamistratae, quae dispalliatæ incedunt, quae peregrinos olent odores, quae ambitiosius se ornant atque induunt, quae cultioris formae suae curiosiores videntur, quae exquisitoribus medicamentis fucant capillos et faciem. Alimenta cuncta libidinum, insignisque ac manifesta impudicitiae argumenta: quae amatoris cantibus cupidè indulgent, ne earum exemplo observare incipiant, quod a lascivo poeta lascivis puellis praecipitur: Res est blanda canor, discant cantare puellae.⁴²²

Alessandro Piccolomini, nel *Dialogo della bella creanza delle donne* (1540), sostiene esplicitamente che ogni virtù della donna ha come fine ultimo l'amore:

E che voglion le bellezze e le virtù e i bei costumi in una donna (e tanto più quando è nobile ed eccellente) senza l'amore, il qual fiorisce e fa perfetta ogni altra bella parte, e tutti gli altri piaceri e dilette, se egli non si ritruova, se son cose sciapite e vane? Perché le feste, i balli, i rituovi, le veglie, le virtù, le bellezze, senza amore, son proprio una bella casa, la vernata, senza il fuoco, over come la messa senza il paternostro.⁴²³

⁴²⁰ BAV, ms. ottoboniano latino 1153, cf. 128r, citato in svariati testi sull'autore, fra i quali si segnalano G. Reese, *Music*, cit., pp. 148, 719; G. Barblan, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in «Storia di Milano», IX, (1951), p. 802; N. Pirrotta, *Music and cultural tendencies in 15th century Italy*, in JAMS, *Journal of the American Musicological Society*, XIX (1966), 2, p. 140.

⁴²¹ S. Lorenzetti, *Musica e identità*, cit., p. 124. Gli esempi che seguono sono tratti dall'ampio campione di testi proposti alle pp. 119-153.

⁴²² S. Lorenzetti, *Musica e identità*, cit., pp. 123-124.

⁴²³ *Ivi*, p. 129.

La seduzione agisce sui sensi della vista e dell'udito. Il tema appartiene a Petrarca: è con il canto che Laura disarmava il poeta. La donna divina diventa il santuario di un'armonia soprannaturale, che però ha anche un pericoloso rovescio nella percezione sensibile. In apertura al sonetto 156, è il pianto di Laura che «fa invidia al sole, e rende attoniti gli elementi». Nella contemplazione estetica dell'atto del piangere, Petrarca ha donato un'importanza uguale a ciò che è visto e a ciò che è sentito. In entrambi i casi, Laura mostra dei poteri sovranaturali che si impongono alla natura: i suoi occhi suscitano la gelosia del sole e la sua parola è una musica dagli effetti comparabili a quella d'Orfeo. Ciò che si percepisce dalle lacrime di lei è come un «concerto» che dona delle astrazioni di natura morale. La musica delle sfere dei pitagorici è resa così accessibile, sulla terra, dal poeta. Divenuta una sorta di atmosfera, la musica di Laura non è fatta che d'«aere e 'l vento». Petrarca è il primo nella poesia occidentale a tessere l'aria attorno a una persona, e a costruire un ambiente che emana dalla sua persona, inglobando il tutto.

I' vidi in terra angelici costumi (...) / E vidi lagrimar que' duo bei lumi, / Ch'àn fatto mille volte invidia al sole; / Ed udì, sospirando dir parole, / Che farian gire i monti e stare i fiumi. / Amor, senno, valor, pietate e doglia / Facean piangendo un più dolce *concento* / D'ogni altro, che nel mondo udir si sogna: / Ed era il cielo a l'armonia sí intento, / Che non se vedea 'n ramo mover foglia: / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.⁴²⁴

Il pianto, musica al contempo interiore e esteriore, è tema caro alla tradizione agostiniana. Come nel canto, nel pianto si comprende di più (*En.*, 64, 4) e non sono le parole che spiegano le lacrime, ma le lacrime spiegano le parole (*En.*, 21, II, 2). Nella topografia dell'anima di Sant'Agostino, il pianto intrattiene un rapporto particolare con la musica: entrambi coinvolgono interamente la persona e richiedono l'ascolto sapiente.⁴²⁵ Ma come osserva Francesco Vieri, il canto di Laura può produrre sia quel piacere «che sommamente confida e diletta», sia quello che turba l'equilibrio dell'uomo, ne paralizza la volontà e lo priva della vita stessa, «a guisa de' maghi»:

⁴²⁴ L. Spitzer, *L'harmonie du monde. Histoire d'une idée*, traduit de l'anglais par G. Firmin, Paris, Éditions de l'éclat, 2012, pp. 90-91.

⁴²⁵ «Verba quae modo audivimus, fratres, unbi ponimus? Si possent de lacrimis describi!». *Ibidem*; nell'edizione *Enarrationes in psalmos*, sous la direction de M. Dulaey, avec I. Bochet, A.-I. Bouton-Touboulic, P.-M. Hombert, É. Rebillard, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, *Œuvres de Saint Augustin*, 57/B, pp. 160. Sviluppa il tema, L. Wuidar, *Ad immagine musicale del Verbo. Riflessioni agostiniane sull'uomo risonante*, Milano, Mimesis, in corso di stampa.

L'udito disvia et ritrae l'altre potenze tanto dal loro operare che si fa poca et cattiva digestion, onde male si ristora et poco dalla natura et sostanza del corpo nostro, et è più il disfacimento che il rifacimento, oltre che in quel tempo che si sente tanta dolcezza l'huomo è come morto et disfatto, quanto all'altre operazioni che cessano in tutto o in parte.⁴²⁶

La relazione fra musica, donna e amore è oggetto di un'ampia riflessione nella *Magia d'amore* di Guido Casoni (1591), che rivendica l'invenzione della musica ad Amore stesso: con questo mezzo può «rendere maggiori e più ardenti le fiamme nel petto dell'amante». A suo avviso nulla è più seducente di:

un componimento di bellissimo soggetto, spiegato con belle, e ornate parole in versi, e cantato con ragion musicale da gratiosa, e bella Donna, c'habbia gioconda, e grata voce; così non potersi ritrovare pensiero sì freddo, e cuore adamantino, che a tanta soavità non s'infiammi e ammolisca. [...] Vuole Isidoro che le corde de gli instrumenti siano così dette dal core; onde il Musico temperando i moti veloci, e tardi, altro non procura tra i suoni formati dalle corde che Amore; da che si comprende ch'egli hà instituito la Musica instrumentale per procurare amore tra i cuori. [...] si come nella Musica si ricerca l'ordine ne l'alzar, e abbassar le voci, il modo, nel progresso de tuoni, e le spetie, ch'è soavità della voce intunata; così nella Donna, per rendere soave armonia di divina bellezza, deve esser l'ordine nella positura eguale, e corrispondente de membri ne i siti naturali del corpo con debiti intervalli, e spacii; il modo nella proportion de membri a tutto il corpo; e la spetie nella vaghezza del colore. [...] la voce né troppo grossa, né malinconica ma gioconda, e grata, il fiato soave. [...] Immaginatevi Signori una Donna di queste eccellenze dotata, e udirete risuonare nelle orecchie delle anime vostre una soavissima armonia, e meco commendarete Amore, che ne l'insegnare a gli amanti quale esser debba l'humana bellezza, scopri i secreti dell'humana Musica.⁴²⁷

Se l'attrice veniva tradizionalmente identificata come il vertice della corruzione, non meno pericoloso era il suo accostamento alla musica, come rileva il gesuita Francisco Arias (1599):

il suo ragionar piacevole è come il fuoco che accende i cuori all'amore disonesto [...] e [...] co' suoi canti lascivi, facendo consentire a rei desiderii, uccide l'anima. Ora, se con questo si aggiungono i movimenti et i gesti che fanno recitando, che tutti spirano e mandano fuori

⁴²⁶ S. Lorenzetti, *Musica e identità*, cit., pp. 136-137.

⁴²⁷ *Ivi*, pp. 137-139.

leggerezze e disonestà, che effetti hanno a seguire ne' cuori deboli che le guardano e che le odono?». ⁴²⁸

Nel *De remediis* (ca. 1356-1357) petrarchesco, il dialogo fra *Gaudio* e *Ratio* inanella una riflessione sulla musica che esercita una notevole influenza sulla cultura europea cinquecentesca. Al *Gaudio*, che confessa quanto «suavibus vocum modis cum delectatione detineor», la *Ratio* replica implacabile:

O si audires sanctorum suspiria! O si hinc aures tuas damnatorum gemitus et lamenta percellerent, hinc beatorum iubilus et cantus angelici atque illa celestis harmonia, quam Pythagoras ponit, Arisototeles evertit, Cicero noster instaurat, tibi autem pietas fidesque suggerit esse ibi perpetuas ac predulces voces, etsi non celorum, at celestium incolarum primam illam et eternam causam sine fine laudantium! Si hec, inquam, omnia tuis auribus inferrentur, quam clare discerneres quis concentus dulcior quisve salubrior! Nunc sardo sensui soni iudicium committis, de quo hactenus parva quidem res nonnullis forte videbitur, magnos tamen viros exercuit. Nec sine causa divini Plato vir ingenii musicam arbitratus est ad statum sive correctionem morum et reipublice pertinere. ⁴²⁹

Il razionale monito platonico si completa con la messa in guardia dalla donna e dall'uccellatore, i due discepoli del demonio che tirano nella rete le loro vittime. Gli uomini non virtuosi sono sempre pronti a cadere in trappola perché incapaci di riconoscere l'esca nascosta nella dolcezza del gesto e della voce, rispetto ai quali colui che è virtuoso non starà mai abbastanza in guardia. ⁴³⁰

«Fides ex auditu», ma mediante l'udito può introdursi anche il demonio. I sinodi diocesani, anche in materia di musica, mirano in primo luogo alla riforma dei costumi del clero. La censura pensa, da una parte, alla rimozione di un anticlericalismo diffuso in tante pagine di letteratura e dei motivi del petrarchismo nella poesia per musica, dall'altra, a indurre i musicisti (apparentemente senza eccessivo successo) a limitare gli

⁴²⁸ F. Arias, *Profitto spirituale*, Firenze, Marescotti, 1599, p. 45; su cui B. Majorana, *Un «gemino valor»: mestiere e virtù dei comici dell'arte nel primo Seicento*, in «Medioevo e Rinascimento», VI (1992), III, pp. 180.

⁴²⁹ F. Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 23, *De dulcedine musica*, da F. Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes (1354-1366), Texte et traduction*, texte établi et traduit par C. Carraud, Grenoble, Millon, 2002, vol. I, p. 122.

⁴³⁰ «*Gaudium*. Cantu moveor. *Ratio*. At quid refert? Est haud dubie in animis hominum generosis maxime potentissima musica, sed effectus supra fidem varii: utque omittam quibus res non eget, hos ad letitiam inanem, hos ad sanctum et devotum gaudium piasque nonnunquam lacrimas movet. Que varietas in diversas sententias magna traxit ingenia; nempe Athanansius vanitates fugitans canendi usum in ecclesiis interdixit, Ambrosius pietatis exercitum appetens ut caneretur instituit, Augustinus utrunque se passum et difficile hinc sibi negotium dubietatis exortum inter confessiones suas pie meminit» (*Ibidem*).

artifici imitativi, subordinando l'armonia a un testo spirituale. È stato scritto che «se la censura rende caste le pagine, la vita dei preti resta lasciva»; la via da percorrere è un'altra, quella della casuistica, «molle e cedevole come la cera».⁴³¹ «Il canto mi trasporta, ma verso quale direzione?».⁴³² Allo stesso modo si potrebbe dire che a questo interrogativo, squisitamente agostiniano, là dove la censura libraria o un decreto sinodale possono non rispondere adeguatamente, provvede invece la confessione; d'altronde, come insegna il gesuita Emerio De Bonis:

San Bernardo dice che alle volte pecca più gravemente quel che ascolta, che colui che mormora: perché se non vi fusse ascoltatore, non vi saria mormoratore. [...] Dilungati dalle occasioni del vedere, udire, et conversare, et da ogni vano allettamento: perché si come, chi stà più lontano da' travagli, men li sente: così meno è stimolato da' peccati, chi stà lontano dalla frequenza de' piaceri, et di altre occasioni: Altrimenti in che modo non sdruciolerà uno sul ghiaccio, che à pena può reggersi in su l'asciutto? (1634).⁴³³

6. LA DISSONANZA IN CONFESIONALE.

Le norme del diritto canonico avevano fissato i canoni di condotta di vita per i sacerdoti. La tradizione iniziata da Carlo Borromeo aveva insistito su questi temi trovando consensi, ma anche reazioni polemiche da parte del clero che si ritenne spesso leso nei suoi privilegi. La soluzione più idonea per procedere parve allora quella di affidarsi alla confessione, capace di adattare le regole generali ai rapporti di forza effettivi, e i parroci si dovettero addestrare a risolvere i dubbi dei loro fedeli nelle congregazioni sui casi di coscienza: a Bologna erano state introdotte dal cardinal Gabriele Paleotti e si tenevano regolarmente nel Settecento.⁴³⁴

Il problema del disciplinamento dei costumi emergeva in tutta la sua urgenza, tanto per il clero che per il laicato, nel periodo del Carnevale, quando la festa del piacere raggiungeva il suo culmine. Il modello di una severa vita sociale cattolica, priva di

⁴³¹ A. Prosperi, *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino, Einaudi, 2005, cit. a pp. 91-92.

⁴³² F. Petrarca, *De remediis*, cit., p. 122.

⁴³³ E. De Bonis, *Specchio di confessione [...] con l'aggiunta d'altri confessionatij, orationi, meditationi, & trattati, utilissimi per ben confessarsi, comunicarsi, vincer le tentationi, et vivere christianamente*, in Roma, per gli Heredi del Facciotti, 1634, p. 45, 56.

⁴³⁴ A. Prosperi, *Dare l'anima*, cit., pp. 91-100, cui si rinvia per un nitido spaccato sulle abitudini sessuali in tempo di Carnevale.

immoralità ed esente da eresie, era quello ufficialmente proposto da Trento e poggiava sull'idea di un Dio giudice, che manifestava la sua ira lanciando il castigo della peste. Questa immagine era usata dai predicatori per spingere i fedeli alla penitenza in occasione delle calamità naturali, ma anche quando cadevano preda di pulsioni sessuali incontrollate. Durante il Cinquecento, queste ultime erano salite in cima alla lista delle preoccupazioni della Chiesa, e la donna come Eva tentatrice dell'uomo si era ritrovata al centro dell'azione di predicatori e moralisti con rinnovata energia.

Addomesticare i sensi era l'obiettivo che i predicatori si affannavano a proporre soprattutto alle donne perché, come si è detto, erano loro le più esposte a cadere (e a far cadere) nel peccato. È stato osservato, che non c'è statuto cittadino in Italia che non dedichi intere pagine alle vesti e agli ornamenti delle donne, facendo di quello degli 'occhi bassi' un tema obbligato nel lessico della devozione.⁴³⁵ Fra gli ornamenti c'è anche la musica, e la letteratura penitenziale – *summae* casistiche e manuali per la confessione – vi dedica la propria attenzione su più fronti, cercando di individuare i pericoli sonori nelle griglie del decalogo dei peccati (la violazione dei comandamenti o dei vizi capitali) sia in ambito profano che liturgico (all'interno del quale, per solito, il dibattito sul canto e sugli strumenti è affrontato all'interno della liturgia delle ore).

In linea generale, infatti, lo spoglio dei manuali per confessori e penitenti, stampati in Italia tra la fine del Quattrocento e la fine del Cinquecento, mostra che il peccato trattato con maggiore ampiezza fino al 1550 circa è di gran lunga l'avarizia; dopo, è la lussuria. Intorno a tale data comincia a prendere corpo quel processo di controllo e repressione capillare della vita sessuale di cui si è detto, un controllo che, più o meno nello stesso periodo, si manifesta anche nei paesi protestanti, a cominciare dalla Ginevra di Calvino.⁴³⁶ A questo riguardo, è stato ipotizzato che tale linea di tendenza possa dipendere dalle tensioni demografiche che andavano emergendo nelle società europee, accanto alle variabili di politica economica ed ecclesiastica.⁴³⁷ Ma lo spoglio dei confessionali, come ha intuito brillantemente qualche anno fa Carlo Ginzburg,⁴³⁸ propone un altro e meno ovvio motivo di riflessione: le minuziose analisi del peccato di lussuria s'impennano sui sensi del tatto e dell'udito. La vista è menzionata più raramente. Le occasioni che favoriscono la trasgressione del comandamento «non

⁴³⁵ Cfr. ad esempio *La legislazione suntuaria secoli XIII-XVI. Emilia Romagna*, a cura di M. G. Muzzarelli, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2002.

⁴³⁶ Cfr. E. W. Monter, *La sodomie à l'époque moderne en Suisse romande*, in «Annales ESC», 29, pp. 1023-1033.

⁴³⁷ Per Ginevra si rimanda al prossimo capitolo di questo studio.

⁴³⁸ C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 151-152.

fornicare» sono soprattutto i balli e le canzoni. Fare «cantones vel sonetos [...] lascivia turpia et inhonesta ad provocandum» è peccato mortale, scrive nel suo confessionale Bartolomeo Caimi (1474).⁴³⁹ È solo nel corso del Cinquecento che la vista emerge come senso erotico privilegiato – in relazione alla diffusione di immagini di questo tipo – subito dopo il tatto; ma anche quando gli occhi acquistano terreno, l'attenzione alle orecchie si mantiene comunque desta.

D'altra parte, il Rinascimento è l'erede di un'epoca in cui l'amore per la musica era generalizzato e molto intenso: perfino il rumore poteva essere fonte di piacere, purché fosse squillante. La gente amava farsi stordire dall'armonia disordinata delle campane, il cui suono era considerato così commovente che Dante scriveva: «se ode squilla di lontano, / che paia il diorno pianger che si more». (*Purgatorio*, canto VIII). Ma sotto il cielo dantesco c'erano anche i suoni dei mendicanti, dei ciechi che vagavano con una ghironda al collo e ne giravano la ruota mentre cantavano le loro *chansons de geste*. La magia aveva il suo regno nel bosco. Nel *Decameron*, quando Minuccio cantava accompagnandosi con la sua «viuola» non c'era bisogno di avvertimenti: «taciti e sospesi ad ascoltare», tutti «parevano uomin adumbrati» (*Decameron* X, 7). Se per i contemporanei di Guillaume Machaut (ca. 1300-1377) è dolce piangere quando la musica si lamenta, essi sembrano tuttavia mettere al primo posto i canti che consolano. E poi, dice il poeta, anche se si compone su un argomento triste, bisogna farlo con gioia: «Musique est une science qui veut que on rie, et chante et danse». La musica nasce dalla tristezza per guarirla: «Lors, pour allégier ma douleur... / Je fis ceste balade cy / A cuer taint et malade, sy / Plain d'amoureuse maladie / Que meure (mûre) en est la mélodie».⁴⁴⁰ Non va dimenticato, inoltre, che a quell'epoca molte attività musicali rientravano nell'uso di segnali, vocali o strumentali, che servivano a diversi scopi: attraverso di essi venivano rese note a ogni membro della comunità tutte le informazioni importanti, l'inizio e la fine del periodo di lavoro, i divieti di mescolanza, di gioco e di ballo, e così via. Inoltre, una ricca serie di bandi d'area tedesca documenta la musica da ballo e quella dei giullari.⁴⁴¹ Insomma, si trattava di un mondo di musicalità.

Una ricognizione sulla casistica penitenziale può aiutare a collegare le diverse prospettive di censura che ho cercato di proporre, ma anche di comprendere quali componenti della musica – il testo o la melodia pura – fossero oggetto di maggiore

⁴³⁹ B. Caimi, *Interrogatorium sive confessionale*, s.l., s.n., 1474, p. n.n.

⁴⁴⁰ G. de Machaut, *Œuvres*, publiées par E. Hoepffner, Paris, Firmin-Didot, 1908-1921, vol. I, p. 9.

⁴⁴¹ D. Stockmann, *I bandi tedeschi: fonti storiche per la musica popolare*, in *Musica e storia*, cit., pp. 133-140.

discussione. I cardini della riflessione non possono che essere di epoca medievale. I confessionali della prima età moderna ereditano le sistematizzazioni del cosiddetto ‘peccato di lingua’, messe a punto dai repertori di prediche a partire dal XIII secolo. Durante la Controriforma, con il riemergere di teorie che riconoscono nei sensi gli intermediari tra l’anima e il mondo esterno, attraverso i quali si possono trasmettere virtù e vizi, tali sistematizzazioni erano ritornate d’attualità.⁴⁴² Inoltre, è nel XIII secolo che prende avvio l’esperienza della predicazione degli ordini mendicanti, e l’importanza dell’esperienza della confessione dei peccati, che il quarto concilio Lateranense (1215) aveva resa obbligatoria per tutti i fedeli. Predicazione popolare e confessione stimolano, fra Duecento e Quattrocento, la produzione di un patrimonio consistente di letteratura pastorale nei due ambiti: prediche, schemi di sermoni, *artes predicandi*, raccolte di *exempla*; manuali per confessori e penitenti, *summae* di casi di coscienza.⁴⁴³

La riflessione può prendere le mosse dalla dibattito morale sulla danza e da uno fra gli autori più rappresentativi del filone predicatorio, Jacques de Vitry, canonico regolare che partecipò alla quinta crociata in Terrasanta (1217-1221). Le sue prediche ricorrono all’efficace descrizione della donna che avvia cantando la danza: per l’autore essa è come la vacca che suonando la campana del diavolo raccoglie e conduce tutte le altre della mandria. Un’altra bella similitudine di Vitry richiama, invece, la metafora della caccia sonora, che abbiamo già incontrato diverse volte: la donna che canta è come il richiamo con cui i cacciatori prendono le quaglie nella rete: richiamate da lei, le altre donne cadono vittima nel ballo, che è la rete del diavolo. In un altro sermone, lo stridulo canto femminile dei balli è paragonato a quello delle civette; la donna è quel «serpens lubricus et alatus» (la sirena), che incanta l’uomo con la voce e con la danza; canti e balli vengono associati ai bordelli come luoghi consacrati al diavolo, dove le donne, sempre al pari di uccelli, cadono nella trappola del peccato.⁴⁴⁴

La già citata *Summa* composta dal domenicano Guillaume Peyraut (1200) si sofferma sulle occasioni in cui si corre il rischio di incorrere nella lussuria, e propone una serie di rimedi per evitarlo. Le occasioni includono, fra l’altro, la vista, il contatto e

⁴⁴² Ampiamente analizzato da C. Casagrande-S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987; e Eadd. *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, con un saggio di J. Baschet, Torino, Einaudi, 2000.

⁴⁴³ L. E. Boyle, *Summae confessorum*, in *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales: définition, critique et exploitation*, Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve (25-27 mai 1981), Louvain-La-Neuve, Université catholique de Louvain, 1982, p. 231.

⁴⁴⁴ Th. F. Crane, *The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, London, Folk-Lore Society, 1890, pp. 131, 114; Iacobus de Vitriaco, *Sermones in Epistolas et Evangelia dominicalia totius anni*, Antverpiae, in aedibus viduae et haeredum Ioannis Stelsii, 1575, pp. 387-388, A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 70-73.

il colloquio con le donne e l'ascolto delle canzoni d'amore, della musica e delle parole oscene; il solo rimedio è quello di evitarle. Alessandro Arcangeli ha richiamato l'attenzione su una lettura di Peyraut ad un passo dell'*Apocalisse* (IX, 1-12) in cui, dopo il suono della quinta tromba, Giovanni vede il pozzo dell'abisso aprirsi e di lì salire del fumo e uno sciame di cavallette che tormentano i peccatori per cinque mesi. A proporne un suggestivo adattamento è il *Pungilingua* del domenicano Domenico Cavalca (morto nel 1342): «Dice [Peyraut] c'haveano ali con tal suono che pareano carri armati che corressero a battaglia. E per questo vuol dare ad intender la velocità del tumulto di lor balli e salti».⁴⁴⁵ Coloro che ballano profanano tutti i sacramenti: nel modo di camminare, nell'ornamento, nel canto.⁴⁴⁶ Accanto al tema del canto che effemmina, che rende molle l'anima di chi ascolta, l'attenzione di Peyraut si rivolge al canto fratto che frange lo spirito come il vento superbo e adulatore («falsa vox») che increspa la superficie del mare:

auditus cantionum valde timendus est. Unde Ecclesiast. 9. *Cum saltatrice nensis assidus, nec audias illam ne fortè pereas in efficacia illius*. Ad auditum turpiloquiorum possumus referre quod dicit Apostolus I. Corith. 15, *Corrumpunt bonos mores colloquiamala*. Musica est instrumenta multum sunt timenda: frangunt enim corda hominum & emolliunt. Et ideo secundum verbum Sapientis essent frangenda. [...] Item reprehensibilis videtur esse in cantu vocis fractio. [...] Fractio vocis signum est fracti animi. Sicut reprehensibilis est crispatione crinium in hominibus corrogatio vestium in mulieribus: sic videtur esse reprehensibilis fractio vocis in cantantibus. Et sicut ventus solet facere in aqua crispatione quandam: sic ventus vanitas hanc crispationem seu fractionem vocis frequenter facit.⁴⁴⁷

Del canto non si possono violare le regole: esso è come un corpo che per essere in armonia ha bisogno che tutte le sue parti siano in equilibrio: «Reprehensibilis est etiam in cantu additio punctorum, vel subtractio: quasi enim quaedam species barbarismi videtur esse hoc in cantu: sicut in dictione barbarismus fit ex additione vel subtractione literae, vel syllabae».⁴⁴⁸

In quegli anni, prende corpo dunque una concezione di condanna alle pratiche coreografiche che lascia un'impronta durevole nei secoli successivi: essa trova però una voce dissonante nella riflessione scolastica, in cui traspaiono anche posizioni più

⁴⁴⁵ D. Cavalca, *Pungi lingua. Frutti della lingua et trattato della patientia*, Venetia, al segno della Speranza, 1563, vol. I, cc. 109v-111r.

⁴⁴⁶ A. Arcangeli, *Davide*, cit., p. 73.

⁴⁴⁷ G. Peraldi, *Summae*, cit., pp. 27, 233.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 233.

sfumate. Fra queste, è interessante quella di un altro autore domenicano, Alberto Magno (ca. 1206-1280), che si occupa di suoni nei *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, quando si chiede: «se i divertimenti siano peccato mortale, e quali sì, e quali no». Il discorso è scandito secondo il procedimento caratteristico della scolastica, che vede la soluzione proposta dall'autore prendere forma a partire dalla disamina degli argomenti di chi sostiene il parer opposto.

Ancora una volta, il tema musicale è discusso insieme a quello della danza: nella disputa, l'autore parte dalla tesi secondo cui i divertimenti sono un peccato mortale, con un certo numero di passi scritturali che riguardano esplicitamente le danza oppure che vi si possono implicitamente riferire. Segue l'argomentazione della tesi opposta, sempre sostenuta da riferimenti biblici, secondo cui i divertimenti non sono in sé peccaminosi, e di conseguenza non c'è motivo di chiedere al penitente di astenersene. Traspare qui la concezione aristotelica sull'intrinseca neutralità morale dei divertimenti, che viene ripresa secoli dopo da Tommaso De Vio. Ad orientare in senso virtuoso o vizioso il piacere generato dai *ludi* sono le circostanze. Fra le argomentazioni conclusive Alberto Magno ritiene:

che il ballo non sia condannabile ove concorrano cinque condizioni [...]. Quinto, che il canto e la musica che invitano a tali danze non trattino di cose illecite, ma costumate. Della melodia, non credo ci si debba occupare, dato che ritengo che nei balli sia necessario che si intoni della musica lieve, che esprima in qualche modo la maniera di ballare.⁴⁴⁹

L'interesse per l'aspetto musicale è confermato anche dalla precisazione che tale discorso vale per i balli «sive fiant cantu, sive instrumentis musicis».⁴⁵⁰ Ad Alberto si richiama Tommaso d'Aquino, che, come si è accennato, fa propria la lezione aristotelica. Quando passa a elencare le condizioni che vanno rispettate nel caso specifico del ballo, queste sono ancora una volta il tempo debito, persona adatta, modo onesto, retta intenzione e luogo adatto.⁴⁵¹

Per avvicinare meglio il quadro teorico della riflessione, si può ricorrere al *De universo* di Guglielmo d'Alvernia (1180-1249), che si distingue per un'ampia scelta lessicale che utilizza di volta in volta i termini *affectus*, *passio*, *motus* e *virtus*. Il termine *passio* ha un significato molto ampio; le passioni indicano genericamente le impressioni

⁴⁴⁹ A. Magnus, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, in Id., *Opera*, Lugduni, sumptibus Claudii Prost, 1651, vol. XVI, p. 357.

⁴⁵⁰ Cfr. Ch. Page, *The owl*, cit., pp. 129-132; A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 83-84.

⁴⁵¹ II^A-II^A, vol. X, p. 32.

prodotte da agenti esterni, e consistono in pensieri (*cogitationes*) oppure in affezioni, moti di piacere o di dispiacere che si traducono, attraverso la volontà, in azione. Il termine *affectio* è più appropriato ad esprimere la natura specifica del fatto emozionale ed il suo carattere al tempo stesso passivo (di passione) e attivo: le *affectiones* sono disposizioni dell'anima (*vires o virtutes*) mobili e non permanenti, in grado di produrre a loro volta altre *affectiones* o di fissarsi in *habitus*. L'anima umana è dotata di una facoltà conoscitiva ed una facoltà motiva, a sua volta divisa in due categorie: quella che presiede e comanda il movimento (*imperativa motus*), in cui si trovano tanto le potenze del concupiscibile e dell'irascibile, sede delle affezioni, quanto la facoltà che è più eccellente, la volontà, alla quale spetta la funzione di controllare e dirigere tutti i moti dell'anima, in modo non dissimile da un re che prende tutte le decisioni che riguardano lo stato.⁴⁵²

In questa rappresentazione sono riconoscibili diversi aspetti della psicologia avicenniana⁴⁵³ Situate all'interno della facoltà motiva imperativa inferiore, le passioni sono dei moti, movimenti di reazione alle impressioni subite – direttamente attraverso i sensi, oppure attraverso la memoria o l'intelletto –, che generano a loro volta altri movimenti. Il concupiscibile è la sede del desiderio che punta a raggiungere il piacere ed in esso si appaga; mentre il moto irascibile consiste in una sorta di dilatazione interiore che si riverbera all'esterno dell'anima.⁴⁵⁴ Il punto essenziale, però, sta nel comprendere se la reazione, l'*affectus*, deriva da noi.

Silvana Vecchio ha sottolineato che attorno all'alternativa *in nobis/a nobis* si gioca la natura stessa dell'atto emozionale ed il suo statuto etico, che coinvolge anche la responsabilità dell'ascoltatore rispetto alla scelta di indugiare o di rifiutare il piacere sonoro. Per Tommaso d'Aquino il retroterra teologico della riflessione è sottinteso e mediato dall'idea che all'interno stesso dell'uomo è presente uno strumento di regolamentazione delle diverse passioni e pulsioni naturali, la ragione. Ma il punto delicato consiste nello stabilire il momento preciso in cui la lussuria nasce nell'anima. Per Abelardo (1079-1142) il peccato non consiste nel desiderio del piacere sessuale, ma solo nel consenso che l'anima fornisce a quel desiderio con l'avvallo della volontà.⁴⁵⁵

⁴⁵² Per questo schema cfr. S. Vecchio, *Passio, affectus, virtus: il sistema delle passioni*, in *Autour de Guillaume d'Auvergne*, Etudes réunies par F. Morenzoni et J. Y. Tilliette, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 173-187;

⁴⁵³ Avicenna Latinus, *Liber de anima*, Leiden, Brill, 1868-1972, vol. I, pp. 82-83.

⁴⁵⁴ G. d'Auvergne, *De Universo*, in *Opera*, Orléans-Paris, apud L. Billaine, 1674, vol. VIII, pp. 276-278.

⁴⁵⁵ «Non è peccato bramare una donna, ma è peccato dare consenso alla concupiscenza; e non è condannabile la volontà dell'unione carnale, ma il consenso alla volontà». Abelardo, *Etica*, a cura di M. Parodi e M. Rossini, Milano, CUEM, 2010, pp. 18 e *passim*.

La novità più dirompente dell'etica abelardiana è proprio la distinzione tra desiderio (considerato indifferente dal punto di vista morale, perché fa parte della natura stessa dell'uomo) e il consenso dato a quel desiderio (oggetto di giudizio morale in quanto imputabile alla scelta dell'individuo). Tale concezione viene assorbita e superata all'interno di una griglia gradualistica del peccato, in base alla quale i primi moti di desiderio sono ritenuti meno gravi dell'elaborazione razionale che ne viene fatta successivamente: un percorso in cui i primi impulsi debbono essere considerati peccati veniali, là dove il successivo assenso della ragione e la traduzione in atto di quegli impulsi rientrano nella categoria dei peccati mortali.⁴⁵⁶ Se la superbia offende Dio, è anzitutto perché entra in conflitto con la ragione umana.⁴⁵⁷

La posizione di Aristotele nel II libro dell'*Etica* è chiara: le passioni si producono nell'anima, ma sono qualcosa di ben diverso rispetto agli *habitus*, alle disposizioni in base alle quali gli uomini si comportano bene o male.⁴⁵⁸ Se la passione è pura passività, dunque, non è imputabile al soggetto che patisce, e quindi non può essere motivo né di lode né di biasimo. Il vero problema sta nello scoprire se si tratta effettivamente di passioni, cioè di semplici impressioni, oppure di operazioni che l'anima compie su se stessa. Nel piano originario della Creazione, tutti i *motus affectivi* si sarebbero naturalmente trasformati in *habitus* virtuosi, ma il peccato dei progenitori ha comportato anche una ribellione del corpo e delle sue pulsioni al controllo della volontà che, trasmettendosi di generazione in generazione, caratterizza l'intera umanità. Un teorico musicale del XVII secolo, Angelo Berardi, ha descritto il peccato originale con un'originale metafora. Il diavolo è il terzo musicista dell'Eden, che con uno strumento di legno e voce dissonante priva i progenitori della loro armonia originale. Non c'è forse nulla di più efficace della musica per descrivere l'eterna frattura fra pensiero e sensazione:

Il primo [dei concerti a opera di Dio], è quello dello stato dell'innocenza, e della giustizia originale sopra il quale compose un vago Mottetto à due voci per cantarsi da Adamo, & Eva. Ma appena cominciata questa Musica sopra giunse un terzo Musico invidioso, il quale toccando l'Istrumento d'un legno vietato, e con voce stonata, & aspra, ponendosi a cantare una canzone d'Inferno: «*Eritis sicut Dei*»: gli ritolse di tuono, e col peccato li sconcertò di maniera, che non

⁴⁵⁶ Ugo di Strasburgo, *Compendium theologiae veritatis*, Lugduni, Ioannis Champion, 1614, pp. 118-119.

⁴⁵⁷ C. Casagrande-S. Vecchio, *I sette vizi*, cit., pp. 164-165.

⁴⁵⁸ *Etica Nicomachea*, II, 4, 1105b-1106a.

poterono mai più ripigliar l'annoia del felice stato perduto.⁴⁵⁹

La melodia parla per immagini alle facoltà inferiori del corpo con un'efficacia pari a quella di un'oppiaceo, che anestetizza la volontà dell'uomo, ormai corrotto irrimediabilmente dal peccato dei progenitori, e lo fa cadere nel peccato.⁴⁶⁰

D'altra parte, l'anima «amministra» e «muove», con le sue facoltà o potenze, il corpo, quindi è anche motrice. Tommaso d'Aquino nega che tale attività motrice sia sufficiente a spiegare l'unità del composto umano, essendone la conseguenza e non il fondamento. Nella dinamica delle passioni, questa duplicità dell'anima si qualifica in un permanente dualismo da inserire all'interno della tradizione che riporta il conflitto orfico-pitagorico tra anima e corpo all'interno dell'anima. Tommaso controlla questa conflittualità ricorrendo ad una sorta di ordine metafisico, grazie al quale le differenze sono unificate dalla gerarchia: per usare le parole di Mario Vegetti, il conflitto è risolto attraverso una «pacificazione gerarchizzata».⁴⁶¹ L'anima patisce solo in quanto è unita al corpo.⁴⁶² La passione, come atto umano, ha per *subiectum* l'intero composto umano, quindi anche l'anima intesa nei due sensi: *ut forma*, per cui si ha la *passio corporalis*, e *ut motor*, per cui la passione si dice propriamente *animalis*.

La passione è implicata in ogni atto umano e in quanto tale rientra nella dimensione della moralità: essa è in sé stessa moralmente significativa. Si tratta di un punto delicato e molto dibattuto: l'anima intellettiva conosce senza organo corporeo anche se ha bisogno di potenze, il senso e l'immaginazione, che devono operare necessariamente con organi corporei. Le passioni sono moti della potenza appetitiva sensitiva comportanti una modificazione corporea, ma il moto dell'appetito sensitivo si distingue sia da quello naturale (per esempio una pietra che cade) sia da quello razionale (la volontà che tende al bene in base al giudizio della ragione).⁴⁶³ L'appetito sensibile ha per oggetto la cosa in quanto conveniente e dilettevole, così tende a conseguire ciò che è favorevole e a rifiutare lo sfavorevole. Per questo l'appetito sensitivo può comportare merito e colpa: quando non obbedisce o obbedisce alla ragione. L'appetito sensitivo, dunque, è in sé stesso moralmente significativo, anche se la sua opposizione all'ordine razionale è per

⁴⁵⁹ «Quindi è che Dio sdegnato per la rozzezza di Musici si goffi, squarciò questa prima compositione si bella, e gli cacciò fuori della Cappella del paradiso a cantar canzoni lugubri di penitenza, e funerali di Morte». A. Berardi, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689, pp. 1-2.

⁴⁶⁰ B. Boccadoro, *L'Inferno e il Paradiso della musica. L'etica musicale in Guglielmo d'Alvernia*, in «Musica e Storia», XVII (2009), 1, p. 270.

⁴⁶¹ M. Vegetti, *Il governo dell'anima*, in Id., *La passione e la ragione*, Milano, 1991, p. 12.

⁴⁶² «Passio non accidit coniuncto ex anima et corpore nisi ratione corporis»: II^A-II^A vol. III, p. 753.

⁴⁶³ *Ivi*, pp. 727-744.

l'uomo, dopo il peccato originale, qualcosa di naturale: in origine il sensibile obbediva alla ragione secondo una rettitudine donata da Dio; persa la giustizia, il sensibile è ritornato alla sua natura.⁴⁶⁴

Dal punto di vista del giudizio morale, le passioni si possono considerare duplici: in quanto sono movimenti dell'appetito razionale, in esse non vi è né bene né male morale, perché bene e male dipendono dal giudizio della ragione, ma in quanto sottoposte alla ragione e alla volontà sono *moraliter* buone o cattive.⁴⁶⁵ Ma il rapporto ragione-appetito sensitivo non va inteso come quello che c'è tra anima e certe parti del corpo, che obbediscono sempre al comando della volontà perché non hanno nulla di proprio; l'appetito sensitivo ha qualcosa di proprio in forza del quale può opporsi agli ordini della ragione. Esso viene mosso dalla immaginazione e dalla sensazione, che sono appunto il *proprium* dell'appetito sensitivo.⁴⁶⁶ Si apre, allora, uno spazio dinamico al giudizio morale. In una concezione dualistica radicale, invece, la significanza morale delle passioni è rigida, perché il rapporto di obbedienza tra sensibile e razionale dev'essere inteso *despotico principatu*. Il significato morale delle passioni non è assoluto, ma relativo agli atti cui sono correlate le passioni stesse. Il fondamento ultimo di tutto ciò, come si diceva, è di natura teologica: la possibilità della disobbedienza (dell'intemperanza) deriva dal peccato originale.⁴⁶⁷

Un altro teologo che si occupa della materia, e che è spesso rievocato nelle trattazioni di Cinque e Seicento, è il francescano Alexander of Hales (1185-1245), docente all'Università di Parigi. Nella sua *Summa fratris Alexandri (Pars secunda secundae)* accenna al diverso modo di assistere ai balli: uno è casuale e passeggero, non orientato a piaceri peccaminosi; l'altro è invece deliberato e ripetuto. Mentre il primo comporta il peccato veniale, il secondo può costituirne uno mortale, particolarmente se quello che ci si sofferma a osservare è una «ioculatione histrionica», o una «ioculatio chorealis mulierum lascivarum».⁴⁶⁸ Anche all'interno della quarta parte, apocrifa, di

⁴⁶⁴ *Ibidem*. Viene perciò modificata la concezione di Agostino, secondo cui la disobbedienza è un effetto del peccato originale che modifica la sua natura umana, e si insiste sulla complessità di rapporti tra sensibilità concupiscibile/irascibile e ordine della ragione, da cui deriva il complicato sistema delle relative passioni.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Così, per usare l'esempio di Aristotele, mani e piedi obbediscono ai comandi dell'anima come i servi al padrone, *despotico principatu*, mentre concupiscibile e irascibile obbediscono alla ragione e alla volontà *politico principatu*, come i liberi a chi comanda: avendo qualcosa di proprio, possono disobbedire.

⁴⁶⁷ M. Vegetti, *Il governo*, cit., pp. 11-26.

⁴⁶⁸ A. de Hales, *Summa theologica*, cura et studio PP. Collegii S. Bonaventurae, ad Claras Aquas, 1924-1979, vol. III, pp. 470-472.

questa *Summa* francescana la tesi di partenza è che «cantus chorearum non est male per se». ⁴⁶⁹

Commentando questo filone documentario, fra le allegorie di Jacques de Vitry e Guillaume Peyraut e le sottili distinzioni dei teologi parigini, Alessandro Arcangeli ha notato che sembra aprirsi un considerevole divario di linguaggio e di atteggiamenti, che, anche in materia di musica, tende a diventare caratteristico: da un lato si trova una netta condanna che orienta il ricorso a un ampio repertorio di argomenti, con i quali si mira a convincere il cristiano guidandolo verso una condotta austera. Dall'altro, è rilevante l'attenzione dedicata all'esame dello spettro dei comportamenti adottati dai fedeli, e sulle condizioni che possono rendere un atto più o meno moralmente repressibile. «Questa differenza non va esagerata, poiché dipende anche dalle diversità di genere e di funzioni: una discussione scolastica deve apparire in forma dialettica senza che questo richieda all'autore un'effettiva apertura a opzioni diverse, o qualche sincerità psicologica del dubbio». Un testo in forma omiletica, o destinato a fornire materiale per la predicazione, non può permettersi invece alcuna alternativa: esso deve far ricorso a un repertorio relativamente definito di strategie discorsive che assicurino garanzia di presa sui destinatari. ⁴⁷⁰

Alle prime sistemazioni teologiche del problema si rifà anche la successiva generazione di somme casistiche, a cominciare dall'opera del domenicano Ramón de Peñafort (1175-1275), che nella *Summa de casibus poenitentiae*, ricorda che i giorni festivi vanno impegnati, fra l'altro, nell'intonare inni, salmi e canti spirituali. ⁴⁷¹ Oltre che con la danza, la musica si intreccia con la lingua. Secondo la riflessione di Rodolfo Ardente (XI secolo) il silenzio come quiete, ritiro dal mondo, ascolto della parola divina, adesione incondizionata ai valori dell'obbedienza, era di fatto scomparso alla sua epoca. Nel suo *Speculum universale* il silenzio è un antidoto invocato solo come *ultima ratio* contro la lingua ribelle. Secondo Rodolfo, ogni parola viziosa ha il suo antidoto nella conversione, cioè nella parola virtuosa che le si può opporre. Fu un sistema poco fortunato il suo, perché non separò con sufficiente rigore – com'è invece necessario per un'azione pastorale efficace – le parole virtuose da quelle viziose: se il discorso irrisorio provoca negli ascoltatori la vergogna per i loro peccati, se fiabe, cantilene e poesie (che

⁴⁶⁹ Id., *Summae theologiae pars quarta*, in Id., *Universae theologiae summa*, Venetiis, apud Franciscum Franciscum, 1575, cc. 217v-218r.

⁴⁷⁰ A. Arcangeli, *Davide*, qui cit. alle pp. 87-88, in risposta a quanto osservato da C. Page, *The owl*, cit., pp. 110-133.

⁴⁷¹ Raymundus, *Summa de poenitentia et matrimonio, cum glossis Ioannis de Friburgo*, Romae, sumptibus Ioannis Tallini, 1603, di cui cfr. rist. anast., Farnborough 1967, p. 112.

per l'autore costituiscono esempi tipici di «sermo otiosus») sono usati per l'istruzione morale, allora esse perdono il marchio dell'inutilità. Ma per i predicatori doveva essere una sottigliezza eccessiva: il confine tra bene e male andava invece tracciato in modo netto e preciso.⁴⁷²

Il sistema delle circostanze, cui si è fatto cenno con Alberto Magno, è lo schema privilegiato anche per una riflessione e per una normativa della parola. Le circostanze sono infatti utilizzate da molti autori del XIII e del XIV secolo: Alano da Lilla (*Summa de arte praedicatoria*), Tommaso di Chobham (*Summa de arte praedicandi*), Guglielmo d'Alvernia (*De arte praedicandi*). Nelle prime pagine dello *Speculum* di Bernardo di Bessa (morto 1300-1304), segretario di Bonaventura e generale dei francescani, si affronta il problema della *locutio*: egli impone al novizio di controllare rigidamente le sue parole e di evitare in esse ogni segno di presunzione, ad esempio, parlando di ciò che non gli compete, in un modo, in un tempo, in un luogo non consentiti, e a persone di fronte alle quali è bene tacere. Superata la fase preparatoria, il francescano novizio può accedere alla «disciplina in locutione», che lo istruisce sui modi, sui tempi e sui contenuti della parola. Con una suggestiva precisazione, l'autore raccomanda di imparare a usare anche i 'suoni' delle parole e i gesti per accompagnarle, così da acquisire la discrezione necessaria per parlare solo nel momento opportuno: «tarde, caute ac demissa voce».⁴⁷³

Il problema non era sfuggito naturalmente a Payraut, che giustifica l'aggiunta del *peccatum linguae* al settenario dei vizi capitali della sua opera: «Da ultimo bisogna parlare del peccato della lingua, poiché questo peccato rimane dopo gli altri peccati. Molti si guardano dagli altri peccati, ma non si guardano dal peccato della lingua».⁴⁷⁴ Dietro questa iniziativa c'è una constatazione di fatto: l'estrema diffusione di un peccato che sfugge alle griglie interpretative abitualmente impiegate da moralisti, teologi e canonisti per dipanare la vasta e complessa materia del peccato: eliminati i sette vizi capitali e tutte le loro ramificazioni, infatti, rimane ancora un peccato, il peccato di lingua, su cui la chiesa antica ha oscillato tra varie classificazioni, ma che sono comunque riconducibili a menzogna, bestemmia, falsa testimonianza, detrazione, che compaiono nelle prime liste degli antecedenti del settenario dei vizi; mentre

⁴⁷² Per questi aspetti si rinvia a C. Casagrande-S. Vecchio, *I peccati della lingua*, cit., pp. 57-64.

⁴⁷³ Bernardo di Bessa, *Speculum disciplinae*, I, IV, 8, di cui si veda l'ed. it. *Specchio di disciplina, ossia precetti e ammaestramenti di urbanità e di ascetica utilissimi ai novizi dell'ordine francescano*, prima ed. it. eseguita sulla ed. critica dei Padri del Collegio di S. Bonaventura in Quaracchi, Vicenza, Tipografia commerciale, 1930.

⁴⁷⁴ G. Peraldus, *Summa*, cit., p. 371.

maledizioni, adulazioni, ingiurie, parole oziose, eccessive o sconvenienti rientrano nell'ambito delle colpe lievi.⁴⁷⁵ Nei confessionali della prima età moderna, canti e suoni vengono variamente fatti aderire a questo schema, in cui ogni autore accorda la propria preferenza ad un vizio 'capostipite' del quale il disordine musicale è causa o risultato.

Lo schema di Gregorio (540-604), che ha goduto di maggior fortuna, vede la superbia come radice da cui promana il settenario malefico, all'interno del quale nascono rispettivamente: da *inanis*, *gloria iactantia*, *contentiones*, *discordiae*; da invidia, *susurratio* e *detractio*; da ira, *rixae*, *contumeliae*, *clamor* e *blasphemiae*; da avaritia, *fallacia* e *periuria*; da *ventris*, *ingluvies* *scurrilitas* e *multiloquium*.⁴⁷⁶ Il ruolo di divulgatore per eccellenza del peccato della lingua spetta ancora una volta a Domenico Cavalca. Dal momento che «ogni uomo e letterato ed idiota in questo vizio della lingua offende», peccati tipicamente religiosi come il *rumor* o la *indiscreta promissio* si allargano a vantaggio dell'uditorio laico a comprendere anche il peccato «de' novellieri», che raccontano «i casi e le novelle delle guerre e delle altre cose», o il peccato dei voti nuziali sconsiderati che mettono in pericolo la pace del matrimonio; la *scurrilitas* si estende ad abbracciare la ricca casistica dei canti; mentre l'ultimo peccato, la *indiscreta taciturnitas*, viene sostituito con il peccato di indovini e incantatori, che fanno della parola un veicolo pericoloso di maleficio e idolatria.⁴⁷⁷ Per Cavalca, il canto del demonio, sotto la sembianza di uccello, disturba l'orazione:

In figura di ciò si dice anco nel Genesi, che facendo il patriarca Abraam al grande e Signore Iddio sacrificio d'alcuni uccelli ed animali, gli uccelli venivano e facevangli molestia: per la qual cosa s'intende, che i demonj, li quali per lo Evangelio, si chiamano uccelli del cielo, impediscono lo sacrificio delle nostre orazioni. Ma come quivi si soggiunge che Abraam cacciava quelli uccelli; così dobbiamo noi con gran sollecitudine resistere agli mali pensieri, alle fantasie ed alle vagazioni della mente che il nemico ci procura a tempo d'Orazione.⁴⁷⁸

Progressivamente prende corpo la scelta di far confluire il peccato della lingua all'interno del peccato della gola o, per meglio dire, di sdoppiare il peccato di gola in due diversi peccati, quello del gusto e quello della *locutio*. L'aggiunta di un ottavo peccato alla lista dei vizi capitali appare superfluo; il posto del peccato della lingua

⁴⁷⁵ C. Vogel, *Le pécheur et la pénitence dans l'Eglise ancienne*, Paris, Cerf, 1966.

⁴⁷⁶ *Morales sur Job*, texte latin de M. Adriaen, introd. Par C. Straw, trad. par les moniales de Wisques, Paris, Cerf, 2003, pp. 224-225.

⁴⁷⁷ D. Cavalca, *Il Pungilingua*, cit., p. XVI.

⁴⁷⁸ Id., *I frutti della lingua*, ed. G. Bottari, Milano, per Giovanni Silvestri, 1837, pp. 32-33.

esiste in fondo da sempre: quello stesso organo che preside alle due funzioni del parlare e del mangiare è evidentemente l'elemento che unifica anche le due categorie di peccati che con la lingua si commettono. Del resto, la constatazione che gusto e loquela procedono dallo stesso organo è antica. Isidoro di Siviglia (560-636) lo dimostra sulla base dell'etimologia. La lingua è stata chiamata così perché ha la funzione di legare sia il cibo sia le parole attraverso suoni articolati.⁴⁷⁹ Alla «*affluentia ciborum*» segue l'«*inundatio verborum*», mentre la varietà e la delicatezza dei cibi genera un parlare frivolo e curioso. Si tratta di un incontestabile dato naturale, confermato dal *De anima* di Aristotele, per il quale non è possibile fissare gli elementi di un'etica della parola prescindendo dalle nozioni di anatomia e di fisiologia,⁴⁸⁰ che gli scritti attribuiti a Roberto Grossatesta (1175-1253), vescovo di Lincoln e iniziatore del filone più fecondo del pensiero scientifico dell'Inghilterra dell'epoca, contribuiscono a tradurre in ricco repertorio di immagini morali.

La lingua rappresenta lo scacco di ogni tentativo di semplificare con un rigido taglio dualistico, poiché è *medium* di due realtà eterogenee: l'esteriorità, quale si manifesta nel suo aspetto più direttamente tangibile, il cibo, e l'interiorità, entità di difficile rappresentazione e definizione, ma che trova nella parola una traduzione in qualche modo fisica,⁴⁸¹ e nella realtà naturale, come nel mondo animale, sia nei suoi tratti di distinzione che in quelli di analogia, tesi a segnalare determinate deviazioni umane: per Grossatesta gli uccelli marini e gli animali notturni alludono, con il loro verso doloroso, al canto scomposto e triste che esce dalle taverne; la bocca del serpente, sempre spalancata e fetida, o quella della rana, particolarmente ruomorosa e fastidiosa, significano entrambe golosità e loquacità eccessiva.⁴⁸²

Nella riflessione successiva, da Tommaso d'Aquino in poi, cambia il ruolo della lingua nella causa del peccato, ma non lo schema delle figlie dell'organo, che non è

⁴⁷⁹ Isidoro, *Etymologiae*, XI, 49-51. Merita di essere ricordata la sua celebre definizione sulla scienza musicale: «Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam & ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, & coelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In praeliis quoque tubae concentus pugnantem accendit, & quanto vehementior fuerint clangor, tanto sit ad certamen animus fortior. [...] Musica animum mulcet, & singulorum operum fatigationem modulatio vocis consolatur. Excitatos quoque animos musica sedat, sicut David legitur, qui a spiritu immundo Saule arte modulationis eripuit. Ipsas quoque bestias, ne non & serpentes, volucres atque delphinos ad auditum suae modulationis Musica provocat. Sed & quicquid loquimur, vel intrinsecus venarum impulsu (pulsibus) commovemur per musicos rhythmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum». Cfr. Isidori, *Sententiae de musica*, da Gerbert, cit., pp. 20-21.

⁴⁸⁰ S. D. Wingate, *The Medieval Latin versions of the Aristotelian Scientific Corpus, with Special Reference to the Biological Works*, London, The Courier Press, 1931, pp. 48-52.

⁴⁸¹ Su quest'evoluzione, cfr. C. Casagrande-S. Vecchio, *I peccati*, cit., pp. 147-174.

⁴⁸² [R. Grossatesta] *De lingua*, ms. Oxford, Lincoln 56, ff. 184r-185r. reperibile in S.H. Thomson, *The Writings of Robert Grosseteste, Bishop of Lincoln*, Cambridge 1940, pp. 252-252.

più causa efficiente, ma solo intersezione di determinati valori. L'atto fondante della volontà è di nuovo la vera matrice del peccato, e la lingua non ne è che il semplice strumento. Carla Casagrande e Silvana Vecchio hanno sottolineato che l'esigenza di garantire al discorso morale sulla parola una sua autonomia ed una sua specificità, anche a prezzo dell'incoerenza teorica, ha una motivazione ideologica: «la rivendicazione della dignità della parola del predicatore o del maestro nasce sul terreno di una netta bipartizione dell'universo verbale; non possono esistere che da una parte parole buone, dall'altra parole cattive; la repressione di queste ultime non è che una conferma della dignità delle prime».⁴⁸³

L'assenza dei peccati – *multiloquim, vaniloquium, taciturnitas* – dalla classificazione tomista costituisce invece la conferma più evidente della dissoluzione del di parola. Tommaso ha eliminato, cancellando questi peccati, l'ultimo residuo di oggettiva moralità della parola, il presupposto che esista una parola costitutivamente portatrice di valori, ed ha completato quel processo di trasferimento della moralità dall'atto alla *voluntas*. Ma la parola è portatrice di suono: suoni virtuosi e suoni peccaminosi si ritrovano nel sistema che distribuisce tutti gli atti umani entro rinnovate categorie di virtù e di vizio, di peccato e di merito.

Se, dunque, cibo e parola sono uniti per natura dallo stesso organo, l'idolatria del ventre, eccitata dal cibo e dal vino, ottunde i sensi, altera la volontà e si manifesta nel linguaggio disordinato tipico di chi suona e canta, come l'istrione, che nei confessionali è oggetto di una specifica attenzione almeno fino alla prima metà del Cinquecento.

Gli ubriachi sono gli adoratori e i sacerdoti del diavolo – ricorda ancora il *De lingua* – che pregano nel suo oratorio o nel suo tempio, cioè la taverna; lo adorano, lo santificano e cantano; la loro preghiera sono le parole malvagie o inutili; il loro modo di adorarlo consiste nel riempirsi il ventre.

Fedeli adoratori del diavolo, ma al tempo stesso suoi giullari, che «nella sua sala del trono, cioè la taverna, scherzano e giocano e ostentano l'arte vergognosa che hanno appresa, cioè l'impudenza e l'insolenza, intrattenendo e divertendo se stessi, gli altri convitati e lo stesso diavolo».⁴⁸⁴

Dal Trecento in poi, i testi per la confessione propongono, accanto agli esempi biblici, l'una o l'altra combinazione delle citazioni che si è cercato di schematizzare qui:

⁴⁸³ C. Casagrande-S. Vecchio, *I peccati*, cit.

⁴⁸⁴ R. Grossatesta, *De lingua*, cit., p. 185.

Tommaso e Agostino per il canto liturgico; gli scritti di Alberto Magno, Alexander of Hales per la musica profana nelle sue connessioni con la pratica orchestrale.⁴⁸⁵ È peccato mortale quando il «*risus intempestivus*» è associato al «cantare cantilenas mundanae», ammonisce nel 1557 il gesuita Giovanni Battista Antonucci.⁴⁸⁶ Adulatore e presuntuoso è colui che usa consapevolmente il potere manipolatorio di canti e suoni per instillare negli animi curiosità, ebrezza e piacere.



Fig. 14. U. de Lilienfeld, *Concordantie Caritatis*, 1470 ca.

La curiosità sonora che distoglie l'attenzione e imprime immagini nella memoria è il punto essenziale. Come ricorda il *Confessionale* di Antonio da Budrio (ca. 1338-1408), la novità che incuriosisce e insuperbisce l'intelletto segue la via dell'ornamento della pittura, ma anche quella del suono. L'«*inepta letitia*», terzo grado di superbia, è generata da canti, carmia e «*tripudia*», che sono tutti «*sine freno et temperantia*». Fra le cause della lussuria, «*cecitas mentis*», subito dopo l'ebbrezza del vino, dunque la gola, troviamo il piacere «*sonorum musicorum consonantiarum et melodiarum*».⁴⁸⁷

Riprendendo un'attenzione per l'armonia presente in Alberto Magno, Paul Wann, canonico della cattedrale di Passau, nei suoi sermoni *de tempore* sui sette vizi capitali (1425-1489) si preoccupa «*de cantu mulierum, provocativum ad luxuriam*», che «*mentem virilem vulnerat, mentem effeminat et enervat, inane gaudium excitant [et] malos mores generat*», associandolo al ballo, al riso e al travestimento mascherato.⁴⁸⁸ Già da questi pochi esempi, emerge significativamente, dunque, la distinzione operata fra canti e melodie (con l'insistente riferimento ai 'suoni'), riconoscendo a queste ultime

⁴⁸⁵ I. de Friburgo, *Summa confessorum*, Lugduni, per Iacobum Saccon, 1518, questioni 280-281, cc. 213v-214r; Asteanus, *Summa de casibus conscientiae*, Venetiis, Leonhard Wild, 1480, libro II, titolo 53.

⁴⁸⁶ G. B. Antonucci, *Catechesis seu Institutio civitatis, ac diocesis Neapolitanae [...]*, Neapoli, apud Horatium Salvianum, 1577, pp. 164-165.

⁴⁸⁷ A. da Budrio, *Confessionale*, in *alma Venetiarum civitate*, per Simonem de Lauere, 1508, c. n.n.

⁴⁸⁸ P. Wann, *Sermones de septem vitiis criminalibus eorumque remediis* Hagenau, per Henricum Gran, 1514, cc. R1r-R1iv.

una propria valenza. Nella sua operetta Antonio da Budrio si spinge fino all'impiego di due termini chiave: consonanza/dissonanza. Si tratta di una precisazione istruttiva perché rimanda all'idea di un'armonia/disarmonia delle parti per la quale il bene devia nel male in seguito alla trasgressione di un limite posto fra identità e alterità, secondo un meccanismo identico a quello secondo il quale in musica la consonanza degenera, appunto, nella dissonanza. Di qui, il costante riferimento al genere cromatico: caratterizzato dal procedere per semitoni e dalla frequente presenza di alterazioni, il suo trasgredire la misura fissata nelle leggi della matematica armonica, tramandate dalle arti liberali, si riflette nell'anima che allenta immancabilmente i freni inibitori e sconfina nel vizio.

Esiste una lussuria mentale che si consuma all'interno dello spirito, fra desiderio, pensiero e volontà. «Hai concupito qualcuno nella tua mente?» chiede Jean Gerson (1363-1429) nei suoi *Poenitemini contre la luxure*.⁴⁸⁹ «[Pensa] se sei tu stato a udire canzoni vane, o soni»: con questa semplice formula gli fa eco Giacomo della Marca (1393-1476), quando invita il penitente a riflettere sui vizi dell'udito in cui può essere incorso.⁴⁹⁰

Nulla di questa concezione viene disperso dalla teologia di Cinque e Seicento, che presenta proprio in questi secoli un cospicuo numero di testi, vecchi e nuovi, gettati sul mercato da un torchio moltiplicatore: trecento titoli di opere di casistica e manualistica per i penitenti e confessori pubblicati in meno di due secoli, fra gli anni Settanta del Quattrocento e la metà del Seicento in Italia, per un totale di 1300 ristampe o riedizioni.⁴⁹¹ La richiesta pare essere soprattutto quella di strumenti di mediazione, realizzati con una nuova sistemazione del materiale, un attento lavoro di compendiazione e la messa a punto di indici più analitici. Si ristamparono testi del Quattrocento, come i *Canones poenitentiales* del francescano Asteano da Asti e la sua *Summa de casibus conscientiae*, la *Summa Pisanella* del domenicano Bartolomeo da San Concordio, e il *Supplementum* a quest'ultima del francescano Nicolò da Osimo.

Ma è anche il caso dei sette libri *De castitate* di Bernardino Scardeone (1478-1554), che in anni successivi avrebbe ricoperto l'ufficio di canonico della cattedrale di Padova, poi canonico della scuola della Cittadella. Partecipò attivamente al dibattito riformato a Venezia e ormai anziano, nel 1543, fu arrestato dall'Inquisizione per eresia, cui seguì

⁴⁸⁹ J. Gerson, *Oeuvres complètes*, VII, a cura di P. Glorieux, Paris-Tournai-Roma-New York, Desclée, 1968, p. 807.

⁴⁹⁰ J. della Marca, *Confessione generale*, s.n.t., [1515?], c. n.n.

⁴⁹¹ A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana: produzione e consumo*, a cura di A. Rosa, Torino, Einaudi, 1982., p. 676.

l'abiura. Dedicata nel 1538 al cardinale Gian Pietro Carafa, e pubblicata a Venezia quattro anni dopo, relativamente al ballo, il *De castitate* raccomanda di evitare le donne e i luoghi in cui si corre il rischio di incontrarne; mentre nel canto liturgico, ci si deve guardare dalla mollezza della voce effeminata. Quando «in templo musicis concentibus, voce, corde, & organo consuescunt gratias, & laudes domino decantare», è necessario che

voce scilicet virili distincta, & gravibus numeris suaviter modulata: non autem foeminea indiscreta: & quae solo tinnitu modulaminis, & vario garritu vocum sine verborum prolatione, & sine sensu, aures tantummodo inaniter valeat demulcere: ut hoc nostro aevo in templis alicubi fieri consuevit: ubi lituis, tubis, ac fistulis ita undique; templa prestrepunt, ut theatralibus ludis, & choreis potius, quam aut sacris, aut divinis laudibus interesse videamur.

Conclude il discorso il rituale potere benefico di un canto correttamente eseguito:

Dandum est enim aliquid laxationis animo, in quovis studiorum genere divitiis occupato: quatenus fatigatus diutino studio, rursum intervallo alternae quietis fortius reparatur: & assurgat ad intermussa studia ita rifocillatus ardentius. Solent enim nostri animi tempestiva quadam intermissione mirisice demulceri: & discussa tristitia studiorum, hilaritate cuiuspiam honestae cantionis insurgere postmodum ad seria alacriores.⁴⁹²

L'interesse che questa produzione dedica alla musica e alle diverse attività coreografiche dei fedeli è riscontrabile nelle diverse voci alfabetiche che le compongono: accanto a *chorea*, *cantum*, *organum*, si trovano *ludus*, *histrio* e *spectaculum*.

Un altro degli autori di testi per la confessione che esercitarono larghissima influenza è il domenicano Antonino, arcivescovo di Firenze (1389-1459). Entro i primi anni settanta del Quattrocento, alla circolazione manoscritta dei tre confessionali (il latino *Omnis mortalium cura* e il *Curam illius habe*) si era già affiancata una loro frequente riproduzione a stampa.⁴⁹³ Si tratta di una letteratura che Roberto Rusconi ha interpretato come espressione di un sistema pastorale basato sul binomio predicazione-confessione e

⁴⁹² B. Scardeone, *De Castitate Libri Septem*, Venetiis, apud Andream Arrivabenum, 1542, , pp. 290-291.

⁴⁹³ Per questi dati M. Turrini, *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, che dedica ai dati del mercato editoriale le pp. 66-72.

sorretto dai regolari degli ordini mendicanti, ma che sorride soprattutto a domenicani.⁴⁹⁴ Al 1429 data il suo confessionale in volgare *Specchio di coscienza*, ordinato secondo la serie dei vizi capitali. Si compone di due serie che prendono le mosse dal discorso sulla danza. La prima contempla, in termini affini ai suoi predecessori, le situazioni in cui «el balare, saltare, cantare e sonare» possono risultare viziosi: le consuete circostanze relative all'intenzione, il luogo, il tempo, la persona e il modo, con una puntualizzazione anche per l'elemento musicale: «il canto e suono fussi di cose brutte e provocative ad male». Dato che in tutti questi casi ballare è peccato, ma non sempre di pari gravità, segue una seconda lista, quella delle condizioni che lo rendono mortale, ossia la finalit  e la consuetudine.⁴⁹⁵ Anche una sintesi tratta dal vademecum *Omnis mortalium cura* (1493), con istruzioni per i sacerdoti, ma la cui lettura per i laici «sar  pi  salutaria che leggere Dante o le cento novelle et corbaccio di messer Giovanni, o sonetti o cantare di paladini», pu  essere istruttiva.⁴⁹⁶

[Circa il primo comandamento] ancora pu  domandare [il sacerdote] se ha ricordato il nome di Dio o de sancti in vano in favole o in canzone, o contrafacto per diligione gli acti degli uffici divini et le parole delle scripture in motteggio o in buffonerie, le quali cose non sono senza grande peccato. [...] Della Vanagloria prima figliuola della Superbia [deve interrogare] poich  li mondani cercano et desiderano la loda delle cose temporali, come le donne vane di loro bellezza o adornamenti o [di] ballare o cantare, et gli huomini mondani di loro soctiglieze et malitie d'ingannare o di gagliardare le persone spirituali [...], et di questo vitio si debbe domandare [...] secondo la conditione della persona. [...] Della luxuria si pu  domandare dei sentimenti del corpo: [a proposito dell'udito] se volentieri   stato a udire parole triste per dilectarsi in tali materie [...]. Et questo ancora e spesso [  peccato] mortale nel parlare, se ha decto parole triste et dishoneste o decto canzoni o mandato lettere a questo fine per indurre altri a peccare.⁴⁹⁷

Le poche righe di Antonino da Firenze schematizzano un atteggiamento verso le implicazioni della curiosit  uditiva che nei due secoli a seguire oscilla fra la condanna generalizzata a fini persuasivi dei repertori di prediche, e i *distinguo* d'impianto

⁴⁹⁴ I suoi saggi sul tema sono numerosi. Per un primo approccio, si veda *Dal pulpito alla confessione. Modelli di comportamento religioso in Italia tra 1470 circa e 1520 circa*, in *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*, a cura di P. Prodi - P. Johanek, Bologna 1984, pp. 259-315; e Id., *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed et  moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁴⁹⁵ Antonino, *Somma Omnis mortalium cura*, Firenze, per Antonio Tubini, 1507, cc. f2v-f3v. Si veda A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 91-92.

⁴⁹⁶ A. da Firenze, *Tractato volgare di frate Antonino arcivescovo di Firenze che   intitolato Curam illius habe*, [Firenze], per L. de Morgiani et J. di Piero di Maganza, 1493, c. b2v.

⁴⁹⁷ *Ivi*, passi citati alle cc.b2v-5v.

scolastico che ruotano sulle circostanze dell'ascolto. Nello stesso decennio vengono pubblicati due testi che si attengono sostanzialmente allo schema adottato da Antonino nel *Defecerunt*: il già citato *Interrogatorium* di Bartolomeo Caimi e la *Summa Pacifica* di Pacifico da Novara.⁴⁹⁸ Ad uscire successivamente dai torchi sono l'*Angelica* di Angelo da Chivasso⁴⁹⁹ e la *Rosella* di Battista Trovamala, francescani dell'Osservanza, pubblicate negli anni ottanta del Quattrocento; la *Sylvestrina* di Silvestro Mazzolini e della *Tabiena* di Giovanni Cagnazzo, domenicani, date alle stampe negli anni dieci del Cinquecento.⁵⁰⁰ L'opera di Trovamala non ha un'entrata musicale specifica, ma in ogni caso è possibile trovare un riferimento alla voce *adulatio*; mentre nell'*Angelica* il rinvio è a *histrio*: «ille qui de persona sua ludum facit», con un rimando alla *quaestio* di Tommaso numero 168, che concerne cioè «de modestia secundum quod consistit in exterioribus motibus corporis». Discutendo di questa figura all'interno della commedia, l'Aquinate dice che un po' di ricreazione è necessaria per la vita umana: l'esercizio professionale in sé è lecito e non ricade in una condizione di peccato a prescindere. Tale attività è dunque ammessa, purché usata con moderazione, parole o gesti illeciti. A queste condizioni anche il pagamento del comico è autorizzato.⁵⁰¹

Che si tratti del cantore durante la celebrazione della liturgia, o di una donna al davanzale di una finestra, la consapevole perversione del potere manipolatorio della melodia per catturare l'attenzione (seguendo la metafora dell'«uccellare») di chi ascolta è peccato mortale. In fondo, come ricorda negli anni Trenta ricorda il domenicano Bartolomeo Fumi, nella sua *Summa armilla*, «La curiosità che provoca un disordinato

⁴⁹⁸ Pacificus Novariensis, *Sumula ho vero Sumeta de pacifica conscientia*, Mediolani, Filippo da Lavagna, 1479, cc. f5r.-f6r.

⁴⁹⁹ «Cantus in ecclesia inventus est ad provocandam compunctionem in animos auditorum. [...] Utrum cantus theatrales sint cantandi in ecclesia? Resp. que non, nec in modum tragediarum, sed cantandum est cum cordis devotione», come nell'interpretazione di Tommaso d'Aquino. Dei «citharistis» è lecito l'ascolto quando «sit ad laudem Dei, vel ob aliam iustam causam», come la ricreazione dell'animo debole; ma «ad voluptatem autem, vel luxuriam talibus uti, vel aliquid dare est peccatum mortale». L'attenzione di rito per l'istrione è associata ai casi più generali di «cantibus turpibus vel cum ornamentis lascivis, & hinonestis», che orientano il giudizio di condanna delle danze come peccato mortale. Per questi passi, cfr. A. da Chivasso, *Summa Angelica de casibus conscientialibus*, cum additionibus Iacobi Ungarelli [...] annotationibus Petri Vendramaeni aucta, Venetiis, apud Fabium & Augustinum Zoppinos fratres, 1582, pp. 122, 144, 269.

⁵⁰⁰ B. Trovamala, *Liber qui Rosella casuum appellatur*, cura di Georgi Arrivabeni, Venetiis, 1495, c. 99r; I. Tabiensis, *Summae Tabienae pars prima*, ad cadentis Salamandrae insigne, Venetiis, 1572, pp. 37-37, 65; S. Prieras, *Summae Sylvestrinae quae Summa summarum merito nuncpatu pars prima*, additionibus Petro Vedramaeno autore locupleta, Antverpiae, officina Philippi Nutii, 1581, p. 190. Si vedano P. Michaud-Quantin, *Sommes de casuistique et manuels de confession au moyen âge*, Louvain Nauwelaerts, 1962; T. N. Tentler, *Sin and confession in the eve of the Reformation*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

⁵⁰¹ C. Casagrande-S. Vecchio, *La figura del giullare*, cit., che dedica ampio spazio alla discussione sul passo della II-II di S. Tommaso

appetito di conoscenza, sia attraverso l'intelletto sia attraverso i sensi, è peccato.⁵⁰² La melodia e le sue componenti armoniche sono associate alla varietà corpuscolare dei colori: una gamma di emozioni, dei suoni nel loro insieme – della voce o dello strumento carnale – che al pari di quelle dei profumi, devono essere sorvegliate attentamente. Il penitente deve confessarsi ogni qualvolta incontra queste forme di trasgressione: «[Confesso che] il mio volto fu dissolto a causa del riso e delle cantinele; [...] che le mie orecchie ascoltarono parole lussuose («luxuriosa verba») e le maldicenze («detractiones») compiute dagli strumenti musicali. Molteplici colori deturparono i miei occhi [...] e le mie narici respirarono gli odori che inducono alla vanagloria».⁵⁰³

«Aures auditum tuam luxuriam»: la musica disonesta «maculant animam», ricorda il francescano Conrad Clinge (1556).⁵⁰⁴ Nel complesso, dopo il concilio, le coordinate del dibattito continuano ad essere quelle tracciate in età tardomedievale, cui si aggiungono i canoni tridentini. Fermo restando i richiami relativi al canto liturgico (cantare o suonare in modo 'turpe' o 'lascivo' è sempre peccato mortale) la proposta delle compilazioni tardomedievali sembra andare verso un allentamento del rigore anche in materia di musica.⁵⁰⁵ Tale atteggiamento ricorre nell'*Instructorium conscientiae* di un domenicano, lo spagnolo Luis Lopez (morto nel 1595), che «non osa condannare a peccato mortale» donne che ballino assieme a uomini «in ecclesiis eremiticis», purché non vi sia cattiva intenzione, non segua lo scandalo dei deboli e si badi a evitare ogni indecenza, o nei *Cento casi di coscienza* del domenicano Serafino Razzi (1531-1613), che scusa delle fanciulle da peccato mortale per aver trascorso la notte in Chiesa, al rientro da una «divozione fuori in contado», anche perché assieme ai balli fatti per vincere la paura erano andate «cantando certe loro semplici et honeste canzonette [...], sena fastidioso strepito».⁵⁰⁶ Verso la fine del secolo un altro francescano osservante, Bernardino Busti (1450ca.-1513/15) si occupa di musica nel suo *Rosarium sermonum*. Un modello di sermone per la quinta domenica dopo Pasqua che opera una sintesi fra spazio liturgico e

⁵⁰² *Summa aurea armilla nuncupata, casus omnes ad animarum curam attinentes, breviter complectens*, Lugduni, apud Carolum Pesnot, 1583, pp. 170-171.

⁵⁰³ A. de Escobar, *Modus confitendi*, Romae, Planck, ca. 1485, cc. nn., con riferimento alla locuzione e alla lussuria.

⁵⁰⁴ C. Clingii, *Catechismus catholicus, summam christianae institutionis IIII libris succintim complectens*, Coloniae, apud Haeredes Arnoldi Birckmanni, 1556, pp. 536, 544-545.

⁵⁰⁵ A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 121 e sgg.

⁵⁰⁶ Cfr. rispettivamente: L. Lopez, *Instructorii conscientiae prima pars*, Lugduni, apud Petrum Landry, 1587, p. 187; S. Razzi, *Cento casi di coscienza*, Firenze, appresso Bartolomeo Sermartelli, 1579, pp. 207-209.

spazio profano, e in cui il potere lenitivo della melodia, se correttamente esercitato, tutela la musica dalla censura:

Musicorum vero exercitium in sonando & cantando de se videtur esse licitum [...]. De cantu autem firmo in divinis officijs, non est dubium quod à sanctis est inventus [...], ad provocandam devotionem in animos auditorum [...] non mediocriter [...] tamen non est reprobandus, quia etiam ex eo devote mentes fructum reportant. Videant tamen qui huic operi insistunt ne dum blanda vox quaeritur, congrua vita negligatur, & Deum irriterent contra se, dum populum delectant. [...] Laici etiam extra divina officia pulsantes musica instrumenta, vel in nuptijs in vel in convivis Dominorum, ut tibiae vel alia instrumenta ob recreationem, non videntur debere condemnari, & possunt salarium sui laboris recipere. Et similiter cantores dummodo contenti honesta, locis, & temporibus debitis observatis, ac alijs circumstantijs, ut ait praedictus Archiepiscopus [Antonino da Firenze] ubi supra: Musica enim est utilis ad movenda toedia, & confortandam naturam. Unde Aristoteles 8 Politic. Cap. 2. Dicit: *Habet Musicam delectationem naturalem, propter quod omnibus aetatibus, & moribus usus ipsius est amicus*. Et Sapiens Ecclesiastic. 4. Ait: *Vinum et musica laetificat cor, tibiae & psalterium suavem faciunt melodiam*. Et Philosophi dicunt, quod homo naturaliter delectatur in symphonia. Unde etiam in coelo secundum non nullos Theologos in 2 & 4 sen. Sonatur diversis instrumentis. Si ergo ibi sonatur ubi sine sono est omnis delectatio sine aliqua tristitia, ergo in hoc mundo in quo sunt tot homini adversantia & eum attadantia, non est illicitum per sonum recreari [...].⁵⁰⁷

Anche dopo il concilio, continua il successo editoriale dei testi prodotti fra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo. Come si è accennato a proposito della censura di Antonio Caracciolo, per Tommaso de Vio non esiste un rischio morale nella musica in sé: questo può avvenire soltanto per *accidens*, una visione che viene accolta anche da diversi autori della Compagnia di Gesù. Certo è che non solo gli *adiaphora*, ma anche azioni in sé stesse buone possono risultare atti deplorabili, se fatte con cattive intenzioni o in circostanze negative. È il caso della preghiera, se non è cantata sinceramente, con la dovuta attenzione e seguendo le regole dell'arte. Riprendendo un passo di San Girolamo (347-420), a metà Cinquecento, Sebastiano Medici precisa che non è da vituperare «simpliciter cantum», ma vanno rimproverati coloro che lo fanno «more theatro, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem, vel delectationem provocandam». La musica è strumento legittimo per «doctrinam animos

⁵⁰⁷ *Rosarium sermonum per quadragesimam, ac in omnibus diebus, tam dominicis, quam festis per annum, necnon de unaquaque materia Praedicabilium*, Coloniae Agrippinae, Sumptibus Antonij Hierati, sub Monocerote, 1607, vol. II, pp. 849-850.

hominum provocare in Deum» poiché, come insegna Aristotele (*Politica* VIII), «musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interius bonam dispositio». ⁵⁰⁸

Queste indicazioni si rivolgono ai padri di famiglia, che devono vigilare su una fitta serie di tentazioni. A ricordarlo è una riedizione dell'*Epistola* sul governo della famiglia di Bernardo Silvestri (1475 ca.): «nec chartis lusoriis aut talis, aut pila maiori, aut alio eiusmodi indecoro ludi genere ludere, ludentesne spectare, nec choreas exercere, nec personatus incedere, nec venationi, fabulis, comoediis, aliisve histrionum impuris actionibus vacare audeat. Rerum novarum curiositas fugiatur, vitentur pariter sermones dissolutiores, libri scurriles vel impuri», e naturalmente «profanae cantiones, deliciosaeque modulationes», con riferimento a filastrocche lubriche. ⁵⁰⁹ Dalla famiglia, la loro vigilanza deve estendersi anche alla comunità: «Primum igitur caupo, non solum familiae suae, sed etiam hospitibus, peregrinis aliisve quos hospitio exceperit, et verbis et vitae exemplis et humanitatis officiis prodesse studeat. [...] Nec lenones, meretrices, histriones, mimos et coeteros malae conditionis homines, nugatoresve apud sediutius hospitari patiatur». ⁵¹⁰

A loro dovrà pensare il predicatore:

Officium concionatoris in perpetuo reprehendendis tollendisque pravis consuetudinibus, unde peccandi seminaria extant. Spectacula, ludos ludicrosque res id generis, quae ab ethnicorum moribus originem ducunt, disciplianque christianae adversantur, perpetuo detestabitur, execrabitur: demonstrabit incommoda, publiasque aerumnas inde in christianum populum dimanare. In quam sententiamvalde populum confirmabit argumentis, quae gravissimi viri, Tertullianus, Cyprianus martyr, Salvianus, et Chrisostomus, afferunt. ⁵¹¹

Ciò è naturalmente d'obbligo durante le celebrazioni, perché come insegna l'ennesimo caso milanese di metà Cinquecento, un sacerdote constatava:

quando predicavamo la parola di Dio et il popolo tutto che era nella Chiesa con preghi ad alta voce dimandava a Dio misericordia, strepitavano quasi su le porte della Chiesa et intorno tamburri [sic!], trombe, carrozze di concorso, gridi e tumulti di tornei, corriere, giostre,

⁵⁰⁸ S. Medices, *Summae decretorum, peccatorum, haeresum, virtutum*, apud Bernardum Iuntas, Venetiis, 1587, pars. I, p. 97.

⁵⁰⁹ B. Silvestris, *Epistola super gubernatione rei familiaris*, [s.l., s.n.], 1475.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ibidem*.

mascherate et altri simili spettacoli profani, con publico e scandalosissimo disturbo et impedimento di quei divini officii e sante orazioni, e con irriverenza del Santissimo Sacramento.⁵¹²

Una delle voci postridentine più autorevoli è quella dell'*Enchiridion* di Martín de Azpilcueta, noto come il Dottor Navarro, – rifacimento latino (1573) del suo *Manual de confessores y penitentes* (1553) – che cita di frequente il peccare per *morosa delectatio* in conversazioni, danze e abbracci.⁵¹³ Relativamente a canzoni e strumenti, nell'edizione in volgare dell'opera, Azpilcueta osserva:

Se procurò di mescolare al culto divino, canti profani, & brutti con voci umane, o di organi, o di altri instrumenti, [si avverta che] per questo si fa ingiuria al culto Ecclesiastico, & a Dio, secondo il Caetano, il quale noi seguiamo, allegando in questo il Concilio di Basilea [...]. Et con questo aggiungemmo che se alcuno con semplicità pensando che questo fosse lecito per ricreatione, perché veggono ordinariamente costumarsi, & se sapessero, che fosse peccato mortale, nol farebbono, facessero di queste musiche, sarebbe iscusato in parte, ma non del tutto. Ma hora diciamo, che non mi pare peccato mortale, salvo che quando le canzoni sono dishoneste, vane, & profane, & cantate mentre si dice l'officio divino per quelli, che sono avisati, che non sono liciti. Il medesimo diciamo di quelli, che la notte di Natale dicono cose vane, o maledittioni a coloro, che dimandano la benedizione, per dire i responsorij, o le lettioni, come l'habbiamo in altra parte detto.⁵¹⁴

Ma sul versante della musica profana, Azpilcueta non dimentica il problema posto dall'ornamento e avverte che: «Vestirsi con intentione di parer bella, o bello, per esser carnalmente amata, o amato, per mal fine, o dilettersi di parlamenti, di canti, o ascoltar parole dishoneste, o provocare con musiche, con parole, con qualche altro segno al

⁵¹² *Editto per la proibizione di Giostre e spettacoli nelle domeniche e nelle feste*, 1579, cit. in F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 14-15.

⁵¹³ M. de Azpilcueta, *Enchiridion sive Manuale confessoriorum et poenitentium*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1581, pp. 99-100; su cui cfr. A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 119-120. Analoghe posizioni sono espresse da L. Lopez, *Instructorii*, cit., pp. 128-129; E. Rodriguez, *Nuova somma de' casi di coscienza*, Venetia, appresso i Sessa, 1621, vol. I, c. 59r. Sulla fortuna dei testi di Navarro, si veda V. Lavenia, *Martín de Azpilcueta (1492-1586). Un profilo*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XVI (2003), pp. 15-148.

⁵¹⁴ M. de Azpilcueta, *Manuale de' confessori*, tradotto di spagnuolo in italiano dal R. P. Fra Cola di Guglinisi dell'ordine di San Francesco di Paula, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574, p. 126, § 87, ma si confronti anche la versione latina: «Nulláque cantio lasciva, vel profana misceatur cantui, etiam organico, nec in ea fiant caerimoniae insolitae, aut superstitioso candelarum adhibito numero: nec fiant in ecclesia actiones, & colloquia vana vel profana, deambulationes, strepitus, vel clamores. Idem demum Concilium iubet ordinarijs, ut moneant parochianos, quoties commode poterint, astringi audire concionem in suis parochis», con riferimento alle disposizioni conciliari (*Enchiridion*, cit., p. 614, § 10).

peccato di lussuria, [...] è peccato mortale».⁵¹⁵ Riprendendo il trattato *De luxuria* di Alexander of Hales, Navarro pone l'accento sull'azione efficace del canto di pervertire le facoltà dell'anima: «Peccat, qui animo deliberato delectatur, loquendo, canendo, vel audiendo verba luxuria obscoena, etiam citra animum malè operandi».⁵¹⁶ Le pagine dell'*Enchiridion* ribadiscono la centralità della posizione di Caetano: «quia sonus abstrahit a materia hac vel illa et sonus qui ab uno applicatus est ad materiam vanam, potest ab altero applicari ad materiam spiritualem, ut patet».⁵¹⁷ Il problema interessa anche il suono dell'organo: «Sed occurrit hic dubium, an pulsare in organis inter officia ecclesiastica sonos saecularium vanitatum sit peccatum mortale. Et est ratio dubii quia quidam, propter irrivrentiam divini cultus, putant quod sic». Azpilcueta riprende lo schema delle circostanze proposto da De Vio: «Et primo quidem modo, si res illae sunt non solum vanae, sed provocatoriae ad impudicitiam et huiusmodi, manifeste est peccatum mortale, non solum inter ecclesiastica, sed extra: quia hoc est mortale ex suo genere, et tanto gravius quanto etiam inter divina». Tale atto è contrario al culto per due ragioni.

Primo, quod finem: quia actus iste ex suo genere est excitativus mentis et affectus ad vana; ac per hoc directe contrarius actui divini cultus excitativi ad devotionem. Secundo, quoad veritatem ex parte colentis: quia cultus divinus per ministerium pulsantis ab Ecclesia Deo reddendus falsificatur, ita quod falsarii sunt omnes sic pulsantes, et procurantes ac consentientes».

L'accento è posto sull'intenzionalità: «A gravissimo tamen peccato, et forte mortali sacrilegii, non excusatur qui ex intentione inter divina immiscet talia mundana quae, si verbis exprimeret ibidem, nullus excusaret a mortali». Anche in questo caso, conclude la riflessione il consueto riferimento al modo teatrale:

Si vero hoc sit praeter intentionem cuiuscumque materiae, ex sola intentione soni talis propter suam consonantiam, tunc secundum se nullum peccatum est: sed ratone usus, si accommodatus communiter est talis sonus ad materiam dedecentem sacra: quoniam idem est tali

⁵¹⁵ *Manuale de' confessori*, cit., pp. 198, 205. Analogamente, nella già citata versione latina: «Qui se vestit, vel ornat, animo, ut videatur alicui eius pulchritudo, ob quam carnaliter, & mortaliter ametur: secus tamen, si id facit, ut ametur honestè, licèt carnaliter, in finem contrahendi matrimonium, vel alium honestum: imò neque si ut ametur inhonestè, sed non mortaliter: putà, ad luxuriam tantùm venialem» (*Enchiridion*, cit., p. 712).

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 338.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 615.

sono iudicium quod est de cantu theatri aut tragoedico, qui propter talem usum prohibiti sunt in ecclesia.⁵¹⁸

Una riedizione di fine Cinquecento dell'*Armillae* Bartolomeo Fumi si sofferma sulla scusante dell'ignoranza del divieto per coloro che cantano canzoni inadatte al luogo di culto, con una specifica menzione al suono: «si possono scusare coloro che non credono sia proibito impiegare suoni turpi («sonum turpium») in Chiesa? No, l'ignoranza non li può scusare perché commettono un'irriverenza al culto di Cristo».⁵¹⁹

Il dibattito teologico si svolgeva dunque secondo regole definite. Da un autore all'altro si ripetono *auctoritates* praticamente identiche: la Scrittura e i Padri della Chiesa. Sono soprattutto gli episodi biblici a costituire quel ricco repertorio di immagini che vanno a comporre l'*exemplum*, l'altro strumento fondamentale di cui possono disporre i predicatori..⁵²⁰ Si trattava di un procedimento retorico antico che, in base alla riproposizione e alla disamina di particolari comportamenti di vita, offriva ai fedeli una sostanziale biforcazione fra gli esempi da evitare e quelli da seguire: i più ricorrenti erano gli episodi dalle vite dei santi, ma anche quelli che narrano di pentimenti e conversioni, che si concludono con il rigetto per il peccato commesso. Può essere utile ripercorrere i passi scritturali utilizzati con maggior frequenza dai testi di casistica che si sono ricordati sin qui.

Nella Bibbia circa 600 brani parlano di musica, e la maggioranza si trovano nell'Antico Testamento. Essi descrivono i canti e le musiche che accompagnano i vari aspetti della vita del popolo d'Israele: in occasione di matrimoni (Ger. 7, 34), per la mietitura, o la vendemmia (Is. 9, 2; Ger 31, 4-5); in associazione al ministero profetico, come nel caso di Eliseo che domanda un suonatore d'arpa per accompagnare la sua profezia (2 Re 3, 15); i canti di gioia e di lode che fanno vincere battaglie contro i nemici (2 Cron. 20, 21-22); Davide, «il dolce cantore di Israele» che riusciva a cacciare il cattivo spirito di Re Saul (1 Sam. 16).

Davide costruì strumenti musicali ed organizzò una grande orchestra per il servizio all'Eterno: «Quattromila celebrino l'Eterno con gli strumenti che io ho fatto per celebrarlo» (1 Cron 23, 5). Nel Tempio vi era spazio per la musica strumentale, i canti

⁵¹⁸ Si confronti il passo con in già citato commento di Tommaso De Vio alla *Secunda secundae*, cit., vol. IX, q. 91, a. 2, pp. 296-297 «utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam», con rif. ai passi agostiniani *In Psalm. XXXIII, Ad Ephes.*, cap. V, lect. VII.

⁵¹⁹ B. Fumi, *Summa aurea*, cit., p. 896.

⁵²⁰ J.-Th. Welter, *K'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, 1927.

solistici e corali (Neh. 12, 40; Es. 15, 21; Sal. 136). Gli strumenti che venivano suonati durante il culto in generale avevano un suono leggero per non coprire le voci; solo occasionalmente si parla delle trombe nel luogo di culto, che vengono nominata, invece, come uno dei segni della presenza di Dio sul monte Sinai (Es. 19, 16); o nell'episodio di Gerico, le cui mura crollano al loro suono e al grido del popolo (Gios. 6, 4).

Nei testi di casistica, con particolare riguardo alla sezione dedicata alla liturgia delle ore, si menzionano soprattutto i Salmi, che forniscono indicazioni sul canto e il suo corretto impiego (quali strumenti, quali voci, in quale modo, durante quali occasioni). Sono menzionati tutti i tipi di strumenti (a fiato, a corda e a percussione) ed anche la danza, come espressione di lode e gioia, ma anche come rito idolatrico (2 Sam. VI; 1 Cron. XIII, XV).⁵²¹ Nel Nuovo Testamento, l'apostolo Paolo esorta ad essere vigilianti e «ripieni di Spirito, parlando con salmi, inni e cantici spirituali, cantando e salmeggiando col cuore al Signore» (Ef. 5, 18-21).

La Bibbia fornisce argomentazioni utili alla censura della musica quando se ne fa un cattivo uso: in Es. 32, 17-18, il popolo «canta fragorosamente» ed è ormai «sfrenato» (v:25), pensa solo «a mangiare, bere e divertirsi» (1 Cor. 10, 7), e si è fatto costruire un vitello d'oro da adorare. Anche il re Nabucodonosor ha utilizzato un tipo di musica al servizio dell'idolatria, infatti nel libro di Daniele si osserva: «A voi, popoli, nazioni e lingue è imposto che nel momento in cui udrete il suono del corno, del flauto, della cetra, della lira, del saltero, della zampogna e d'ogni sorta di strumenti, vi prostrate per adorare la statua d'oro che il re Nebacadnetsar ha eretta» (Dan. 3: 5-15)». Anche la musica destinata alla lode di Dio, quando non ha cuore, non solo non gli è gradita, ma è un'ipocrita forma di religiosità: «Lungi da me il rumore dei tuoi canti! Che io non oda più la musica dei tuoi salteri» (Am. 5, 21-23).

Sin qui si è parlato del Cristianesimo occidentale, ma non sarà superfluo ricordare che, a proposito della musica, emerge una sostanziale biforcazione di atteggiamenti anche all'interno dell'Islam. Se le posizioni più moderate ritengono che la musica non sia pericolosa in sé, quelle più conservatrici la considerano un'attività inutile, una chiacchiera che viene associata a comportamenti proibiti e peccaminosi ispirati da Satana. La teologia islamica classica fissa una serie di regole per stabilire quando un certo tipo di pratica o concezione sia *halal*, permessa, o *haram*, proibita. Accanto al *Corano* si consultano gli *hadit*, la guida fornita dal profeta per derimere i dubbi al

⁵²¹ Su questo aspetto, è centrale l'interpretazione della danza di Davide davanti all'Arca, per cui si rinvia a A. Wéry, *La danse*, cit., e A. Arcangeli, *Davide*, cit., in particolare pp. 189-218.

riguardo. Sulla base della *Sura Luqman* (verso 31, 6) l'espressione 'chiacchiera' è collegata con qualsiasi attività considerata moralmente discutibile, come la diffamazione, la menzogna, il canto e l'uso di strumenti musicali. Nelle fonti islamiche classiche, ci si imbatte ripetutamente nella convinzione che la musica è dotata di un potere incontenibile ed esercita un'influenza irresistibile sull'anima dell'ascoltatore. In maniera analoga, il teologo Abu Hanîfa (morto nel 767) scriveva che gli strumenti musicali sono il vino dell'anima e producono su di essa un effetto peggiore di quello generato dalle bevande inebrianti. La musica allontana il fedele dalla vita devozionale e dovrebbe essere trattata alla stregua di attività proibite come il gioco d'azzardo e il consumo di alcool: essa è una rivale della passione degli uomini. Occorre precisare che gli interpreti più intransigenti tendono a separare l'atto dell'ascoltare da quello del sentire: il secondo non è proibito, ma dovrebbe essere evitato.⁵²²

L'altro filone su cui poggiano i procedimenti argomentativi in materia musica è costituito dalle idee che i Padri della Chiesa ereditano dalla classicità, in cui si trova quella di armonia dell'universo di tradizione pitagorica. Clemente Alessandrino vi si sofferma nel primo capitolo delle *Eclogae propheticae*:

Dio ha organizzato l'universo in maniera armoniosa, accordando la dissonanza degli elementi in rapporti consonanti. [...] Egli ha attenuato la forza del fuoco mediante l'aria, come in musica con il modo dorico si attenua quello lidio; [...] ha addolcito lo sgradevole freddo dell'aria mescolandolo con il fuoco, e così ha fatto con i suoni estremi (fra loro opposti).⁵²³

La cetra di David esprime l'armonia del tutto (l'anima dell'uomo e lo Spirito Santo): le sue molteplici voci si riflettono nelle altrettante corde dello strumento. Nonostante questa premessa fondante, Clemente Alessandrino si fa portatore di un bando fra i più rigorosi: «Deve essere bandita la musica che è troppo artificiale, che spezza («brise») le anime e le conduce a sentimenti riprovevoli, come il furore bacchico o la follia» (*Stromata*, VI, 90). In trattato già citato in precedenza, il *Pedagogo* riafferma le medesime idee, bollando in particolare il cromatismo. L'autore ricorre ad Aristosseno nell'attribuire l'austerità al modo dorico e l'entusiasmo al suono frigio dello strumento a fiato: «Lasciamo gli *auloi* a coloro che sono inclini all'idolatria!» (*Stromata*, II, 1). È bandita la *varietas* melodica, che si traduce in un'altrettanta gamma cromatica di

⁵²² Utili aperture sul tema sono in A. Shiloah, *Music in the World of Islam. A Social-cultural Study*, Aldershot, Scholar Press, 1995.

⁵²³ I passi che seguono sono tradotti dall'edizione di T. Gerold, *Les Pères*, pp. 89-92.

emozioni: gli strumenti dalle molteplici corde, quelli a vento, i cimbali e i timpani, tutti a servizio dell'idolatria (*Pedag.*, II, 41).

Nell'ottica di Tommaso d'Aquino, invece, la musica strumentale è scartata senza discussioni dalla liturgia perché considerata una maniera di «iudaizzare». La liturgia cristiana aveva le sue origini in quella ebraica, e da questa doveva distinguersi. Si rifiuteranno allora gli strumenti ammessi nel Tempio da un popolo «duro e carnale». La relazione fra canto e strumento assume in questo senso un significato allegorico rilevante: alla Legge e al Vangelo corrispondono rispettivamente la sensorialità e la spiritualità. La spiritualizzazione di cui parla il Nuovo Testamento va intesa come abbandono di una realtà corporea del suono in favore della sola parola spirituale. Nei temi dei Padri della Chiesa emerge ripetutamente il confronto fra l'Antico e il Nuovo Testamento: un paragone in cui la dimensione concreta e terrena della Legge si oppone a quella spirituale del Vangelo. È in questo senso che vanno interpretati i passi in cui Tommaso esige che la musica sacra abbia un carattere strettamente vocale e non strumentale.⁵²⁴

Relativamente al bando della musica strumentale, i teologi di Quattro e Cinquecento fanno spesso appello alla posizione di Girolamo e alla polemica esacerbata contro la fascinazione del teatro antico: ad essere oggetto di censura morale non è tanto il carattere estatico, quella dimensione dell'altro da sé che viene prodotta dal potere del suono, ma la vanità e la ricerca di effetti degli artisti nelle esibizioni. L'attenzione alla Parola nella liturgia poggia sulla incarnazione del Verbo. Per Girolamo, cattolicità – ritornano le parole di un luterano, Hermann Finck – non significa uniformità: non si tratta di canticchiare piacevolmente e vanamente alle orecchie di qualcuno, ma di accompagnare il senso delle parole e degli atti liturgici perché il cuore sia trasportato (*rapiuntur*) verso il desiderio di armonia celeste e il rapimento (*raptus*), nonché al desiderio stesso di quel rapimento.⁵²⁵

Fin qui si è parlato di una posizione casistica che, muovendo dalle diverse interpretazioni dei passi scritturali, poggia sulle nozioni di intenzionalità e circostanze. Tuttavia, il predicatore tende ad abbandonare queste sottigliezze, e a giudicare la musica sempre pericolosa: andrà attentamente praticata nell'azione liturgica, mentre risulterà bandita del tutto negli svaghi quotidiani. È dagli scritti dei moralisti sul teatro che arrivano i giudizi fra i più duri: dai diavoli alla gestualità, tutti gli elementi sono

⁵²⁴ Benedetto XVI, *L'esprit de la musique*, Perpignan, Artège, 2011, pp. 12 e *passim*.

⁵²⁵ K. G. Fellerer, *Die Constitutio Docta SS. Patrum Johannes XXII*, in *Geshichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel, 1972, p. 379.

chiamati in causa per smontare qualsiasi giustificazione, persino la finzionalità dell'universo letterario e della rappresentazione, e la musica planetaria. Ben lo chiarisce il gesuita Giovanni Domenico Ottonelli (1584-1670):

Dirai: non sono cose immorali e disoneste perché si tratta di finzioni. E allora non si chiamano immorali i quadri, se rappresentano femmine mescolate a maschi? Chi non li definirebbe immorali? Chi se è sano e credente (parlo ai cristiani) non distoglierebbe subito gli occhi? Eppure anche i quadri sono una finzione, anzi in quanti dipinti sono assai più lontani dalla realtà dell'arte comica. [...] E parli, e canti di piacere. Dice san Cipriano, che torna più conto udire un basilisco, il qual sibili, che una donna, la quale canti. *Cuius cantu tolerabilius est audire Basiliscum sibilantem*: perché quando l'uno e l'altro sia micidiale, il sibilo e il canto, l'uno dà morte breve, l'altro perpetua. I pitagorici furono sì vaghi di musica che, per accreditare un trattenimento mal confacevole alla serietà delle scuole, la finsero infra le stelle: quasi che dal cielo sia dipoi stata tramandata alla terra.⁵²⁶

Le arti sono concatenate l'una all'altra nel processo peccaminoso, infatti nei teatri «le pitture sono vocali, la vista è congiunta alle parole, le parole sono animate da gesti, da applausi, da cetre, da canti». Il canto profano è da prendersi in considerazione solo come un monito per incitare la compunzione: «Il canto cagionò la compunzione nel discepolo di Cristo, Pietro. E qui io mi ricordo – prosegue Ottonelli – come il canto non di un gallo, ma di un mimo fece compungere anticamente un giovane mondano in modo che determinò di lasciare il mondo e di donarsi tutto a Dio, servendolo con perfezione».⁵²⁷

Non si dà ballo senza musica, ma a inizio Seicento l'anonimo autore del *Discorso contra il Carnevale*, con una felice metafora, individua nel suono in sé quella «benda sugli occhi» che si fa beffa della ragione:

L'altro precetto a discernere la istupidità del ballo è se in effetto, o almeno con l'animo si possa, mentre si balla, levarne il suono: se questo suono ti leverai dall'orecchie, ti leverai una benda da gl'occhi che non ti lascia discernere quale sia la sua: ritroverai la più insipida et

⁵²⁶ G. D. Ottonelli, *Della christiana moderatione del teatro*, in Fiorenza, Luca Franceschini, 1648, p. 206.

⁵²⁷ Ripropone anche l'antica similitudine della pernice e dell'uccellatore: «la donna cantatrice diventerà quasi un laccio dell'inimico per far presa di molte anime. A questa verità alluse S. Efrem quando scrisse che un'anima presa dal diavolo gli serve per mezzana per allacciarne altre com'una pernice allacciata all'uccellatore gli diventa esca et allettamento per prendere delle altre con la voce di quella [...]. Convengono per certo modo le parole di San Bernardo: *Cantant, ut placeat populo magis, quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis. Habes in potestate vocem tuam, habeto et animum: frangis vocem frange et voluntatem; servas consonantiam vocum, serva et concordiam morum, ut concordet Deo*». Ivi, p. 379.

stomachevole cosa che veder o immaginar si possa, uomini, donne, con maschere e senza, d'ogni età, d'ogni condizione, insieme confusi e misti, mirarsi, affascinarsi, toccarsi, spignersi, urtarsi l'uno con l'altro, chi di qua, chi di là girarsi a torno; o che vanità! O che pazzia!⁵²⁸

È un tassello del dibattito costituito da interventi in cui il monito circa i rischi dei divertimenti si mescola con la satira, e fa sì che non risulti sempre agevole mettere in luce l'effettivo parere dell'autore, come nel caso della *La pazzia del ballo* del veneto Simeone Zuccollo (pubblicato nel 1549).⁵²⁹ Per concludere, appare utile sottolineare la vitalità di un repertorio di immagini tipicamente medievali. A metà Seicento, Bartolomeo da Saluzzo, minore osservante, dopo gli oltre cento consigli per evitare il peccato, con un esempio ammonisce:

racconta [sant'Antonio] ne' suoi Sermoni un caso terribile che occorse ad una misera giovane molto inclinata a' balli e canti lascivi, inducendo molti con simili canti à dishonesta concupiscienza. [...] Occorse che ballando e cantando, una volta la sfacciata e lasciva donna fù da un vento impetuoso rapita, et in aria elevata. O cosa tremenda! Mentre che ella era per aria, agitata dal vento, corsero molti et bruttissimi et horrendissimi demonij, i quali crudelmente con diversi flagelli e tormenti la flagellavano, e sferzavano senza compassione alcuna. [...] Imparate qui, ò voi, che ne giorni delle feste, non attendete ad altro, che à vanità di balli, e canti lascivi; acciò che non intervenga il simile a voi.⁵³⁰

L'eremitano Giuseppe Agostini ricorda di un monaco, dell'ordine di San Basilio, desideroso di avere «un raggio benché minimo di quella gloria che nel monte Tabor Dio manifestò à gl'Apostoli». Dopo ripetute e affettuose preghiere, Dio gli manda un angelo sotto le sembianze di «un vago augello, [...] con la varietà delle piume dipinte di tutti i colori e disposte con sì bell'ordine che sembrava più presto venuto dalla ucelliera del paradiso, che nato nelle selve nostrane», il quale intona un canto al monaco:

con tanta soavità che niuna humana facondia potrebbe rappresentarla, ma solo chi l'havesse ascoltato l'havrebbe giudicato più tosto un angelo vestito di piume, che augello terreno. [...] Non vi dico altro se non che per la incomprensibil dolcezza e melodia del canto, [il monaco]

⁵²⁸ [Anonimo], *Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle Maschere et balli, et si dimostra, come per interesse di Religione, e beneficio publico delle Città e privato de Cittadini, si dovrebbe in tutto stirpare dal comun uso de' Cristiani*, in Venezia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607, p. 36.

⁵²⁹ S. Zuccollo, *La pazzia del ballo*, Padova, per Iacomo Fabriano, 1549 (di cui rist. anast. Bologna, Forni, 1969); A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 197-198.

⁵³⁰ B. da Saluzzo, *Le sette trombe per risvegliare il peccatore a penitenza*, in Roma, per Bartolomeo Zanetti, 1614, pp. 363-364.

sentì rapirsi in estasi, restò immobile, perdette i sensi, et uscì fuori di se medesimo. Indi ripigliandosi gli spiriti e ravvivando[si] le potenze vitali, ringratiò il Signore della gratia ricevuta, si partì consolato dal monte e se ne ritornò nel monastero.

Di ritorno al monastero, non trovando chiaramente più alcuno dei suoi confratelli né persona in grado di ricordarsi di lui, scopre di essere stato sul monte per centosessanta anni. La predica si conclude con un interrogativo: «Hor se di tanta energia fù un semplice canto d'augello, argomentate a fortiori che sarà in paradiso trovarsi alle musiche degli Angeli, et alla contemplatione di Dio?» (1651).⁵³¹ Fa da contrappunto la dimensione profana del canto, che ritorna in altri scritti di Agostini: «Verba turpia, & cantilena, & similia, si fiant ex animo libidinoso peccandi sunt mortalia, si verò non tali animo siant, sed ioco, aut scurrilitate quadam citra scandalum, & periculum alicuius gravis peccati, poterunt esse venialia, nisi sint ex se valde obscaena».⁵³²

La rindondanza tematica e lessicale, che certamente si è incontrata in queste pagine, e che non doveva essere dissimile da quella cui, con ogni probabilità, si trovava di fronte il fedele, è stata da me voluta al preciso scopo di mostrare come fosse proprio la ripetizione di esempi e similitudini lo strumento per inculcare nelle menti il corretto impiego della risorsa musicale. Da un lato c'è il baratro, dall'altro il gaudio, che spinge fino all'*alienatio mentis*: è in questa opposizione, in questa continua sottolineatura della duplicità della musica, divisa fra anima e corpo, fra canto di spirito e strumento sensibile, che sta a mio parere il fascino di questa letteratura.

⁵³¹ G. Agostini, *Quaresimale*, in Venetia, per il Tomasini, 1651, p. 170.

⁵³² Cfr. Id., *Brevis notitia eorum, quae scitu, vel necessaria, vel valde utilia sunt confessariis in primo ingressu audiendas confessiones*, Lugduni, sumpt. Cl. Prost, & Io. Bapt. Devenet, 1645, p. 369, che prosegue: «Hinc deducitur esse peccatum mortale legere libros inhonestos, & continentes res turpes, & malas. Primò, si aliquis legendo expertus sit se delectari de rebus turpibus tali delectatione morosa, quae sit peccatum mortale. Secundò, si se exponat probabili periculo talis delectationis. Tertiò, si ex tali lectione aliquod aliud malum grave sequatur, si verò legantur ij libri solùm propter linguam aut artificium poeticum, aut inventiones, & industrias, & fabulas ingeniosas, praescindendo ab omni periculo, aut turpitudine non erit peccatum, saltem mortale. Idem proportionaliter dicendum est de comaediis, & aliis actionibus turpibus, & picturis» (*ivi*, p. 420).

III. «UNA VIRTÙ SEGRETA».

MUSICA E *POLICE DES MOEURS* A GINEVRA

«Item dictz que Jaques le laborier mennoyt le fiffert».

Dall'interrogatorio ad Amied Danex (1547)

1. CALVINO E LA DISCIPLINA ECCLESIASTICA.

Gli studiosi hanno versato fiumi d'inchiostro, tanto sul versante della storiografia religiosa che su quello della musicologia, per descrivere le differenze fra il mondo cattolico e quello riformato sul ruolo della musica nella liturgia. Tali differenze, che hanno un retroterra anche politico e istituzionale, sono evidenti. Eppure, sfrondate dalle rispettive etichette, la capitale della cattolicità, Roma, in cui le normative censorie sulla musica, liturgica e profana, sono fissate nella teoria, ma sembrano annaspere sul piano della loro concreta applicazione, e una capitale del mondo riformato, Ginevra, arroccata in una serie di normative applicate alla lettera da un sistema giuridico reso efficace e ben oleato dall'esiguità della popolazione e dai molteplici livelli di controllo, presentano non poche analogie circa il problema etico dell'ascolto. Su queste analogie è bene ora soffermarsi.

È stato osservato che, quando sono associate al campo dei divertimenti profani, musiche e danze trovano nel calvinismo un'ostilità e un bando fra i più rigorosi.⁵³³ Sullo sfondo di questa tendenza, può essere comunque interessante esaminare le ricadute concrete delle ordinanze e delle procedure giudiziarie a carico della musica, che rivelano la particolare concezione di Calvino sulle proprietà dell'armonia, e che costituiscono una delle testimonianze più significative della musica dell'epoca, a tutt'oggi trascurate.⁵³⁴

Nell'azione pastorale di Calvino il termine censura riassume tutte le forme di intervento disciplinare esercitate dalle autorità al fine di correggere i costumi. In materia di letture, il solo luogo in cui si parla della distruzione dei libri riguarda un passo biblico

⁵³³ H. P. Clive, *The Calvinists and the Question of Dancing in the 16th Century*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIII, 1961, pp. 296-323; A. Wéry, *La danse*, cit.; A. Arcangeli, *Davide*, cit.; p. 133.

⁵³⁴ Non più di un accenno sulle procedure del *Consistoire* in campo musicale si trova in H. P. Clive, *The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX (1957), pp. 80-102, e XX (1958), pp. 79-107. Il primo studio in questa direzione è stato condotto da B. Boccadoro, *L'éthique musicale chez Jean Calvin*, in *L'art de la Tradition. Journées d'études de l'Université de Fribourg*, Etudes rassemblées et éditées par Guy Bedouelle et alii, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2004, pp. 243-265, cui queste pagine sono largamente debitrice.

in cui gli efesini, raggiunti dal messaggio evangelico di Paolo, bruciano spontaneamente quelli che avevano utilizzato per le loro pratiche magiche: «Molti di coloro che avevano praticato le arti magiche, portarono i libri e li bruciarono alla presenza di tutti: il loro valore fu stimato cinquantamila dracme d'argento» (Atti, 19, 19).⁵³⁵ Calvin utilizza questa citazione biblica a fini propagandistici: secondo lui l'apostolo non parlava soltanto di opere di magia, ma anche di «frivoles et vaines activités de l'astrologie judiciaire».⁵³⁶ Rinunciare alla lettura di alcuni testi significa abbandonare una pratica o un comportamento che in quei testi sono riflessi, e sradicare il pericolo di infezione attraverso il quale un singolo dissidente può contagiare tutti i membri della comunità.⁵³⁷ Dal controllo della lettura a quello dei *moeurs* il passo è breve.

«Il n'i a guerres eu de Republique bien ordonnée, qui n'ait usé de Censeurs et de censure», conclude uno dei fari del pensiero politico del Cinquecento, Jean Bodin (1529-1596). All'inizio dell'ultimo libro della *République*, in un capitolo interamente dedicato alla censura, ne fa il termine chiave di volta di uno stato fiorenti:⁵³⁸ la censura è una necessità evidente e di grande utilità: «soit pour entendre le nombre et qualité des personnes, soit pour l'estimation et declaration des biens d'un chacun soit pour reigler et morigerer les subjects».⁵³⁹

È stato sottolineato che l'immagine del calvinismo si caratterizza come dottrina e come modo di vita: la riforma dei costumi è senza dubbio un pilastro dell'ecclesiologia di Calvin,⁵⁴⁰ per il quale la disciplina è nella Chiesa «comme le nerfs sont en un corps, pour unir les membres et les tenir chacun en son lieu et son ordre». Ginevra è un dunque un corpo composto di membra articolate «armoniosamente» in Cristo «unius corporis caput»:

Unam esse ecclesiam ac societatem et unum Dei populum cuius Christus, Dominus noster, dux sit et princeps, ac tanquam unius corporis caput; prout in ipso divina bonitate electi sunt, ante mundi constitutionem, ut in regnum Dei omnes aggregantur. Haec autem societas

⁵³⁵ Su quel brano Lutero giustifica l'autodafé di una serie di libri cattolici fatto a Wittemberg nel 1520, invocando appunto il costume antico di bruciare i libri perniciosi.

⁵³⁶ J. Calvin, *Joannis Calvini opera quae supersunt omnia* (= CO.), éd. Par G. Baum, E. Caunitz, E. Reuss, Braunschweig, 1863-1900, vol. XLVIII, p. 448. Disponibile integralmente all'indirizzo: <http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:650?query=calvin&f0=creator%3A%22Calvin%2C+Jean%22>

⁵³⁷ J. Calvin, *Institutio de la religion chrestienne*, Caen, P. Philippe, 1562.

⁵³⁸ J. Bodin, *Les six Livres de la République avec l'Apologie de R. Herpin*, Paris, Jacques Du Puys, 1583, p. 837.

⁵³⁹ *Ivi*, pp. 835-837.

⁵⁴⁰ Per un profilo aggiornato, si veda ora S. Peyronel Rambaldi, *Calvino, Giovanni*, in DSI, vol. I, pp. 247-248.

catholicas est, id est universalis, quia non duas aut tres in veritate liceat, verum electi Dei sic omnes in Christo uniuntur ac coadunantur, ut, quemadmodum ab uno capite pendent, ita in unum velut corpus coalescent; ea inter se compositione cohaerentes, qua eiusdem corporis membra.⁵⁴¹

Diversamente da Cristo, il corpo degli uomini che compongono lo Stato porta con sé il fardello del peccato originale, che divide le membra dalla testa seminando, per parafrasare il linguaggio della medicina umorale, la discordia tra i suoi umori. Alla Compagnia dei pastori spetta il compito di curare la «testa», ai signori del Consiglio le «membra».⁵⁴² La disciplina riposa anzitutto sulla pratica della scomunica. Benché in teoria a Ginevra tale diritto appartenga sempre alla Signoria, che lo rivendica regolarmente, nella pratica esso appartiene al Concistoro. Esso è incaricato di reprimere le pratiche e le credenze dell'antica fede e di introdurre quelle della Riforma. A questo fine, interroga tutti coloro che sono sospettati di attaccamento alla Chiesa di Roma, così come coloro che trascurano i loro doveri spirituali, in primo luogo l'assenza al sermone.

I ginevrini accusati di simpatie papiste sono colpevoli di preghiere ai santi e alla Vergine Maria, di digiuni, di leggere libri d'Ore o di approfittare della vicinanza dei paesi cattolici per lasciare la città e assistere alla messa, come l'operaio Pierre Rugoz che, sapendo pregare solo in latino, «quelque foys il invoque Notre Dame» (1543).⁵⁴³ Negli stessi anni, Clauda, l'aiutante di un fornaio della città, appreso dai vicini che non avrebbe potuto celebrare il Natale, li accusa di essere dei diavoli.⁵⁴⁴ Pernette Chicand, andando a piedi nudi il Venerdì santo, come voleva la tradizione cattolica, è bandita dalla comunità;⁵⁴⁵ Jean Goubaux, malgrado le sue buone intenzioni, ammette di non poter apprendere la «Confession de Foi» di cuore, non sapendola che «sus son livre»;⁵⁴⁶ mentre Jean Hugonier è processato per le sue letture abituali, che annoverano testi di anabattisti e una copia del Corano.⁵⁴⁷

⁵⁴¹ CO, vol. I, pp. 72-73.

⁵⁴² «Premièrement qu'encore qu'il y ait du mal en la poitrine, estomach, toutes parties du corps de cest Estat, aussi bien qu'en la teste, toutefois nous ne nous prenons qu'à la teste». *Registres du Consistoire de Genève au temps de Calvin* (= RCG), publiés par T. A. Lambert et alii, Genève, Librairie Droz, 1996, vol. I, pp. xiii-xxiii. Per un profilo sulle origini del *Consistoire* e sulle procedure più significative di cui si occupò, si rinvia alle premesse dei cinque volumi della collana, che abbracciano tutto il periodo del magistero di Calvino.

⁵⁴³ RCG, vol. I, pp. 176-177.

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. 296.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 383.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 306.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 206.

L'abolizione delle feste era funzionale alla rimozione di tutti gli abusi papisti.⁵⁴⁸ In effetti, nel giugno 1536, un mese prima dell'arrivo di Calvino a Ginevra, il Consiglio aveva abolito la quasi totalità delle feste tradizionali: il Natale 1537 trascorse senza celebrazioni e gli ufficiali sono incaricati di multare i cittadini disobbedienti. Una prima importante eccezione si verificherà l'anno successivo, nel 1538, quando Ginevra accoglierà alcune festività e pratiche liturgiche di Berna al fine di stringere un'alleanza. Ma il problema si riproporrà anche negli anni successivi. Dopo un lungo silenzio in merito, Calvino, comparso davanti al Consiglio l'11 novembre 1550, si lamenta «de la diversité du peuple quant aux festes, à cause de ce que aucuns ovrent leurs boutiques, les autres non, qu'est une division scandaleuse».⁵⁴⁹ Anche lo svolgimento delle cerimonie ammesse andava opportunamente regolamentato:

Les ministres et le Consistoire ayant entendu Maystre Jehan Calvin, ministre de [Genève] qui a proposé aut nom du Consistoyre pour [mettre] ordre à cyeulx que ce pourment par l'eglise pendant que l'on administre le saint sacrement du baptesme et d'autres qui viennent accompagny cyeulx qui apportent baptissé les enfans jusque à la porte du temple et puy s'en retournent, requerant il avoyer advys. Resoluz qu'i soyent deputés des guex pour deffendre à cyeulx qui ce pourment par l'eglise de non ainsi ce pourmener et la reste est layssé comment de coustume.⁵⁵⁰

Non si trattava soltanto di ragioni teologiche o di controversia. La caccia alle streghe, la lotta contro la superstizione, la repressione della blasfemia e l'ostilità contro i divertimenti collettivi sono i diversi aspetti di una cultura immersa in tradizioni che le autorità religiose e civili, su tutti i fronti confessionali, si propongono di disciplinare. Le feste tardomedievali che si tenevano in occasione del Natale o di San Giovanni, ad esempio, avevano dei caratteri ambigui. Diversi anni fa, Jean Deleumeau ha rievocato una festa svoltasi per la processione dell'Ascensione a Bruxelles, nel 1549, in presenza di Carlo V e del futuro Filippo II. In un corteo che si proponeva di rappresentare i misteri della fede si trovavano mescolati lupi, gatti e altri animali diabolici di una sorta di magico circo con tanto di musiche:

⁵⁴⁸ Alcune indicazioni in merito sono in Th. De Bèze, *Iohannis Calvini Vita*, s.n.t. [1575].

⁵⁴⁹ Archives d'Etat de Genève (= AEG), *Registres du Conseil* (= RC), vol. 45, f. 125.

⁵⁵⁰ Nel 1550, il *Conseil* stabilisce che «tous les parens ou parrains, en portant baptiser les enfans, ilz doibgent assister au sermon et baptesme sans partir jusques apres que le baptesme soit faict et achevé à poienne de cinq soldz pour une ch[es]cune foys». Interdice inoltre ai padrini di «faire banquet ny dispense le jour du baptême à poienne de en poyer le double à l'Hospital». Cfr. CO, vol. XXI, col. 572. Calvino si lamenta anche dei «paillards et gaudisseurs qui viennent au temple au baptesme avec risees et gaudisseries et qui jouent les tambourins aux baptêmes».

sur les pas de cet archange marchait un chairiot chargé d'une musique la plus extravagante qu'on n'ait jamais vue. C'était un ours assis qui touchait un orgue non pas composé de tuyaux comme les autres, mais d'une vingtaine de chats enfermés séparément dans des caisses étroites où ils ne pouvaient se remuer. Leurs queues sortaient en haut et étaient liées à des cordes attachées au registre de l'orgue dont à mesure que l'ours pressait les touches il faisait lever les cordes et tirait les queues des chats pour les faire miauler [...] selon la nature des airs que l'on voulait chanter avec tant de proportions que cette musique des bêtes ne faisait pas un faux ton. Au son de cette orgue bizarre dansaient des singes, des ours, des loups, des cerfs et d'autres animaux autour d'une grande cage sur un théâtre porté par un char tiré par un cheval. Dans cette cage, autour de laquelle dansaient ces animaux, étaient deux singes qui jouaient de la cornemuse au son de laquelle des enfants changés en bêtes dansaient pour représenter la fable de Circé qui changea les compagnons d'Ulysse en bêtes.⁵⁵¹

I sinodi delle chiese riformate ritorneranno a più riprese su queste forme di eccesso festivo. Quello di Saint-Maixent (1609), nella regione di Poitou-Charentes, ingiunge ai concistori e sinodi provinciali «de procéder par toutes censures ecclésiastiques contre ceux qui plantent les mayes et y commentent des débauches et des insolences». Nel 1617, quello di Vitré recita:

A la réquisition de la province du haut Languedoc, il est enjoint à toutes les Eglises de réprimer soigneusement toutes insolences comme celle qu'on appelle charivaris [durante le cerimonia nuziali] et ceux qui après avoir été admonestez se montreront incorrigibles seront poursuivis par toutes censures ecclésiastiques. Et les magistrats faisans profession de la vraie Religion seront exhortez d'interposer leur autorité pour empêcher et punir les scandales.⁵⁵²

Fra il 1544 e il 1545, Calvino accoglie il suo amico d'infanzia, Nicolas Cop, cui si aggiungono Nicolas Des Gallards, Raymond Chauvet e François Bourgin: questi uomini, formati e motivati, divengono il pilastro della Chiesa attraverso il quale si mette in moto il motore della disciplina ecclesiastica. Negli anni Quaranta del Cinquecento, a Ginevra un progetto di ordinanza sui matrimoni stabilisce «Que les parties au temps qu'ilz doyvent estre espousez viennent modestement en l'église, sans tambourins ne

⁵⁵¹ C. Leber, *Collection des meilleures dissertations relatives à l'histoire de France*, t. IX(1838), cit. in J. Delumeau, *La lutte contre les divertissements*, in Id., *La mort des pays de cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Sorbonne, 1976, pp. 46-47. Sulla decodificazione della simbologia di queste feste, si vedano fra l'altro le belle pagine di M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, pp 133-179.

⁵⁵² J.-B. Thiers, *Traité des jeux et divertissements*, Paris, chez Antoine Dezalier, 1686, p. 176.

menestriez, tenant ordre et gravité covenanble a Chrestiens»;⁵⁵³ mentre a proposito del battesimo⁵⁵⁴ i pastori insistono perché non si facciano rumori o confusione durante la cerimonia: «sans fanfare, ni tambours». A simili abusi doveva riferirsi il Concistoro nell'avvertire Jacques Papa che «Messieurs ont faict ung editz que tous ceuz que yront encompagnés, tant aux mariages que en baptesme, faut ouy le presche»;⁵⁵⁵ o a Pierre Romand, che in quegli anni parlava delle feste eseguite durante i battesimi «quant Nostre Seigneur estoit petit, l'on luy fasoit des esbattement et des taborins».⁵⁵⁶ Va osservato, perlatro, che ben prima della Riforma, e della conseguente introduzione dell'articolato sistema di consigli, quando la giustizia criminale e gli arresti notturni erano di competenza del sindaco,⁵⁵⁷ buffoni e tamburini si videro negare la possibilità di mettere in scena spettacoli e rappresentazioni teatrali.⁵⁵⁸

Il Concistoro convoca generalmente tra il 5 e il 7 % della popolazione adulta ogni anno. Nel suo primo anno di attività sono sottoposte ad interrogatorio 850 persone, su una popolazione che ne conta di meno di trenta mila. Ispirato al «tribunal matrimonial» di Berna, il Consistoire si occupa delle procedure precedentemente di competenza del vescovo sui sacramenti, in particolare sulla validità delle promesse matrimoniali e sui «paillards», dai semplici fornicatori ai recidivi. Ma fin dai primi giorni, esso istruisce una gamma di cause ben più ampia, e per tutto il periodo di magistero di Calvino, nelle sue aule passano ubriachi, bestemmiatori, usurai, mendicanti, ballerini, cantanti di «chansons deshonnêtes», i guaritori e tutti i «malvivants» che usano parole xenofobe e «rebelles». Fra le cause di quei mali, le ordinanze di polizia menzionano anzitutto la danza e i canti osceni.

Le ragioni di questa tendenza sono diverse. Com'è stato scritto, la Riforma non è un avvenimento, ma un processo: nel decennio seguente alla sua nascita, la nuova Chiesa ginevrina deve far fronte al malcontento di una parte dei cittadini rispetto al nuovo potere francese e più in generale a un clima particolarmente instabile sul piano dell'economia e della politica internazionale.⁵⁵⁹ Come si vedrà, il grafico delle procedure giudiziarie, per crimini musicali e coreografici, evolve in parallelo con le

⁵⁵³ «Projet d'ordonnance sur les mariages», 10 novembre 1545, in CO, vol. X, pp. 39-40.

⁵⁵⁴ Cfr. A. Roget, *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade*, Genève, J. Jullien, 1870-1873, vol. I, pp. 248-250.

⁵⁵⁵ RCG, vol. I, pp. 40-41.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 151.

⁵⁵⁷ H. Naef, *Les origines de la Réforme a Genève*, Genève, Droz, 1968, vol. I, p. 36.

⁵⁵⁸ RCG, vol. V, pp. 234-235. Il riferimento è ai numerosi passi biblici in cui si menziona l'uso della musica per rallegrare le feste e le cerimonie.

⁵⁵⁹ W. G. Naphy, *Calvin and the Consolidation of the Genevean Reformation*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994.

vicissitudini del nuovo regime, in cui l'attività della magistratura costituisce un sismografo delle tensioni nervose delle autorità di fronte al malcontento delle sfere più influenti della cittadinanza.

Tutti gli anni Quaranta del secolo sono caratterizzati da profonde tensioni, a cominciare dall'affare degli «Articulants» (1540).⁵⁶⁰ Ginevra s'inquieta di fronte a una serie di vittorie dell'imperatore sui protestanti tedeschi. I «rumeurs» di preparativi di una campagna contro la città si susseguono veloci, alimentati dalla disfatta dei protestanti a Mühlberg, nell'aprile del 1547, e dell'arrivo dell'imperatore a Wittemberg pochi mesi più tardi. Dopo una breve tregua, già nel 1548 l'inquietudine si riaccende e i protestanti sono in piena via di fuga, complice il cosiddetto *intérim d'Augsbourg*, un accordo fra l'Imperatore e i principi protestanti, vago nel suo disegno, ma che impone a questi ultimi una legge quadro a vantaggio di Roma. Martin Bucer (1491-1551), il riformatore di Strasburgo, è obbligato a lasciare il continente per l'Inghilterra; in Francia, il nuovo re, Enrico II, crea nel Parlamento di Parigi la «Chambre Ardente», con lo specifico compito di vigilare sull'eresia.⁵⁶¹ Sul fronte interno permangono anche conflitti di competenza istituzionale: i pastori esigono, fra l'altro, che tutte le persone che il Concistoro rinvia al Consiglio debbano poi ripassare da loro per mostrare il loro pentimento.

2. IL CONFLITTO DELLA SALMODIA.

Con l'avvento della Riforma e il rigido sistema disciplinare introdotto da Calvino, la terapia rispetto alle trasgressioni musicali è sia preventiva sia curativa. Il punto di partenza è la liturgia. Nel 1535, le autorità cittadine licenziano i giovani cantori della cappella della cattedrale di Saint Pierre e istituiscono un insegnamento regolare di salmi per tutti gli allievi del collegio, dalle undici a mezzogiorno, in estate e in inverno.⁵⁶² Quanto ai rimedi, si crea un nuovo regime composto esclusivamente di

⁵⁶⁰ Ricordiamo che il termine «Articulants» - chiamati «Artichauts» dai loro nemici - designava gli ambasciatori ginevrini che avevano firmato un trattato giudicato successivamente troppo favorevole ai bernesi (1539). Essi erano stati accusati di tradimento, condannati a morte per contumacia nel 1540. Il partito allora al potere, quello dei 'Philippins', venne ritenuto responsabile del loro «crim» e perse il potere, che passò ai «Guillermains», i partigiani di Guillaume Farel e degli altri pastori precedentemente esiliati.

⁵⁶¹ Su questi aspetti, oltre alla recente analisi di Naphy, si vedano i già citati volumi di Rivorie.

⁵⁶² Su cui cfr. i documenti riportati in P. Pidoux, *Le Psautier huguenot*, Bâle, Bärenreiter, 1962, vol. II.

salmi. Nel 1542, Calvino riconosce un conflitto di ordine morale tra la salmodia e la musica profana. Nella prefazione alla prima liturgia riformata in lingua francese di Strasburgo, con un tono non dissimile da Lutero e dai teologi cattolici, scrive che le «chansons honnestes t'enseignent l'amour et crainte de Dieu» e offrono un palliativo a «celles que communément on chante qui ne sont que paillardise et toutes villenies».⁵⁶³ Il progetto di abolire la musica profana nel suo insieme, sostituendole i salmi di David, prosegue nella prefazione al salterio dell'anno seguente:

Seulement que le monde soit si bien advisé, qu'au lieu de chansons en partie vaines & frivoles, en partie sottes & lourdes, en partie sales & vilaines, et par conséquent mauvais & nuisibles, dont il a usé par ci devant, il se accoustume ci après à chanter ces divins & celestes Cantiques avec le bon Roy David.⁵⁶⁴

Alla messa a punto dello *Psautier de David* segue l'avvio consistente di 'travestimenti' spirituali, di cui avrò modo di accennare a breve.⁵⁶⁵ Non sarà superfluo, però, soffermarsi ancora un momento sul pensiero di Calvino circa il salterio, una concezione che è resa interessante dal suo non essere musicista, né poeta, ma teologo.⁵⁶⁶ Sul suo intervento in materia si è dovuto in parte ridimensionare un persistente giudizio storiografico teso a porre l'accento su una totale e generalizzata ostilità nei confronti delle arti e della musica nel suo insieme.⁵⁶⁷ Ad eccezione di quella liturgica, Calvino scrive molto raramente di musica, ma la sua teologia musicale può essere considerata una sorta di filtro, o meglio, un'utile chiave interpretativa del suo orientamento verso le arti nel loro complesso.⁵⁶⁸

Come si è accennato, le prime affermazioni del riformatore in proposito possono essere reperite nell'*Institution de la religion chrétienne* (1536) e nella prefazione al salterio, che contiene il più lungo passaggio in materia da lui scritto. Il passaggio dall'iniziale ostilità verso la musica, che traspare da questi testi, alla graduale apertura si

⁵⁶³ CO, vol. II, p. 12.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 21.

⁵⁶⁵ Fra gli studi che si sono soffermati sul tema, cfr. R. Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth Century France*, University of Rochester Press, 2001, I. Jostock, *La censure négociée: le contrôle du livre à Genève (1560-1625)*, Genève, Droz, 2007.

⁵⁶⁶ Lo ha ben sottolineato Ch. Garsid jr., *The origins of Calvin's Theology of Music: 1536-1543*, in «Transactions of the American Philosophical Society», vol. 69 (1979), IV, pp. 1-36, in particolare pp. 24-25; B. Boccadoro, *L'éthique*, cit., pp. 244-246.

⁵⁶⁷ O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, Imprimerie Nationale, 1878-1879, 2 voll.

⁵⁶⁸ L. Wencelius, *L'esthétique de Calvin*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1938, pp. 34-35.

concretizza negli articoli per l'organizzazione della Chiesa di Ginevra del 1537,⁵⁶⁹ anno in cui è chiamato ad assistere Farel nella riforma di una città in cui si vuole far vivere in accordo il canto e la parola di Dio.⁵⁷⁰ La recita corale dei salmi non è materia indifferente, al contrario, essa si configura come aspetto essenziale per la vita pubblica, ed è bene ricordare che, nell'ordine di priorità di riforma di Calvino, il problema è secondo solo alla necessità di introdurre il principio di scomunica:

Davantage cest une chose bien expediente a ledification de lesglise de chanter aulcungs pseumes en forme doraysons publicqs par les quelz on face prieres a Dieu ou que on chante ses louanges affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et jncites a former pareilles oraysons et rendre pareilles louanges et graces a Dieu dune mesme affection.⁵⁷¹

Inizialmente a Calvino preme tutelare la centralità dell'interiorità della preghiera, in quanto l'uomo è il vero tempio di Dio e l'emozione è nel suo cuore. Ma la preghiera individuale deve essere controllata delle autorità. A ciò ben si presta il canto comunitario, con l'appello all'autorità di s. Paolo (Col. 3, 16), in cui Calvino si sofferma sui termini: *esmouyer, inciter, esleuer, ardeur*.

Laultre part est des pseaulmes, que nous desirons estre chantes en lesglise comme nous en avons lexemple en lesglise ancienne et mesme le tesmoignage de S. Paul, qui dict estre bon de chanter en la congregation de bouche et de cuer. Nous ne pouvons concepuoyr laduancement et edification qui en procedera, sinon apres lavoyr experimenter. Certes comme nous fayons, les oraysons des fidelles sont si forides, que cela nous doyt torner a grand honte et confusion. Les pseaulmes nous pourront inciter a eslever noz cueurs a Dieu et nous esmouoyr a ung aueur tant de linucquer que de exalter par louanges la gloire de son nom. Oultre par cela on pourra cognoestre de quel bien et de quelle consolation le pape et les siens ont prive leslise, quant jl ont applicques les psealmes, qui doibuent estre vrayz chants spirituel, a murmurer entre eux sans aulcune intelligence. [...] La maniere de y proceder nous a semble advis bonne si aulcungs enfans, aux quelz on ayt auparavant recorde ung chant modeste et ecclesiastique, chantent a aulte voys et distincte, le peuple escoutat en toute attention et suyvant de cuer ce qui est chante de bouche jusque a ce que petit a petit ung chascun se accoustemera a chanter communement.⁵⁷²

⁵⁶⁹ *Articles concernant l'organisation de l'église et du culte a Genève, proposés au conseil par les ministres*, 1537, in CO, vol. X, pp. 5-14.

⁵⁷⁰ *Ivi*, vol. I, p. 88.

⁵⁷¹ *Ivi*, vol. X, p. 6.

⁵⁷² *Ivi*, p. 12.

Diversamente da Huldrych Zwingli (1484-1531) che in materia di preghiera ammoniva «in cordibus enim inquit, non vocibus», e non esiterà a ordinare la distruzione degli strumenti musicali, organi compresi⁵⁷³, Martin Bucer (1484-1531), che Calvino aveva conosciuto durante il breve esilio, fra il 1538 e il 1541, insisterà su una preghiera che deve essere di cuore sì, ma non silenziosa, come emerge dal suo commento al medesimo passo di san Paolo, di cui precisa: «Questo è ciò che l'Apstolo intende quando dice: «cantate al Signore nei vostri cuori, che non significa che noi dobbiamo cantare senza voce».⁵⁷⁴ La vocalità si salda con la neceesità di un canto di lode in lingua vernacolare di cui il popolo possa comprendere il significato: «Dal momento che ciò che si fa nella comunità di Dio deve portare benefici a tutti noi non preghiamo né cantiamo qualunque cosa che non sia in lingua tedesca, in modo che i laici possano dire in comune Amen, come lo Spirito Santo ci insegna».⁵⁷⁵

Il desiderio di ritornare alla purezza antica della preghiera cantata nel salterio prende corpo nell'antologia *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (1539), di cui Calvino ha curato l'edizione, che contiene 19 salmi, fra i quali tredici sono di Clément Marot (1497-1544). Il canto appartiene alle origini della preghiera comunitaria e va riportato al costume antico:

Car des la premiere origine de l'Eglise, cela a esté; comme il appert par les histoires. Et mesmes saint Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. [...] Et à la verité. Nous congnoissons par experience que le chant a grand force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le coeur des hommes, pour invoquer et louer Dieu d'un zele plus vehement et ardent.⁵⁷⁶

Sullo sfondo, riappare l'idea dell'utilità del dono musicale, tratto caratteristico del pensiero calvinista:

nostre Seigneur, pour nous distraire et retirer des allechemens de la chair et du monde, nous presente tous moyens qu'il est possible, afin de nous occuper en ceste ioye spirituelle laquelle il nous recommande tant. [...] Or entre les autres choses, qui sont propres pour recreer l'homme et

⁵⁷³ Da C. Gallico, *L'età dell'Umanesimo*, cit., p. 64.

⁵⁷⁴ Traduco da M. Bucerus, *Opera Latina*, xvbis, *Di royaume de Jesus-Christ. Édition critique de la traduction française de 1558*, text établi par F. Wendel, Paris, Gütersloh, 1954, pp. 275-276.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ CO, vol. VI, pp. 169-170.

luy donner volupté, la Musique est, ou la premiere, ou l'une des principales: et nous faut estimer que c'est un don de Dieu deputé à cest usaige.⁵⁷⁷

La parola deve temperare il potere della melodia:

qu'elle ne soit point occasion de nous lascher la bride à dissolution, ou de nous effeminer en delices desordonées, et qu'elle ne soit point instrument de la paillardise ne d'aucune impudicité. [...] Pour ceste cause, les Docteurs anciens de l'Eglise se complaignet soventfois de ce que le peuple de leur temps estoit addonné à chansons deshonestes et impudiques, lesquelles non sans cause ilz estiment et appellent poison mortelle et Satanique pour corrompre le monde. [...] Car à grand peine y a il en monde qui puisse plus tourner ou flechir cà et là les moeurs des hommes, comme Plato l'a prudemment consydere. Et de fait nous experimentons qu'elle a une vertu secrette et quasi incredible à esmouvoir les coeurs en une sorte, ou en l'autre.⁵⁷⁸

Si tratta di un passaggio in cui emerge con chiarezza il riconoscimento delle rispettive funzioni delle componenti testuale e melodica:

Il est vray que toute parolle mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes moeurs, mais quand la melodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cueur et ntre au dedans tellement que comme par un entonnoir le vin est iecté dedans le caisseau, aussi le venin et la corruption est distillé au profond du coeur, par la melodie.⁵⁷⁹

In questo senso, il salmo è la sola parola che non offende Dio e può essere opportunamente utilizzata durante la liturgia:

et pourtant, quand nous les chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les parolles, comme si luy-mesmes chantoit en nous pour exalter sa gloire [...]. C'est d'avoir chansons non seulement honnestes, mais aussi saintes: lesquelles nous soyent comme esguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à mediter ses oeuvres, afin de l'aymer, craindre, honorer et glorifier.⁵⁸⁰

Questa concezione riconduce all'importanza del 'travestimento' spirituale e alla censura. Rispetto agli studi condotti fino ad oggi in ambito cattolico, le ricerche sulla

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ CO, vol. VI, pp. 169-170.

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ *Ivi*, pp. 171-172.

censura protestante non sono che agli inizi e rese più complesse dall'assenza di un centro politico e istituzionale come quello romano, cui vanno aggiunte l'eterogeneità e la dispersione di molte fonti. La produzione editoriale di Ginevra, grazie al suo essere un crocevia fra Italia, Francia e gli stati tedeschi, è particolarmente fiorente: almeno fino al 1570, la città è il cuore pulsante del protestantesimo e le sue stamperie sostengono attivamente la causa della Riforma attraverso la diffusione di bibbie in francese, raccolte di sermoni, commentari su testi sacri, poesia e *pamphlets*.⁵⁸¹ Anche in materia di controllo librario, Calvino e il suo successore, Théodore de Bèze (1519-1606), raccomandano a più riprese al Consiglio di vigilare sull'ortodossia dei testi. Dagli anni Settanta del Cinquecento, però, la Compagnia dei Pastori sembra prendere progressivamente il sopravvento sul Concistoro, ed è lo stesso Consiglio a chiedere agli stampatori di rivolgersi direttamente alla «classe des ministres» per sottoporre i testi, al fine di mantenere snella la procedura.⁵⁸² Ma le permanenti tensioni tra la volontà di controllo dottrinale e morale e i freni imposti dalle necessità economiche e politiche della nuova Repubblica sembrano imporre una negoziazione costante fra religione e ragion di Stato.⁵⁸³

Esula dai fini di questo studio l'addentrarsi in queste dinamiche, ma può valere la pena di soffermarsi brevemente su un repertorio musicali che, dopo essere stato opportunamente confezionato, contribuì a favorire la penetrazione del calvinismo in Europa. Si tratta del *Thresor de musique d'Orlande de Lassus, contenant ses chansons à quatre, cinque et six parties*, realizzato nel 1576 da Simon Goulart, teologo, umanista e membro della Compagnia dei Pastori. La dedica dell'opera, destinata al gentiluomo francese Philippe de Pas, rifugiatosi a Ginevra ed editore di diversi raccolte di poesie, è ricca di informazioni sui presupposti teorici e le vicende editoriali del testo. Interrotto dal massacro di San Bartolomeo (1572), il progetto di espurgazione occupò Goulart per un lungo periodo, durante il quale poté approfittare di un'edizione dei madrigali di Orlando di Lasso (1532-1594) già accomodati spiritualmente, che un amico gli aveva portato dall'Inghilterra.⁵⁸⁴

Goulart non era stato il primo, infatti, a cimentarsi con i madrigali di Orlando di Lasso, i cui travestimenti circolavano sulla rotta che da La Rochelle conduceva in Inghilterra. A Londra, l'ugonotto Thomas Vautrollier (morto nel 1587 ca.) ne aveva

⁵⁸¹ *Ivi*, pp. 25-33.

⁵⁸² *Ivi*, pp. 43 e sgg.

⁵⁸³ È la tesi discussa da I. Jostock, *La censure*, cit., pp. 10-11.

⁵⁸⁴ R. Freedman, *The Chansons*, cit., pp. 36 e sgg., con appendice

dedicato un'edizione al conte d'Arundel, in cui le canzoni erano state edite «avec une lettre grave, et eslongnée de toute impurité» (1570).⁵⁸⁵ Dall'Inghilterra, la raccolta arrivò appunto a la Rochelle, dove Jean Pasquier se ne servì a sua volta per pubblicare una quarantina di canzoni travestite integralmente (o quasi): il *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons à 4 parties desquelles la lettre profane a esté changée en spirituelle*, impresso nel 1575 da Pierre Haultin, e dedicato a Catherine de Parthenay, poetessa, drammaturga e mecenate, vedova del barone du Pont, e giunta a La Rochelle con un certo René de Rohan con il quale era in procinto di risposarsi.⁵⁸⁶ È interessante notare che a stampare queste edizioni non erano imprenditori specializzati nel campo dell'editoria musicale, ma che, proprio come Pierre Haultin, intendevano offrire (per lo più clandestinamente) anche attraverso la musica un ampio e variegato materiale teologico ai lettori protestanti. Qui vorrei proporre un confronto fra gli elementi che accomunano i progetti di riscrittura, cominciando da quello di Goulart, così come formulato in apertura alla sua raccolta:

Monsieur [Philippe de Pas], il y a long temps que je vous ay ouy desirer ce que je vous presente maintenant: asavoir, les chansons d'Orlande de Lassus, tellement changées, qu'on les peust chanter de la voix et sur les Instruments, sans souiller les langues ni offenser les oreilles Chrestiennes. Et pource que vous m'exhortastes d'y mettre la main, je prins vostre desir comme pour commandement. Et selon que la fantasie me prenoit, je changeay en quelques unes ce qui me sembloit devoir estre osté. Depuis, ceste entreprise demeura comme ensevelie, à cause des terribles changemens que nous avons vues.⁵⁸⁷

A sua volta, Jean Pasquier:

Madame [Catherine de Parthenay], apres m'estre retiré en ce lieu, pour me sauver des miseres et calamitez de ce tems tres difficile et dangereux, de peur que ne fusse trouvé oysif et inutile en L'eglise de Dieu, Je me delibray y faire profession de la Musique: offrant à mes frères l'usage du petit talent que le Seigneur m'auroit commis, pour le faire proffiter à mon possible. Et pource qu'entre tous les Musiciens de nostre siecle, Orlande de Lassus semble (et a

⁵⁸⁵ T. Vatrolier, *Recueil du mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons tant en vers latins qu'en ryme francoyse, à quatre, et cinq parties*, London, 1570.

⁵⁸⁶ Sull'autore esiste una nutrita bibliografia. Cfr. ad esempio H. Leuchtmann-B. Schmid, *Orlando di Lasso: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken, 1555-1687*, Bärenreiter-Verlag, 2001, 3 voll; I. Fenlon, *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2002, pp. 260 e *passim*.

⁵⁸⁷ Cfr. la *préface* del *Thrésor de musique d'Orlande contenant ses chansons à quatre, cinq et six parties*, Geneva, 1576, pp. 3-4.

bon droit) devoir tenir quelque bon lieu, pour l'excellence et admirable douceur de sa Musique: Voyant icelle neantmoins employée à des chansons si profanes, si sales, et impudiques, que les oreilles chastes et chrestiennes en ont horreur: J'ay pensé que je ferois devoir de Chrestien, si repurgeant ces tresgracieux et plaisans accords de tant de villanies et ordures, dont ilz estoyent tous souilleez, Je les remettois sur leur vray et naturel sujet, qui est de chanter la puissance, sagesse et bonté de L'eternel. Ayant donc sollicité aucun de mes amis et emprunté d'eux quelques Cantiques de tel argument, au lieu de ces lascivitez et vaines resveries, Je les ay accomodez à la musique: voire tellement que l'harmonie de la voix respond à l'affection de la parolle, autant que faire se peut.⁵⁸⁸

La proposta musicale di Pasquier sembra rivolgersi ad un uso che potrebbe definirsi prevalentemente domestico, privato, più che come parte integrante di un culto congregazionale. La dedica a una donna, Catherine de Parthenay, che pare essere solo una delle tante discepole di Pasquier, si sposa con la presenza nei tanti testi da lui rivisti (ma il discorso potrebbe essere esteso anche a Goulart) di un destinatario femminile: si tratta di composizioni che parlano a loro modo a un pubblico femminile con il punto di vista femminile. Tali poesie sono eco di una lunga tradizione di scrittura calvinista sui ruoli più appropriati che le donne dovevano svolgere nella vita domestica, e che si saldavano con gli *exempla* delle virtuose donne della Bibbia: in altre parole, canzoni che illustravano alle donne un corretto «svolgimento di sé».⁵⁸⁹

Con queste raccolte si vuole rendere la musica di Lasso nuovamente degna delle orecchie cristiane. Sottesa a questa operazione sta il fascino dal potere dell'arte del musicista, e la consapevolezza che, così spiritualizzata, la sua arte è il rimedio più efficace per guarire le affezioni dell'anima. Questo principio di base vale per Vautrollier e Goulart, ma anche per i diversi compositori protestanti, fra i quali Claude Gaudimel e Loys Bourgeois,⁵⁹⁰ che a metà Cinquecento si preoccupano di creare un repertorio musicale di salmi, opportunamente armonizzati, usando le nuove traduzioni dei testi di Théodore de Bèze e Clément Marot (1497-1544), da utilizzare privatamente o in pubblico.⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Cfr. J. Pasquier, *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons, à quatre parties desquelles la lettre profane a este changée en spirituelle*, La Rochelle, 1575; pp. 4-5.

⁵⁸⁹ R. Freedman, *The Chansons*, cit., p. 190.

⁵⁹⁰ Negli anni Quaranta, Bourgeois diviene successore di Guillaume Franc come «maître de chant» a La Rochelle, e inizia attivamente a pubblicare dei salmi armonizzati (*Le droict chemin de musique*); nel 1551 supervisiona la stampa di un salterio omofonico (*Psaumes octantetrois*), che include appunto la traduzione francese dei salmi versificati da Bèze.

⁵⁹¹ B. B. Diefendorf, *The Huguenot Psalter and the Faith of French Protestants in the Sixteenth Century*, in *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800): Essays in honor of natalie Zemon Davies*,

Per quale ragione tanti compositori si cimentarono con i testi di Lasso? Per stessa ammissione di Goulart, il motivo stava nell'abilità del compositore nel tradurre con efficacia la parola in atto musicale, che da loro viene poi convertita, con altrettanta carica persuasiva, in espressione di devozione. I *contrafacta* protestanti si appropriano dell'istanza poetica, spiritualizzandola, e del gesto musicale che la sostiene, in modo da rafforzare nel suono la dimensione affettiva del loro messaggio dottrinale.⁵⁹² Quell'influenza dell'amore cortese, che è alla base delle liriche del Rinascimento francese, e che è sentita così profondamente da Lasso, viene abilmente riorientata dai revisori protestanti: è una concezione poetica che è visibilissima nelle canzoni di Guillaume de Machaut, ma anche nei sonetti a Laura di Petrarca, o per Beatrice in Dante. In sostanza, si tratta di un serbatoio di concetti erotici, ma anche sociali e religiosi, che possono essere spiritualizzati facendo perno sulla nozione di amore come «lodevole servizio».⁵⁹³

La trasformazione dell'*incipit* del testo di Lasso «Je l'ayme bien» in «J'aime mon Dieu et l'aymeray», operata da Goulart e Pasquier, permette di riconvertire l'amore del poeta in quello per Dio.⁵⁹⁴ Anche il testo «Du corps absent» fornisce un caso di trasformazione analogo: il cuore che il poeta dona all'amata viene ad indicare, nella riscrittura, la relazione fra anima e corpo. Liberatasi dal fardello di quest'ultimo, l'anima può servire fedelmente il Padre Eterno:

Poema originale di Lasso:

Du corps absent le coeur je te presente
Qui loyaument sans fin te servira
Et en tous lieux comme ton serf ira
Vivant d'espoir se nourrissant d'attente.

Pasquier:

Du cors captif l'esprit je te presente
Qui libre O Dieu tousjours te servira

ed. B. B. Diefendorf and C. Hasse, University of Michigan Press, 1993, pp. 41-63.

⁵⁹² R. Freedmann, *The Chansons*, cit., pp. 27-29, da cui traggio gli esempi testuali proposti a seguire (pp. 30-53). Cfr. anche i saggi di M. Privitera, *Madrigaux mélancoliques*, e P. Macey, *Rhétorique et sentiments à la renaissance*, entrambi in *Musiques: une encyclopédie*, vol. IV, pp. 420-423; 436-462.

⁵⁹³ Lo attesta, nella prima metà del Cinquecento, Claudin de Sermisy (1490-1562) che, nel rielaborare la canzone di Clément Marot *Tant que vivray*, idealizza in questo senso la bellezza dell'amata. F. Dobbins, *The Oxford Book of French Chansons*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 330.

⁵⁹⁴ Il testo originale, che sembra essere il ritornello di un *rondeau*, recita: «Je la'yme bien et l'aymeray, / En ce propos suis et seray / Et demourray toute ma vie / Et quoy que l'on me porte envie / Je l'ayme bien et l'aymeray».

Et costamment tes louanges dira
Vivant de foy, et se paissant d'attente.

Goulart:

Du corps absent le coeur je te presente
Qui loiaument, O Dieu, te servira
Et sous tes loix, comme ton serf ira
Vivant de Foi, se nourrissant d'attente.

Gli adattamenti al componimento «Ardant amour» offrono un ulteriore esempio dell'oscillazione fra il registro spirituale e il registro profano, in cui si gioca su una serie di parallele opposizioni fra dichiarazione e silenzio, fra un amore che vuole esternarsi e il timore del rifiuto che lo impedisce:

Poema di Lasso:

Ardant amour souvent me fait instance
De declairer mon coeur ouvertement
Mais du refus la si grande doutance
Ne me le veut permettre nullement.
Dont à jamais souffriray le turment
Qu'amour craintif donne aux siens pour martire,
Si Dieu ne fait pour mon alegement
Qu'elle entende mon vouloir sans le dire.

La ripetizione serve ad enfatizzare lo schema ritmico 'desiderio-impedimento'. Il significato emozionale si allinea con una lunga tradizione lirica in cui la confessione è preceduta dal desiderio della confessione stessa, ed è dunque comparabile con molti altri *contrafacta* realizzati in ambito cattolico. La riscrittura di Goulart segue molto strettamente lo schema ritmico, sintattico strutturale e retorico del poema impostato da Lasso:

La ferme foi souvent me fait instance
De descouvrir mon coeur, ouvertement.
Mais mon péché audaciueux s'avance
Et ne le veut permettre nullement.
En danger suis de souffrir le tourment

Que ce tyran donne aux siens pour martyre:
Si dieu ne veut, pour mon allegement
Entendre, hélas! Mon desir sans le dire.

Pasquier sembra avere, invece, un approccio più individuale al poema: in linea generale, modifica in modo più incisivo il testo originale, e si propone di rendere una diversa traiettoria emozionale. L'ardente amore di Pasquier acquista la valenza del martirio di Cristo, di cui l'autore stesso è il predicatore.

Ardent amour fit Dieu du ciel descendre
Pour se monstrier à tous ouvertement
Quand il daigna ta chair o homme prendre
Et endurer en elle durement
Pour tes pechez de la croix le tourment:
Pourquoy amour ja plus ne te martire,
Car il ne veut pour tel bien payement
Sinon d'amour, et que gardes son dire.

Abbiamo già detto che le canzoni di Lasso fanno riecheggiare una lunga tradizione di testi imbastiti sull'amore cortese. Queste poesie, in cui vengono idealizzate le condizioni della passione come una sorta di resistenza stoica, sono prontamente spiritualizzati dai protestanti, non dissimilmente da quanto avviene a Roma, in cui a preoccupare è soprattutto la commistione fra linguaggio sacro e profano, venato da uno strisciante anticlericalismo. Per gli editori protestanti testi come *Ce faux amour*, e *Ardant amour*, forniscono dei mezzi spediti per trasformare l'amore stereotipato in immagini proprie del repertorio calvinista. Nelle riscritture, è solo l'amore divino che offre sollievo alle sofferenze del desiderio: ma l'emanazione sonora della scrittura di Lasso trasforma questa lotta intensa tra forma fisica e spirituale in qualcosa che non è solo da leggere, ma viene vissuto in modo partecipato, al pari dell'azione liturgica stessa, presente – e, aggiungo io, reale – negli ascoltatori. È in questo senso che entra in gioco la funzione rigenerante della melodia.

Viene dunque da chiedersi se questi repertori musicali non abbiano la medesima funzione di quelle 'narrazioni salvifiche', che recentemente C. Randall ha individuato in libri e altri oggetti 'mobili', che vanno a comporre una sorta di collezione emblematica per preparare una sorta di viaggio spirituale. Le riscritture di Goulart e di altri autori

protestanti, infatti, si presentano come una specie di ‘set’, di ciclo ordinato di letture/ascolti atti a favorire l’introspezione.⁵⁹⁵

3. I PROCESSI DEL CONSISTOIRE.

Ma al di fuori della dimensione liturgica, gli eredi di Adamo devono essere opportunamente guidati per evitare i potenziali rischi nascosti nelle esperienze musicali della propria quotidianità. Coscienti della loro responsabilità pastorale riguardo la morale pubblica, i ministri della fede devono dunque intervenire nel sistema legislativo ginevrino a questo riguardo. Un *memorandum* di Calvino del 1538 chiede al governo di seguire l’esempio di Berna, che al fine di eliminare dalla città «la saleté» della danza e della musica lasciva, aveva messo a punto apposite normative.⁵⁹⁶ Come si è accennato, l’idea non era nuova: un certo numero di disposizioni legali dello stesso periodo non fanno che confermare gli articoli di legge proclamati negli anni precedenti dalle autorità ecclesiastiche savoiarde.⁵⁹⁷ Un editto del 1484 colpisce i mimi e i suonatori di tamburo ambulanti affinché non «osent inviter la foule à la danse avec leurs instruments sur les places publiques». ⁵⁹⁸ Nel 1483, le danze e le rappresentazioni pubbliche dei saltimbanchi figurano in una lista «d’ordures» da eliminare dalla città insieme a truffatori, mendicanti e appestati.⁵⁹⁹

Con Calvino è soprattutto la dimensione morale della musica a preoccupare la magistratura, e l’analisi di ciò che deve essere interdetto diventa particolarmente dettagliato.⁶⁰⁰ Nel settembre 1536, Farel proscrive le canzoni profane, ma con una menzione – non di rito – anche per l’armonia ‘lugubre’, a confermare l’importanza non solo della parola, ma anche dell’armonia nel condizionare l’ascoltatore:

⁵⁹⁵ T. C. Cave, *Devotional Poetry in France (1570-1613)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 3-57.

⁵⁹⁶ «Postremo quum in lascivis et obscoenis cantilenis ac choraeis quae ad illarum numeros semper cunt compositae, nostri Bernantium exemplum praetextant, oratos volumus ut e sua quoque ditione tales spurcitas eliminent». co vol. X, n. 111, p. 192.

⁵⁹⁷ H. Naef, *Les origines*, cit., vol. I, p. 38.

⁵⁹⁸ «Prohibeantur mimis et taborins, sub poena lx solidorum, ne ipsi in platheis publicis suis instrumentis ludere audeant nec populares ad coreas publicas convocent» (1484). *Les sources du droit du canton de Genève* (= SDG), É. Rivoire – V. Van Berchem eds., Arau, Sauerländer, 1927-1933, vol. II, p. 73.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 122. «Fiant cride ne coriaciones aut alia solacia instrumentorum intus et exterius fiant sine licencia justiciae» (*ivi*, p. 115).

⁶⁰⁰ Cfr. B. Boccadoro, *L’éthique*, cit., pp. 247 e sgg.

Ici, même maître Guillaume Farel fait son entrée, il réprimande publiquement et dicte son admonestation par écrit [...]: de même que l'on fasse des cries afin que personne ne chante de chansons lugubres et vaines sous peine de prison pour la première infraction et le pilori pour la seconde. Que les infâmes désistent de leur infamie et de la fornication.⁶⁰¹

Il effetti, già il bernese Benedictus Aretius (1505-1574) aveva descritto la tristezza non solo in base all'assenza degli atti caratteristici della gioia, ma anche attraverso i suoni: «Infatti gli uomini avveduti, come videro che il lutto nelle avversità si esprimeva in determinati gesti del corpo e in una voce lamentevole, così vollero manifestare la felicità nelle situazioni favorevoli e l'amore per le cose desiderate con un movimento misurato e armonico».⁶⁰²

Una grida del 1538 mostra che il canto di testi infamanti è uno degli strumenti di satira più diffusi contro le autorità:

L'on vous faict à scavoir de la part de Messieurs que nulz ne soit ause ny ardys faire tumultez, question ny débat, ny chanter chansons deshonnestes nommans personne de Genève en icelle, ny aller de nuyct passez neufz heures sans chandelle, sur poienne de estre mys en prison en pain et eaue pour trois jours pour la premier fois, pour six jours pour la seconde et pour neufz pour la terice foy.⁶⁰³

Da questo piccolo campione di ordinanze si comprende che l'attenzione si rivolge soprattutto sulla danza: dopo un periodo di iniziale tolleranza, essa è bandita anche durante i banchetti di nozza, dove è «instrument de paillardise», ma anche di protesta contro le autorità.

Taboryns et fiffres – Az esté proposer coment dymenche passé, oultre laz deffence faycte aut taboryns de non poient mener, synon aux nopces, et que tout le jour ne cessarent de mener; puy après, coment dymenche passé, en revenant de esposé laz femme de Polliez, fust donné de pan, coment à laz mode papistique. Resoluz que tant lesd^{tz} taborineurs que cieulx, lesqueulx on donné tieul paen, soyent chastié (1550).⁶⁰⁴

⁶⁰¹ SDG, vol. II, p. 316.

⁶⁰² Da B. Aretius, *Problemata theologica*, Morgiis, excudebat Ioannes le Preux, 1583, p. 583.

⁶⁰³ SDG, vol. II, p. 345.

⁶⁰⁴ RCG, vol. V, p. 252. Di tenore analogo due altre ordinanze: «Genève, le 17.12.1549. L'on vous faict ascavoir, de la part de nos très redoubltés seigneurs sindicques et conseilz de ceste cité, que nulz, de quelque stat et condition qu'il soit, ne soit si hosé, ny sy ardys des ores en avant chanter chansons deshonnestes ny dancer en quelque maniere que ce soit, sus poenne de estre mys en prison troys jours en pain et eaue, et de soixante solz pour une chescune fois» (RCG, vol. IV, p. 104); «Genève, le 5.3.1560.

La condanna di Calvino è inequivocabile. Dove le danze e pratiche simili sono tollerate, lì: «il est certain que le diable aura la vogue et qu'on ne le pourra nullement empescher que tout ne soit corrompu».⁶⁰⁵ Commentando un passo di *Giobbe* (XXI, 12), censura seccamente quelli che non pensano ad altro che a divertirsi, e a saltare e ballare come bestie che hanno perduto il loro cammino; e allacciandosi al fatto che il versetto della Scrittura menzionava il tamburello, osserva che ogni volta che lo si suona gli uomini sono trasportati da una gioia che eccede la moderazione, al punto da uscire fuori di sé: «ils se iettent en l'air, et semble qu'ils doivent sortir d'eux-mesmes» (1554).⁶⁰⁶

Fino agli inizi degli anni Quaranta, le procedure giudiziarie sono sporadiche. Nel 1539, ad esempio, «des taborineurs que menarent hier le taborin sans licence» vengono messi in prigione a pane e acqua.⁶⁰⁷ Nel 1542, Denys et François Hugues sono arrestati per aver ridicolizzato con i loro canti i ministri della fede.⁶⁰⁸ Qualche anno più tardi, la stessa abitudine ha contagiato Petra, cancelliere a Vandoeuvres, che canta a più riprese la canzone «du serviteur et de sa maitresse» sotto la finestra del pastore (1546):

[Interrogatoire de] Don Claude de La Piera [Petra] de Vendouvres, auquel furent faictes remonstrances à cause qu'il ne obeyt tant d'aller ex sermons que aultre lieux, et aussi qu'il est le bruyt qu'ill pallarde, combien qu'il luy en fust desja faictes remonstrances desja ici [era già stato interrogato il 5 novembre dell'anno precedente]. Interroguer s'il n'est pas vray que dimanche passé quant le ministre de Vendrouve voulsit prescher, y venist en ceste ville, ditz qu'il fust au sermon yci de Monsieur Calvin. Luy ont esté faictes remonstrances quil le peult dire. Ditz que s'il est besoing, y en ballerast atestation. Item luy ont esté faictes remonstrances de ce qu'il est scandalle et que led. vastz en despyt dud. Ministre chanté chanson deshonestes. Item admonester qu'il a heu ditz que s'il venoyt train de guerre, que l'on chasseroyt bien ses predicans. L'a nyé. Item a heu ditz que Messieurs de Geneve ne sont pas du tout souverain, et qu'il se adresseratz à Berne, là où luy mettraz ordre. N'ast respondu sus cela, mais ditz qu'il ne se consterastz faire à persone que se plaigne de luy, et que les chansons qu'il a heu ditz sont honnestes, nommant une chanson: «Se nous perdons nostre vallé, nous perdrons tout». Admonester de ce qu'il tient en picque le ministre, s'est excusés avecq parolles prolixes. Advis:

Item que nules personnes n'ayent à chanter chanson deshonestes, ny dancer, ne faire masques, mommeries, momons, ny aucunement se desguiser en sorte que ce soit sur peine d'estre mis trois jours en prison au pain et à l'eau et de soixante sols pour une chacune fois» (*Ivi*, vol. II, p. 18).

⁶⁰⁵ CO, vol. LI, p. 671, ma in proposito di vedano anche *ivi*, vol. XXVI, pp. 340-341; vol. XXXIV, pp. 226, 228; vol. LIII, p. 145.

⁶⁰⁶ *Ivi*, vol. XXXIV, pp. 226-228. Su questo passo, cfr. A. Arcangeli, *Davide*, cit., p. 133.

⁶⁰⁷ RCG, vol. I, p. 96.

⁶⁰⁸ RCG, vol. I, p. 92.

qu'il soyt remis devant Messieurs avecq les articles que le ministres me doibt ballé et le leur recommander.⁶⁰⁹

Il 22 aprile di quell'anno, infatti, il Consiglio aveva ordinato al pastore del luogo, Jacques Migerandi, di interrogare diversi testimoni sul conto di Petra, le cui deposizioni erano state raccolte in una lista di articoli, una sorta di capi d'accusa, di cui appunto uno indicava l'abitudine di cantare durante la notte. Petra è costretto alle dimissioni. In quello stesso giorno si dibatte anche di Jacques Gruet e Pierre Moche, che calunniano a passi di danza («florete⁶¹⁰ et barrelle»⁶¹¹) Calvino: «Led. Gruet se escusant, disant qu'il a mal faict d'avoir messogner, nonoustant que se ne peult pas estre tant de scandalles, avecq aultres [propos?]. Nonostante le scuse dei due imputati, Calvino si esprime con severità equiparando i danzatori a dei ruffiani: «Aussi a callomnyé que Monsieur Calvin ditz en son sermon que les danseurs estoient ruffians»⁶¹², termine che designa tanto una persona dal comportamento libertino che un adulatore in senso stretto.⁶¹³ Anche quando non costituiscono l'imputazione principale, il canto e il ballo sembrano configurarsi come aggravanti non irrilevanti. Lo mostra il caso del fabbro Gervais (1548):

A esté apellé pour certains propos qu'il ha dit. C'est que s'yl se donnoit au Diable que sy Monsieur Raymond vient aucunement contreroller [censurer] les Enfants de Geneve, il y aura des coups rués et mesmes s'il debvoyt aller tout le droit en Champel [corte di alta giustizia], qu'il le diroyt à Messieurs. Item que Monsieur Calvin et Monsieur Raymond le fasche toujours. Lesquelles parolles il ha nyé, disant et affirmant n'avoir jamais usé de tel propos. Pourquoi l'advis est de faire venyr le Seigneur Jean Arpeau [mercante di Lione], auquel il tenoit ces propos. Mesme soit et ha esté admonesté de ne chanter tant chansons villaines et impudiques coment jornellement il fait et qu'il regarde doresavant de s'amender.⁶¹⁴

La ribellione è un tratto caratteristico dei giovani che si identificano con i cosiddetti «Enfants de Genève». Si trattava di un'antica confraternita della gioventù, che portava il nome dell'«Abbaye de Saint-Pierre», che fungeva da milizia della città, vero «organe de

⁶⁰⁹ *Ivi*, vol. II, p. 201.

⁶¹⁰ *Florete*: termine di danza, nome di un antico passo, oggi chiamato 'fleuret' secondo F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1881-1902, vol. IV, p. 36.

⁶¹¹ «*Barrelle*: sorte de jeu, et au fig. jeu amoureux, ébats»; cfr. *ivi*, vol. I, p. 264.

⁶¹² RCG, vol. II, pp. 202-203.

⁶¹³ E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, reprod. en fac-sim. [Genève]: Slatkine, [1989], vol. VI, p. 151.

⁶¹⁴ Cfr. RCG., vol. III, p. 145; ma sull'episodio cfr. anche A. Roget, *Histoire*, cit., vol. III, p. 49.

la force bourgeoise». ⁶¹⁵ Fu soppressa e ricostituita più volte, prima di essere rimpiazzata dalle compagnie militari agli ordini di un capitano generale, ed è difficile dire se questo gruppo abbia continuato a mantenere un'esistenza clandestina, o se alcuni di quei giovani si servissero semplicemente di quel nome, «Enfants de Genève», per un'abitudine dal forte valore identitario. ⁶¹⁶

Nel 1542, il Concistoro interroga Antoine, moglie di Aymo Foral, oste dell'hotel *Aux trois cailles*, «a cause des chansons, jeux et aultres actes que ne sont pas honnestes». ⁶¹⁷ Subito dopo è la volta di François Dupont, ritenuto colpevole di aver cantato per la strada durante la notte invece di andare ai sermoni durante il giorno; ⁶¹⁸ e ancora di Jacques Potier, borghese, anch'egli inquisito «a cause des chansons deshonestes et pourquoy il ne observe les cries», al quale «ont este fayctez les remonstrances et frequenter les sermons». ⁶¹⁹

Brenno Boccadoro ha notato che si canta anche nei tribunali, come nel caso di Jana, figlia di Robert Bonivard. Convocata in giustizia per canti osceni, la giovane donna improvvisa – come corpo del reato – una canzone profana, a suo giudizio inoffensiva: «Respondent qu'elles ne dirent point de chansons deshonestes fors de celles de l'Evangille et ne scet deire aultre synon une chanson qu'on ditz 'l'autre jour quand chevauchoye' etc»; per poi precisare di andare «aux sermons quand elles peuvent». ⁶²⁰ Si trattava di una composizione di Loyset Compère (1440ca -1518), della stessa generazione di Josquin Desprez, che fu uno dei più importanti compositori di mottetti dell'epoca. ⁶²¹ Ma si canta anche su richiesta dei ministri che invitano gli accusati a intonare il «Notre Père tout puissant» per verificare se frequentano i luoghi di divertimento piuttosto che i sermoni. La serva dell'albergo *Papagux*, interrogata il 14 settembre 1542, è invitata a frequentare maggiormente il culto e il catechismo.

La servante du Papagux az dit que son maystre estoyt allé dehors. Respond qu'elle n'az pas dit chansons deshoneste sinon celle qu'on dit «Nostre Pere tout puissant» et une aultre qu'elle ne se scet souvenir. Ne sce scet reavisé [sait se raviser] quelle chanson elle ditz aultre que celle de «Notre Pere tout puissant». Et az dit «Nostre Pere tout puissantz» tout au long. Et dit qu'elle

⁶¹⁵ Inserisci H. Naef, *Origines*, cit., I, p. 116.

⁶¹⁶ Sugli «Enfants de Genève», oltre ai repertori di Roget e Naef, si veda W. G. Naphy, *Calvin*, cit., pp. 14-15.

⁶¹⁷ RCG., vol. I, p. 33.

⁶¹⁸ *Ivi*, p. 111.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 112.

⁶²⁰ *Ivi*, p. 115. B. Boccadoro, *L'éthique*, cit., p. 250.

⁶²¹ Il titolo originale del componimento è: «L'autre jour m'en chevauchais».

ne se mocque point de Dieu ny de la Justice. Az dit l'orayson petitement et la confession assez bien. Le Consistoyre luy az fayt le remonstrances qu'elle frequente les sermons et sçavoir prier Dieu et qu'elle ale au sermon et au cathasesme [sic!].⁶²²

La settimana seguente compare lo stesso oste, probabilmente Louis du Boule, pasticciere e membro della borghesia, abitante della parrocchia di Saint-Léger, per comprovare la testimonianza della donna.⁶²³ Nel maggio 1544, uno scambio di insulti, di schiamazzi notturni e di accuse di eresia, coinvolge il tamburino e «timpanarius» Pierre Rouffi e Jehan Galliar, detto Damouz, accusato di avere dei contatti «aveque nous enemys», ossia con i partigiani degli Articolanti.⁶²⁴

Jehan Galliard et Claudaz, sa femme, et Pierre Roufi, taborin [ont été interrogés] a cause de aulcunes injures dictes par led. Pierre Rofi. Et premierement Jehan Galliard dit que led. Roffi le blasma disant qu'il tiennent la synagoge. Led. Pierre respond qu'il n'en est rien et az des petis enfans et environ ung an et dit qu'il court ung vent et ung cort et tabusse leans et hurlet. Et qu'il vient quelque foys qu'on vaz vers les enfans, qu'on les tient par le col et plusieurs aultres choses, leur disant qu'il se abstinent de tant busser et bruyre de nuyctz. Et les arbalesteurs demanderent led. Pierre pour aller coucher av[ec] eulx [probabilmente da leggersi «a Veulx»] et celle nuyt qu'il venit led. tabussement a ses enfans. Et s'il playt qu'il viennent, qu'on les demandes. Et davantage qu'il disoyent qu'il estoyent hereges. Et dit [Pierre] qu'il n'en est rien et qu'il ne leur a pas ditz qu'il estoyent hereges. La femme dud. Galliard a presenté une actestation de legalité.

Come di consueto, l'occasione si presta alla verifica del rispetto dei precetti religiosi:

Az ditz l'orayson [mais ils] ne sçavent dire la confessio[n]. L'avis du Consistoyre est, vehu leur ignorance qu'il ne sçavent prier, qu'on leur donne quelque terme a sçavoir leu[r] priere. Et qu'on parle bien a Pierre le taborin et qu'on regarde sus l'ignorance des aultres et qu'on luy face

⁶²² RCG., vol. I, p. 116. «Fust mys en avant qu'on advertisse Messieurs à cause des chansons qu'on chante de nuyct juasques a X heures par les rues et aultre parte et en mesmement au Bourg de Four. Et premierement devant le Papaguex» (*Ivi*, p. 100).

⁶²³ «Repond qu'il n'estoyt pas ici quand on le demanda par l'officier et qu'il ne scet rien de ce qu'on luy demande a cause des chansons et qu'on luy amene celuy qui l'a accusé. Et qu'il n'a fayt chose que deplayse a la justice et veult qu'on examine les testmoings qu'ont dit cela de luy et veult emender. Et az demandé grace de la faulte qu'il fist jeudi passé qu'il ne ce presenta au Consistoyre. Le Consistoyre luy az fayctes les remonstrances honnestes». RCG., vol. I, p. 119; inoltre. J. A. Galiffe, *Notice généalogiques sur les familles genevoises depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, Genève, J. Barbezat, 1829-1836, vol. III, p. 283. Ma le occasioni di eccesso erano veramente molteplici.

⁶²⁴ Jehan Galliar era già stato obbligato con alcuni suoi compagni a non lasciare la città senza permesso. A marzo del 1544 aveva chiesto il permesso di assentarsi per «aller à ses affaires», che gli viene concesso a condizione che non parli con i 'nemici' della città di Ginevra. Cfr. RC, vol. 35, f. 116.

bone remonstrances aud. taborin et qu'on donne terme ung moys aux aultres pour sçavoir prier. Jehan Galliard et sa femme ontz pardonné l'ung a Pierre le taborin.⁶²⁵

Ma si tratta di una lotta di non facile soluzione, specialmente nelle taverne dove, come si è visto dai repertori di prediche medievali, il canto è (con)causa dell'ubriachezza.⁶²⁶

L' 8 aprile del 1546, un certo Roux e altri suoi compagni avevano inscenato una «moralité», basata sugli Atti degli Apostoli, dopo aver ottenuto l'autorizzazione del Consiglio («Qu'icelle ystoyre soit visitée par les ministres, avait-il été répondu, et si c'est à l'édification de Dieu, cella leur sera permis»).⁶²⁷ La rappresentazione ottiene un certo successo e gli interpreti decidono di replicare; ma il 28 giugno, una settimana prima della performance, Michel Cop tiene un sermone in cui equipara gli attori a delle prostitute, scatenando una reazione così violenta da rischiare di essere tirato giù dal pulpito. Anche Calvino non esita ad affermare: «que quasi toute la jeunesse est toute meslée de paillardise et pareillement les mariés [...]. L'ystoyre des Actes des Apostres, à la vérité, est bien sainte et sellon Dieu», ma nonostante questo «il vaudrait mieux, pour divers motifs, renoncer à une représentation qui paraît propre à engendrer une grande confusion».⁶²⁸

In quello stesso periodo, Gaspard Favre, Jean Begeron, Loup Tissot, François Daniel Berthelier, e la domestica Louise le Grand, sono arrestati per aver giocato durante la

⁶²⁵ RCG, vol. I, p. 372. R.Consist., vol. I, p. 372.

⁶²⁶ L'adulterio e il ladrocinio sono le accuse mosse a Jean Curtet, fabbricante di borchie, interrogato dal *Consistoire* anche per la sua «gourmandise»: «Jean Curtet, patissier, filz de Claude Curtet, bochier, serviteur de Paule Tarex, [...] respond qu'il az esté au sermon a Sainct Gervays devant dyné et apres dyné et ne scet qui prescha. Ce fut Champereaulx. En mensogne que ne fust pal [sic!] Champereaul. Entend que son maystre se contente de luy et led. Jehan de son maystre. Et touchant la paillardise, gourmandise et aultre cas, dict que ceulx qu'ont dit quelles parolles luy veulent mal et que son maystre ne le laysse pas aller. Et ne mena point de fillies ny femmes nulle part et si ne [leggere: se conste, il se soumet] a la misericorde [de Messieurs ou du Consistoire]. Et celle dymenche de VIII jour, ne fust aultre que au service de son maystre. Et vouldoryt dire la verité s'il la sçavoyt. Et la Seignorie est mal informé. Et touchant des clés contrefayctes, respond qu'il n'en est rien et ne sort point de la mayson de nuyctz. Et ne cognoyt point la servante de Jehan Papillier et une foyz il fust avec Jehan Blanc cheu led. patissier. Et az dit l'orayson. Luy ont esté fayctes les amonicions et frequente les sermons. L'on az comandé a Pierre [Pierre de Veyrier, assistente del *Consistoire*] que on s'enquiere de l'affair[e] a cause de la paillardise du dymenche faycte» (1544). Cfr. RCG, vol. I, p. 348. Qualche anno più tardi, il 4 marzo 1549, si verifica un caso analogo: «Aymé Damex [Darnex] citoyen de Geneve, et Claude Roph, habitant. Remission dudit Consistoyre à rayson pource que iceulx estans yvres, comment hont confessé en Consistoyre, ayant racontré [sic!] le ministre de Chanciez [Nicolas Petit, pastore di Chancy e Cartigny] qui les volloyt reprendre de quelque chanson qu'i disient, il luy dirent: «Foctu predicant françoys». Et les ayant presentement fayct respondre et voyeant leur contrition, resoluz qu'i soyent constitués prisonyers pour 24 heures en pain et eaux» (*Ivi*, vol. IV, p.192).

⁶²⁷ Temendo che la folla radunatasi per assistere allo spettacolo potesse prestare il fianco ai nemici della città per un attacco, il *Conseil* ordinò di chiudere le porte della città, sopprimendo l'abituale sermone.

⁶²⁸ Su questo episodio si veda A. Roget, *Histoire*, cit., vol. II, p. 237.

Pasqua. Approfittando di questo ennesimo episodio, i ministri premono sui magistrati per (tentare) di chiudere le taverne. Un editto del 28 maggio 1546 ne vieta la frequentazione a favore di locali ‘convertiti’, gli «abbayes», poste sotto la gestione di persone scelte dai ministri. Gli osti devono assistere alla lettura della Bibbia e non devono tollerare che si cantino altre canzoni al di fuori di «psaumes et chansons spirituelles», intonati in modo non scandaloso;⁶²⁹ ma il tentativo non si rivela di successo. Tutto sembra concorrere alla licenziosità: la gola è sempre a rischio e occorre fare attenzione anche a ciò che si mette in tavola e a che ora, come può constatare un oste della locanda il *Grifone*, Jean Favre (1548). Lui e alcuni dei suoi commensali:

Ont esté apellés pour quelques parolles villaines et honteuses dont en est sorty question. Et comme l'on enquerroit sur cela, l'on a trouvé qu'il ont joué au[x] quilles sur leurs manteaux et espees, et ledit Favre c'est plaint que de Quarro [Amblard de Charro, appassionato giocatore di carte] coucha en sa maison et par force. L'on a trouvé qu'il avoient aussy faict des exces et gormandizes, faisans soupés hors heure et aultres insolences. L'advis est qu'il soient mandés devant Messieurs.⁶³⁰

Si tratta di un piccolo campione di procedure, che possono forse apparire generiche o scontate, ma che mi sembrano ugualmente significative per mostrare il coinvolgimento di canti e musiche in interrogatori che sono a tutti gli effetti un sismografo delle tensioni di natura politica e religiosa che attanagliano la Signoria di Calvino, e nei quali anche le pratiche coreografiche possono tingersi di sospette simpatie papiste. Una serie di disposizioni legali prescrivevano il modo di recitare i salmi, conformemente all'insegnamento del riformatore, «avec intelligence» e comprensione razionale del testo. Il 27 marzo 1546, il Concistoro convoca una certa «dame Ballon», colpevole di «barboter» in latino i salmi a voce bassa durante i sermoni. Le si ricorda che questa pratica «tient fort de la papisterie» e che per questo ha commesso un grave peccato, perché prega Dio senza comprendere ciò che dice:

Lad. Respond qu'elle veult vivre à la loy de Dieu comme les ministres l'annoncer. L'on luy a faict la remonstrances de ce qu'elle barbotte ex sermons. Lad. Respond que des barbottement elle ditz par cueur les seaulmes comme elle avoit de longtemps adverti, pensant bien faire, en

⁶²⁹ «Abbayes remplaçant les tavernes. Item ne permettra le dict hoste de chanter chanson deshonnestes et s'il advient qu'on veuille chanter psalmes ou chanson spirituelles, que ce soit honnestement et non en façon dissolue ou qui tende à scandalle». SDG, vol. II, p. 480.

⁶³⁰ RCG, vol. IV, p. 26.

latin. Luy ont esté faictes les remonstrances que c'est mal faict de prier Dieu ainsi sans savoir ce qu'elle ditz.⁶³¹

I coinvolgimenti della musica, vocale e strumentale, sono molteplici e non si prestano sempre a facili spiegazioni in un universo mentale sul quale rimane ancora molto da scrivere. Nel 1546, Clauda Badel, moglie di Claude, finisce davanti al Concistoro: l'interrogatorio si concentra sulla natura dei frequenti e sospetti spostamenti dei due in imprecisate terre cattoliche, e sulle idee della donna sul significato della Cena («Confesse que le ministre luy monstra le pain, luy disant s'il n'estoit pas en ce pain le precieux corps de Jesus Christ. Ditz que ouy et comme bien affectees»), che le era stata negata dal pastore, Raymond Chauvet, per la sua scarsa conoscenza delle preghiere e per il timore che il matrimonio della giovane non fosse mai stato celebrato. L'accusa scatena la rabbia del marito: sentito a sua volta dall'assemblea, viene condannato per «oultrage» e messo in prigione. La moglie fu invitata a recarsi con maggior frequenza dal pastore per ricevere un'istruzione religiosa adeguata, ma lei, a quanto sembra, non comprendeva quegli insegnamenti, e lo accusò per di più di molestie. Ma l'interrogatorio della donna si chiudeva con un'osservazione apparentemente non pertinente: «Advis: qu'elle soit remises ici à jeudi avec son mari pour vuyder le tout. Derechiefz interroguer sil son mari ne sçayt point menner de rebec [uno strumento a tre corde e archetto in uso nel Medioevo] - et austre instrument».⁶³²

⁶³¹ *Ivi*, vol. II, pp. 230-231.

⁶³² «Clauda Badel, femme de Claude Badel de Aulbona, elle du Pont-de-Beauxvoysin. Laquelle a esté inquisse se led. son mari l'a esposer. Ditz que ouy, au lieux de Beauvisin et ditz que led. n'a point de mestier sinon qu'il faict cervisse et sers au commandement des gens de biens. Interroguer pourquoy y abandonner la ville de Aulbona. Ditz pour point de mal faict, sinon que monsieur de Gruyre luy devoyt certains argent [con un riferimento a un'accusa di alchimia] et, en luy demandant, a vullu battre sond. mari. Interroguer la cause pourquoy il se sont retirés ici-mesme de leur pays. Ditz que pource qu'il vulloyent suyvre la parole de Dieu. Et a deux ans qu'elle est mariés et despuys qu'elle futz espousé ne demourat que six semannes en leur pays. Confesse que allora qu'elle vint, n'entendoit point lad^e parole de Dieu, ouy bien dempuys qu'elle est en ce pays. Ditz que son mari l'a eu emenner ici en son pays à Collonby près de Morge [Collombey, nei pressi di Losanna]. Ditz que led. son mari faisoit des messages, tant pour monsieur de Gruyre que austres. Interroguer si elle ne se presentant dimenche dernier à la Cene, respond que ouy et luy fut refusees. Ne cognoyt point des ministres sinon maistre Remond et ditz qu'elle futz yer au sermon à Saint-Gervays. Ne sçayt que preschatz et s'il l'ont presche les mercredi au matin. Confesse que le ministre luy monstra le pain, luy disant s'il n'estoit pas en ce pain le precieux corps de Jesus Christ. Ditz que ouy et comme bien affectees. Confesse avoir ditz que son mari s'est retirés ici pource qu'il se trouvatz en ung batesme dans Chambéry. Item a confessé avoir dit que se l'on ne luy balloit au ministre la Cene, qu'il la prendroyt bien austre pars. Confesse qu'il luy avoit esté deffendu, mais pource qu'elle sòavoyt que la fille d'ung voyreir que ne sçayt pas son Patert se adeventura de la receyvre. Item confessa avoir ditz apres le refutz, qu'elle estoit ainsi digne de recevoir la Cene que celluy que la luy avoit refusés. Advis: qu'elle soit remises ici à jeudi avec son mari pour vuyder le tout». Cfr. RCG, vol. II, pp. 234-235. Il caso si riaffaccia rientra in molte serie dell'Archivio di Ginevra, di cui si confronti: RC, vol. 45 ff. 1, 6v, 8v; AEG, procès criminels (= PC), 2^e série, n. 84.

Sfogliando le pagine dei verbali degli anni a seguire, il libertinaggio musicale che i magistrati temono maggiormente è la danza, strumento di «paillardise». Sempre nel marzo 1546 Jeane, figlia di Jacques Dufort di Russin, è convocata in tribunale per aver infranto un'ordinanza in proposito. Lei nega e dopo aver ricevuto i rimproveri abituali viene rilasciata.⁶³³ Il 22 aprile 1546, si danza in una fattoria a Chouilly: i ministri della fede cercano di conoscere l'identità dei partecipanti, dandone incarico al pastore di Satigny, ma senza successo.⁶³⁴ A volte, il problema non va ricondotto soltanto a disordini di natura sessuale, ma anche a pratiche superstiziose, come nel caso di Pernette, moglie di Pierre Curt, commerciante, che riceve una buona dose di «remontrances» perché: «elle fitz ung esboux devant chez eulx le jour de la Saint-Jehan [...]». Le nye, confesse bien que sa servante brulloyt des feuilles seyches⁶³⁵ affin que l'on ne mist le feu en la mayson» (1550).⁶³⁶

Dal 1546 il nuovo regime si scontra con maggiore intensità con la resistenza dei *clans* familiari autoctoni, vessati per le umiliazioni pubbliche inflitte a certi patrizi refrattari al nuovo potere, i quali adottano danze, canzoni e processioni musicali notturne per manifestare, implicitamente o esplicitamente, il loro dissenso. I primi a finire nella rete della giustizia criminale sono alcuni giovani, fra i quali Petremand Pelloux, Jean Dorbaz e Denys e François Hugues, arrestati per aver cantato contro i ministri.⁶³⁷ Ma in città desta più scalpore la procedura contro Pierre Ameaux, che aveva lanciato una fitta serie di accuse a Calvino (1546). Con il riassetto istituzionale

⁶³³ «Jeane fille die Jaques Dufort de Rissin. A laquelle furent faictes remonstrances et l'a interroguer se elle n'ast pas heu dansee». Cfr. RCG, vol. II, p. 137. Un certo «Cieulx de Jussiez» era incorso nella stessa pena: «lungdy et mardy passé, nommé le jour Saint-Johan, ont fayct plusieurs dances az Jussiez et aultres ovres papistiques. Pourquoi az esté arresté de leur fere poyé le banc jouxte les crys et si d'aventure il ne soyent advertys des cryes, que les chief de moyson point LX s. et les femmes, 30 s.» (27 giugno 1539); *ivi*, p. 294.

⁶³⁴ *Ivi*, p. 307.

⁶³⁵ Con un probabile riferimento a «un petit feu de joie»? Secondo il *Dictionnaire* di Chesnel: «De nos jours on cueille encore, comme au moyen âge, la veille de la Saint-Jean, toutes les herbes auxquelles on attribue des propriétés médicales, et après les avoir passées par les flammes du feu de la Saint-Jean, on les conserve soigneusement pour en faire usage en guise de panacée». Cfr. A. de Chesnel, *Dictionnaire de la sagesse populaire*, Paris, 1856, col. 364.

⁶³⁶ RCG, vol. IV, pp. 208-213. Ad aggravare la situazione della donna i verbali registrano anche la sua collaborazione ai commerci del marito con la Savoia e la conduzione di un'osteria. Van Gennep a proposito scrive: «Les rondes avec alternances des sexes, plutôt sautées que dansées par les jeunes, appartiennent à cette série, car elles ne sont pas autre chose que des circumambulations magiques, tant à la Saint-Jean qu'en Carnaval-Carême [...]. Le plus souvent les auteurs se sont contentés de dire que [...] les assistants, parfois en totalité, mais de préférence les jeunes, sautent et dansent autour du bûcher sans décrire la nature de ces sautes et de ces danses; quelques-uns, par abus terminologique, parlent de la *farandole* quand il ne s'agit que d'un chaîne simple; mais en Provence la danse traditionnelle est bien une vrai farandole, qui évolue d'abord autour du feu, puis dans les rues et les placettes du village». Per questa ipotesi cfr. A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, reprod. en faç.-sim., Paris, A et J. Picard, 1937-1958, t. I, vol. 4, p. 1840.

⁶³⁷ AEG, PC, 2^e série, dossier 553 (1542).

apportato dal nuovo regime, Ameaux aveva infatti perso il proprio incarico all'interno del consiglio cittadino, cui si era aggiunta una disputa di carattere domestico, fra lui e la moglie, Benoîte Jaccon, sospettata di adulterio. In quell'occasione, con grande sorpresa di Ameaux, Calvino non gli accordò il divorzio, ma gli impose di riprendere la moglie con sé e di riconciliarsi. Così, durante una cena, fra musiche e danze, Ameaux avrebbe esclamato:

que maistre Jehan Calvin ministre de leglize de Geneve, avoit annonce faulse doctrine en ladt ville par Lespace de sept ans, et avoit empesche que les enfans dicelle ville, ne feussent instructz en langue latine, affin que sa faulse doctrine ne feust decouverte: Quil nestoit que ung picard mashcant. Que messeigneurs de ladt ville ne faisoient rien en leur conseil sans le vouloir dudit seigneur Calvin, Et lon verroit que les francoys gouverneront ladt ville. Et plusieurs aultres propos semblables.

Calvino è accusato di essere uno straniero, un francese che cerca di diffondere la sua falsa dottrina a tutti «les enfans dicelle ville», anche attraverso il rifiuto della lingua latina nella liturgia; che il *Petit Conseil* – l'istituzione che deteneva il potere esecutivo in città – sottostava a Calvino; che se Ginevra era scampata al pericolo di conquista della Savoia, ora si ritrovava minacciata dall'assedio francese e dalle ingerenze dei bernesi. Forte dell'appoggio della Compagnia dei pastori, Calvino riesce ad imporre ad Ameaux una pena dal forte valore stigmatizzante: costretto a camminare con addosso la sola camicia e una torcia nel centro della città, deve ritrattare a «haulte et intelligible voix» quanto aveva affermato a proposito del ministro e chiedere pubblicamente scusa.⁶³⁸

Successivamente, il 24 marzo 1546, ancora nel clima esagitato di questa vicenda, un'altra disputa compare sul palcoscenico della città: ha per protagonista Antoine Lect, membro di un'importante famiglia di Ginevra e del *Petit Conseil*, che celebra a Bellerive il matrimonio della figlia, Jeanne, con Claude Philippe, figlio di uno degli 'articolanti'. Il 26 marzo, il Consiglio riceve un rapporto in cui lo si informa che «chieuz le S.r Anthoine Let [Lect] le Vieulx l'on a dancé avcque tabborins». Ancora una volta, durante le danze, sarebbero state lanciate delle accuse al ministero di Calvino. A seguito di un'inchiesta, i partecipanti sono tutti arrestati. Durante l'interrogatorio, Lect risponde che «estre vray que le samedi devant, y avoyt promis sa fille à Claude

⁶³⁸ RCG, vol. II, pp. 93-95; ma il caso è commentato da A. Roget, *Histoire*, cit., vol. II, pp. 219-220 e *passim*.

Fillippe. Que led. Dimenche suyvant se trouvaient chez luy led. Claude Philippe et Monsieur de Cran [Urbain Guisard, signore di Crans-Sur-Sierre, nel bernese] avecq Tabusset que mennoyt [le tambur]». Per discolparsi, Lect osserva che era stato Guisard, il suo ospite, a pretendere canti, musiche e balli, perché «la coustume [de Berne] est rire et dancer».⁶³⁹

Ad essere interrogato è anche lo strumentista Ansermo Roph:

Lequel menne et touche de plussieurs instrument comme de la floutes traversiere, du taborin, de la fleutes à neufz pertuys, de l'aubois, de la musite et aultres dont il s'ensuis de danses et aultres susperfleues inseullences. Arresté que il luy soyt defendus de non touché aulcunes danses ny basse-dances [sic!] à point de instruments qui emeuve point de dance.⁶⁴⁰

Non è che uno dei casi più noti fra quelli di una (ex) classe dirigente che si oppone al regime disciplinare di Calvino con processioni notturne: Amblard Corne, Ami Perrin, François Favre,⁶⁴¹ Denis Hugues, Jean Baptiste e Balthasar Sept passeranno tutti davanti al Concistoro per ragioni analoghe.⁶⁴²

La misura più efficace per eliminare simili abitudini è quella di colpire i musicisti. Gli interrogatori sono trasversali e interessano tutti gli strati sociali.⁶⁴³ Il 9 aprile 1555,

⁶³⁹ RCG., vol. II, pp. 179-180.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 182.

⁶⁴¹ Nel 1546, Calvino ha per oppositori François Favre e la sua famiglia e Ami Perrin, in precedenza suo acceso sostenitore. Inizialmente, Favre doveva rendere conto di qualche avventura sessuale con le sue domestiche, delle vicende che lui stesso qualifica, secondo la cronaca di François Bonivard,⁶⁴¹ de «pêché de cul», e per le quali rifiuta di rispondere alle domande dei pastori, appellandosi solo al sindaco, rappresentante del potere civile: «ce consistoyre est une aultre jurisdiction dessus la justice de genève». Il figlio di quest'ultimo, Gaspard, è analogamente accusato di disobbedienza e linguaggio sconveniente, poiché nella stessa seduta, fa eco al padre affermando «qu'il ne respondroyt que à Monsieur le Sindique en non à aultre». Il *Consistoire* porta le sue proteste davanti al *Petit Conseil*, mentre i figli di Favre e il genero denunciano le accuse mosse al padre come del tutto infondante. L'affare fu risolto qualche mese più tardi, con il sostanziale piegarsi di Favre alla volontà del Consistorio. Cfr. RCG, vol. III, pp. 45-47, e F. Bonivard, *Les Chroniques de Genève*, Genève, D. Dunant, 1831, t. I, vol. II, p. 56.

⁶⁴² Dietro la controversia con la famiglia Sept, c'è la decisione del *Conseil* di interdire, sotto la pressione del corpo pastorale, l'impiego di «noms d'ydoles» per il battesimo, come Claude (un santo), Gaspard e Balthasar (i re magi), e di escludere coloro che portano questi nome dal partecipare alle cerimonie (1546). Nel 1548, la *querelle* coinvolge appunto alcuni membri della famiglia Sept, una delle più influenti della città, in cui era diffuso il nome Balthasar. Il 31 maggio 1548, il pastore Michel Cop vieta a Jean-Baptiste Sept di utilizzare questo nome per suo figlio Balthasar, cosa che provoca «grand bruyt et grand scandale», al punto che il padre arriva a minacciare di battezzare personalmente il figlio. Balthasar Sept, fratello di Jean-Baptiste, e l'instancabile Favre, conducono poi un vero e proprio attacco contro questa ordinanza, che riescono a far annullare alla fine del 1552. Cfr. RCG, vol. IV, p. 108, ma più in generale W. J. Naphy, *Calvin*, cit., *ad indicem*.

⁶⁴³ Si veda ad esempio l'interrogatorio di un certo Blet, operaio, già interrogato per blasfemia: «auquel furent faictes aussi remontrances de ce qu'il estoit present ex susd. Et mesme a vullu getter des pieres à celluy que le accusoyt des blasfemes. Le nye, se escusant. Confesse que Curtin, Pierre Desboys, Allio et Loys de La Tourt [altri operai] chantent chassons et dictz que s'estient des seaulmes, avecq une chanson disant: «Madame, Madame». Item dictz que Jaques le laborier mennoyt le fiffert» (28 aprile 1548); cfr.

invece, è il cantore della cattedrale Guillaume De la Molle a finire in tribunale, dietro denuncia dei maestri Abel e Estienne Du Val, per aver portato il suo «vyollon» in certi locali pubblici per accompagnare «dances et autres mondanités». L'imputato nega le danze, ma riconosce di aver suonato «psaumes, chansons spirituelles et fantaisies», così come della musica per «divertir une jeune fille malade»; confessa la presenza di una donna, la moglie del castellano di Donze.⁶⁴⁴ Dopo aver ricevuto «bonnes remonstrances» per quell'intemperanza, ricompare di nuovo in tribunale l'anno seguente, accusato ancora una volta di aver accompagnato i balli durante il matrimonio a casa di un certo Girbel. Si giustifica ripetendo che «menoyt pseaulmes», e che non si è danzato ad eccezione di «certaines petites filles qui sautèrent» (dansèrent).⁶⁴⁵

I calzolari Emoz e Michael Gaudins devono discolparsi davanti al Consistoire dalle accuse di diversi testimoni che affermano di averli visti una sera a casa, «par l'umbre de la chandelle» a suonare un «chelumie», un flauto campestre, mentre tre o quattro persone danzavano attorno⁶⁴⁶:

A esté interrogué Maistre Antoine Chapuisat. S'il a point ouy mener quelque instrument et que on saultoît à la maison de Emoz et Michiel Gaudons, cordoniers [...]. Dit qu'il ouyst sonner la chaleumie et vist en une chambre, par l'umbre de la chandelle, troys ou quatre qui dansoient. Toutefois dit qu'il ne les pavoit cognoistre, en la maison desditz cordoniers. Maistre Jean Blanc [detto 'Granjat', il capomastro] est comparus. Interrogué, dit avoir ouyr sonner la chaleumie. A l'umbre de la chandelle veoyt saulter cheux lesditz Gaudins, cordoniers, toutefois ne pavoit cognoistre ceulx qui dansoient. Item dit qui dura, ladite danse, bien une heure. Maistre Claude Royer a esté interrogué sur le mesme cas. Dit avoir ouy sonner des instrumens sur le derriere de la maison desditz cordaniers [sic!], mais ne peut voir personne danser, bien ouyst saulter. Et dit que encores ceste nuit passé, comme il les reprenoit de ce qu'il chantoient chansons dissolues leur disant qu'il seroit meilleur de chanter quelques Psaume et qu'il en oseroient aller au Consistoyre, par grande mocquerye se prindrent à brayre [gridare] de plus fort

RCG, vol. III, p. 87. E ancora: «Icy a esté proposé que le jour des nopces de Jullian Bordon, ledit Tabbusset [di cui non mi è stato possibile risalire all'identità], menestrier, sonna du taborin et de la floutte quasi tout le jour chieuz le Sieur François Philibert Donzel, pere de l'expouse. Et puy s'en vinst chieuz ledit Bordon et fist le semblable le soyer à tous les mets que ce faysient sus table. Et l'on ce doute que les estrangers qu'estient esdites nopces n'ayent dancés. Et sur ce resoluz que pour remonstré audit Tabusset qu'i a mal fayct de fere et sonner comment il a fayct, oultre les deffences à luy fayctes, qu'i soyt constitué prisonyer et cieulx ausy que l'on mys en ovre [sic!]» (*ivi*, p. 207).

⁶⁴⁴ Riportato in P. Pidoux, *Le psautier*, cit. vol. II, p. 77.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶⁴⁶ RCG, vol. IV, p. 146: «Emoz et Michiel Gaudins. Ayant estés apellés, n'est comparus sinon ledit Emoz. Interrogué, nye que dimanche passé huit jours on dansast ny sonnast nul instrument cheux luy, et prent sur son damnement d'ame qu'il n'a point aperceu. Pourquoy a esté advisé d'avoir pour jeudi prochain les tesmoings».

et se mocquant. Interrogué sy la danse du dimanche dura longtemps. Dit qu'elle dura troys ou quatre heures (1547).⁶⁴⁷

Nel luglio 1559, il muratore Jean Champel è messo al bando, pena la frusta in caso di rientro, per aver sovente bestemmiato e cantato canzoni disoneste, nonostante gli avvertimenti del luogotenente cittadino;⁶⁴⁸ nel dicembre di quell'anno, Claude Cordier viene interrogato «sur sa foi» e condannato a tre giorni di prigione a pane e acqua, «parce qu'il avait permis qu'on chantait dans sa maison des chansons mondaines»;⁶⁴⁹ in cui «foi» assume non solo, e non tanto, il significato di una salda adesione ai dogmi teologici, ma al rispetto scrupoloso delle norme sui costumi.

Gli interrogatori non entrano che di rado sui repertori musicali degli imputati, e in fondo tale precisazione doveva essere estranea alle loro finalità. Ad essere chiamati in causa con insistenza sono comunque i repertori vocali profani, le canzonette, le 'fantaiesies', gli strumenti a corda e a fiato, soprattutto flauti e cornamuse, tradizionalmente associati ai simposi pagani e al Diavolo. Quando si tratta di danze, invece, il riferimento è quasi sempre al temuto «violet», il ballo in cerchio al centro delle prediche di Peyraut.⁶⁵⁰ Il campione che si è qui proposto non rende certo conto dei casi specifici e dell'entità di interrogatori legati a trasgressioni musicali – più di trenta nel solo 1547 – che, pur se con un'intensità decrescente, si susseguono fino alla fine del Seicento, e meriterebbero di essere studiati specificatamente.⁶⁵¹

Si è accennato ai *contrafacta*. Il timore di una contaminazione dei salmi con le canzoni profane era diffuso. Come si è detto a proposito dei 'travestimenti' spirituali dell'Oratorio, numerosi testi spirituali avevano un passato poco edificante e il ritorno alla versione iniziale del testo, favorito dal potere mnemonico della melodia, andava evitato. Agli occhi delle autorità, una delle cause di questa commistione è la presenza di strumenti musicali. In effetti, il 19 marzo 1556, una corporazione di musicisti –

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 147.

⁶⁴⁸ AEG, PC, 1^{ère} série, dossier, n. 839, cc. n.n.

⁶⁴⁹ *ivi*, dossier, n. 878, cc. n.n.

⁶⁵⁰ «Pierre Du Chesne [qui a été interrogé] a cause des sermons, dances et chansons. Respond qu'il fust l'autre dymenche au sermon, et que sa femme est malade et enseinte d'enfant. Respond qu'il ne chante ny dance. Il ne scet pas lesquieulx chantent bien que les fillies dansent au virollet. Az dit l'orayson et la confession. Respond qu'il receup la Cene a Saint Gervays et sa femme aussi» (13 settembre 1543), cfr. RCG, vol. I, p. 261. Analogamente, martedì 22 luglio 1539: «Troys compaignyons de Jussiez, lesquieulx ont esté en prison troys jours, az cause que le jour Saint-Johan passè, dansare [sic!] au virollet et que, du banc, l'on leur en fasse quelque grace. Por ce copt, l'on leur donne laz moytié du banc» (*Ivi*, pp. 330-331).

⁶⁵¹ Chi scrive, ha potuto constatarne l'ampiezza sfogliando i registi delle serie AEG, PC, serie 1-3; e i registi del Consiglio.

«chanteurs» – e altri amici della città supplicano le autorità di consentire loro il ricorso al violone e altri strumenti⁶⁵² per cantare i salmi e l'onore di Dio. Il permesso è negato per timore che si mescolino i salmi con altre «vanités».⁶⁵³ L'urgenza di intervenire con energia rispetto agli strumenti musicali traspare anche in una lettera con cui Pierre Vachat, luogotenente cittadino, nel dimettersi dal suo incarico raccomandava che si trovasse al più presto un sostituto affinché «bonne justice soy maintenue, car [...] si la justice d'ici est faicte au plaisirs des paillards et des putains, et de cieulx qui aymant les dances et taborins, elle sera très mal guidee» (1538).⁶⁵⁴ Nonostante il rischio di una ripetitività – che però è per sé stessa dato significativo – non finisce di sorprendere l'insistenza sulla musica strumentale, in particolare tamburi e pifferi, strumenti impiegati anche da un'imprecisata combriccola di predicatori itineranti (1539):

Les quattres predicans ont fayct plaientiffz coment hyer az soyer que l'ung az fayct plusieurs dissolences, comment dances, chansons deshonnestes, maumeryes [mascherate], allez tout nuz, taboryns, blasfemes et aultres choses contre Dieu, priant il volloyr avoyr advys. Arresté que l'on doye prendre informacions de cieulx que allyrent à nuyct tout nud et que icelles soyent presenter aut Conseyl.⁶⁵⁵

Com'è stato scritto, negli anni seguenti, non resta agli amanti della musica profana altro teatro che i campi, fuori dalle porte della città, dove la melopea bucolica dei lavoratori agricoli entra in contrappunto con qualche bestemmia rustica,⁶⁵⁶ fino a quando un'ordinanza della polizia del 1577 arriva ad interdire un'abitudine biblica, il canto ai mietitori:

Estant proposé que les ouvriers moissonneurs continuent à jurer [sic!] et chanter des chansons profanes et lubriques, a esté arresté de faire defenses dès aujourd'huy que nul n'ayt à ce faire, à peine de 60 s. et de la prison. Par mesme moien, qu'on refraichisse les cries cy devant faictes de

⁶⁵² Cfr. l'interrogatorio a «Girad Bocclet de Rissin, auquel furent faictes remontrances et interrogué se la dimenche que l'on appelloyt les brandons, il ne mennatz pas la cornemuse, ditz l'avoyr tant seulement menner, estant tout seul, demy dozanne de motz [una mezza dozzina di note?]. Luy ont esté faictes remontrances» (giovedì 25 marzo 1546); RCG., vol. II, p. 175.

⁶⁵³ «Musiciens et chantres, compagnions, quelz ont supplié leur estre permis de pouvoir en ceste cité joyer de viollons et aultres instrumens pour chanter psalmes en l'honneur de Dieu. Arresté que l'on ne leurs baille pas licence, causans que l'on n'est pas assuré qui ne ait aultre chose tendant à vanité», cit. in P. Pidoux, *Le Psautier*, cit., vol. II, p. 90.

⁶⁵⁴ Lettera al castellano François Favre (4 marzo 1538), in AEG, PH, 116/20.

⁶⁵⁵ RCG., vol. I, p. 77; Al seguito del quale, si decideva «que l'on fasse deffence az tous tabborins et fiffres qu'il n'ayent en sorte que ce soyt az mener, sans licence de Mess^{rs} et sus poienne d'estre pugnys selon le droeyt» (*Ivi*, p. 78). Sull'episodio si veda anche A. Roget, *Histoire*, cit., vol. II, pp. 87-88.

⁶⁵⁶ B. Boccadoro, *L'éthique*, cit., p. 249.

ne glaner par ceulx qui ont moien de travailler etc.⁶⁵⁷

Da un lato le infrazioni al «joug de l’Evangile», dall’altro il timore della punizione divina; da un lato la città che si diverte e danza, dall’altro, proprio come a Roma, l’ossessione del castigo pestilenziale. Sullo sfondo del panico collettivo seguito alla peste del 1542, entra in gioco il rapporto causale tra il morbo e la musica – ritenuta causa di corruzione dei costumi e della conseguente punizione divina – testimoniato dal processo intentato il 14 dicembre 1542 a Pauloz Tarex, sospetto di aver giocato ai dadi, alle carte e di aver cantato canzoni oscene:

Pauloz Tarex [a été interrogé] a cause d’aulcunes chansons infames chantés en sa mayson, nagayre en son retour de sa maladie et danger de peste en lieu de prier Dieu. Respond, remerciant du premier la Seignorie, qu’il n’a point chanté chanson deshonnestes sinon des chansons de guerre et selon l’Evangile et d’autres non. Et qu’il ne le vouldroy pas fere aultrement, se offrant que s’il se trouve qu’il aye joyé d’empuis sa guerison ny aux dez ny aux cartes, se soubmet a la peyne de fuetz, excepté du temps qu’il estoit affligé de peste.⁶⁵⁸

La reazione a questi episodi sfocia in condanne sommarie: fra le 20 e le 30 persone condannate in un mese.⁶⁵⁹ Danze e musiche sono, di fatto, un affare di stato e i colpevoli diventano di conseguenza nemici potenziali di tutta la comunità. È ciò che appare in modo esplicito in un’ordinanza della polizia del 5 dicembre 1617, che può essere utilizzata a manifesto di chiusura di questa lunga riflessione giudiziaria:

A quoy mesdits seigneurs ayans voulu remedier, tant pour le devoir de leurs consciences que pour le bien de l’estat en general et des familles en particulier, ont par cy devant et à diverses fois fait publier lesdicts reglemens et ordonnances, notamment celles qui concernent les habits, les nopces, banquetz, accouchées, danses, jeux, juremens et autres semblables. Mais le torrent de la vanité et de la licence s’est desbordé si impetueusement qu’il n’a peu estre contenu par aucunes bornes, de sorte que les hommes ne pouvans l’arrester, il semble que Dieu y ayt voulu mettre la main immédiatement par l’envoy de ses fleaux, desquels il nous faut confesser l’occasion devoir estre attribuée aux susdits vices et prophanitez qui neantmoins n’ont laissé de regner depuis parmy nous et seront suivis de plus grandes verges et chastimens de Dieu, si nous

⁶⁵⁷ SDG, vol. II, p. 351.

⁶⁵⁸ RCG., vol. I, p. 148. Paulo Tarex, mercante e cittadino della città, su di lui si vedano anche RC, vol. 35, f. 489v (7 février 1542); RC, vol. 37, f. 9v (9 février 1543).

⁶⁵⁹ A. Roget, *Histoire*, cit., vol. II, p. 158; W. E. Monter, *Withcraft in Geneva, 1537-1662*, in «Journal of Modern History», XLVIII (1971), 2, pp. 179-204, in particolare p. 186.

ne les prevenons par un amandement interieur en nos cœurs et exterieur en nos mœurs et conversation; auquel amandement mesdits siegneurs ont voulu de nouveau solennellement et serieusement un chacun estre exhorté par les presentes. Et d'autant que la plupart ne s'abstiennent du mal sinon pour la crainte des loix et peine d'icelles, mesdits seigneurs ont resolu de ramener en pratique, exactement et sans aucune exception, la modestie et l'honnesteté qui sont enjoinctes par les louables ordonnances de cest cité.⁶⁶⁰

Su questo sfondo – è bene ripeterlo – quando la musica non costituisce la principale imputazione, i verbali non mancano comunque di annotare canti e balli profani come aggravanti moralmente reprensibili. È il caso di Guillaume Pilligot de Virgier, una donna a servizio presso Antoine Revillod. Il verbale dell'istruttoria riferisce che venne condannata a pubblica penitenza e successivamente allontanata per esse stata trovata «sur le foin avec Jean Monthey, serviteur du dit Revillod», per poi precisare «qu'elle avait d'ailleurs chanté pendant les moissons des chanson deshonnêtes» (1547).⁶⁶¹

4. L'ALAMBICCO MUSICALE.

Le riflessioni di Calvino sulla musica non sono certo isolate. Ben lo dimostra Lambert Daneau (ca. 1535-1590), il cui *Traité des danses*, dedicato al futuro Enrico IV, venne stampato anonimo nel 1579. Si tratta di un testo che conobbe una notevole fortuna. In apertura si afferma che in antichità:

comme après une grande delivrance, ou victoire dessus les ennemis, il y avoit lors de grandes acclamations, voix de iubilation & de liesse, sons de trompettes, musique d'instrumens, claquemens de mains, & mouvements du corps non accoustumez: estant malaisé que les autres parties fussent ainsi esmeues, & donnassent tant de signes de ioye, que les iambes ne le fussent aussi.⁶⁶²

L'argomentazione impiegata è molto simile a quella riguardante l'impiego del canto e degli strumenti musicali nell'Antico Testamento. La gaia atmosfera dei banchetti –

⁶⁶⁰ SDG, vol. III, pp. 589-590.

⁶⁶¹ AEG, PC, I^{er} série, dossier n. 968, cc. n.n.

⁶⁶² L. Daneau, *Traité des danses, auquel est amplement resolue la question, asavoir s'il est permis aux Chrestiens de danser*, Geneva, François Estienne, 1579, pp. 124-125; su cui cfr. fra l'altro J. Delumeau, *La mort*, cit., pp. 115-121; P. Clive, *The Calvinists*, cit., pp. 299-300.

scrive Daneau – rilassa i freni inibitori degli esecutori e soprattutto degli spettatori: è su questi ultimi che si focalizza l'attenzione di questo genere di letteratura. Qualsiasi tipo di strumento utilizzato a scopo d'intrattenimento si snatura e si corrompe:

Et encore ce sera au son de toutes sortes d'instrumens: desquels l'usage a esté quelquesfois en une bataille rangee d'esmouvoir les courages, & leur desrober la crainte & apprehension de la mort: & ici leur faire perdre toute souvenance & crainte de Dieu, bref leur presenter le poison avec douceur.⁶⁶³ [...] Les chansons les plus communes seront là de paroles puantes d'amour, c'est à dire de paillardise & impureté: lesquelles se chanteront à plaine bouche, avec haussement de voix, refrains & gayetez les plus grandes, selon que le sujet sera le plus vilain.⁶⁶⁴

Questi divertimenti si addicono soltanto ai mercati, dove si salta al suono del flauto, come riferisce la parabola di Matteo (XI, 16-17), oppure ai folli.⁶⁶⁵ Anche quando i brani vengono riprodotti senza le parole originali, il pericolo è comunque grande perché la melodia richiama le parole:

Si on replique que les danses ne se feront pas tousiours avec telles chansons de voix & paroles prononcees, mais au son des instrumens: ce n'est pas encor assez pour le iustifier. Car les instrumens representeront aux esprits le suiet desdites chansons & vaudevilles, qui ne seront que trop communs: et ne servira cela que de donner l'infection, & le poison avec plus de plaisir. Que se les instrumens sonnent sans aucun suiet, ce sera tousiours une chose vaine, qu'on frappe les oreilles d'un plaisir, où il'y ait recreation entre les Chrestiens, que l'esprit n'y ait sa part, en ce qui luy est propre, si possible est. Et quoy qu'il en soit; la musique servira là à donner le bransle à des gesticulations vaines & faire mouvoir les hommes en des gambades du tout indignes. Ce qui est du tout contraire aux fins & usages honnestes de la musique. [...] Car l'invention de la musique & des instrumens est un don de Dieu, fait aux hommes coirement pour esveiller & recreer leurs esprits, mais en le rapportant aussi à la fin commune de tous les dons de Dieu asavoir à sa gloire. L'usage donc proprement de la musique est de magnifier Dieu & chanter ses louanges: comme David & les autres ont pratiqué & nous ont de long temps exhorté de le faire.⁶⁶⁶

Merita una sottolineatura l'accento posto sia sul ruolo dello strumento in sé, che costituisce il vero protagonista dell'azione rammemorativa: quando suona senza

⁶⁶³ L. Daneau, *Traité des danses*, cit., p. 53.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 37.

⁶⁶⁵ A. Arcangeli, *Davide*, cit., p. 143.

⁶⁶⁶ L. Daneau, *Traité des danses*, cit., pp. 39-40.

accompagnare alcun testo, la melodia è incapace di indirizzare le facoltà dell'anima nella giusta direzione. Dietro questa osservazione stava una critica piuttosto diffusa alla prassi del 'travestimento' spirituale di una canzone profana. Agostino Agazzari, maestro di cappella del Collegio Germanico, nel suo trattato di *Musica ecclesiastica* (1638) induce a riflettere sull'effettiva possibilità di riuscire a spezzare l'originario legame fra parola e musica perché:⁶⁶⁷

Quasi sgorgando dal testo, l'aria irrimediabilmente con quello interconnessa, irrimediabilmente, di quello, enfatizza e distilla il carattere: nessuna separazione è possibile, nessuna nuova veste è consentita, poiché essendo l'oratione parte principale della Musica, a quella si ha da obbedire, e da quella si deve cavare la qualità dell'armonia.⁶⁶⁸

Più precisa la riflessione del teorico musicale Anacleto Secchi:

Ne possono escusare coloro, i quali dicono, potersi usare le compositioni vane, solamente quanto all'harmonia, o come si dice, quanto all'aria, con levarne le parole profane; & accomodarvi le divine e sacre. Posciache se bene cotale comodamento non è di sua natura peccato, essendo quell'harmonia indifferente,⁶⁶⁹ ad esprimer e le Sacre, e le profane cose; & ell'une & all'altre potendosi riferire & applicare; nulla di meno la pratica dimostra che sempre va con somiglianti compositioni congiunto alcuno effetto o circostanza, che guasta l'attione, e la corrompe. Sono sovente quest'arie provocatrici al male; quanto massimamente da alcuno sono riconosciute; e credisi, essere usate da' Musici a questo fine, di provocar gli uditori a vani, & a profani affetti; però che questa circostanza sempre il peccato v'interverà o mortale, o veniale, secondo la qualità del provocamento (1626).⁶⁷⁰

L'ostilità di Calvino poggia su basi patristiche, fra cui Basilio (m. 379), che in un'omelia associa la danza alla sfrenatezza del vino e attacca le donne ballerine, le quali, invece di trascorrere la domenica in preghiera, la passano a ballare:

⁶⁶⁷ Aggiungo io, almeno per le generazioni che del testo originale prima del travestimento avevano memoria.

⁶⁶⁸ A. Agazzari, *Della musica ecclesiastica*, Siena, Bonetti, 1638, p. 6.

⁶⁶⁹ Merita di essere osservato il giudizio di sostanziale indifferenza della melodia rispetto alla comunicazione al *logos*, che ritorna a chiare lettere anche nelle pagine dei gesuiti esaminate in precedenza.

⁶⁷⁰ A. Secchi, *Della hinnodia ecclesiastica libri tre, ne' quali della nobiltà, de gli effetti, e del mondo, di bene e regolamentamente cantare i Salmi in Choro, copiosamente si tratta*, Milano, Giovanni Pietro Cadi, 1643.

velamentis honestatis a capite rejectis, cinto Deo, spreto ipsius angelis, virilem omnem aspectum citra pudorem ferentes, comas agitantes, trahentes tunicas ac pedibus simul ludentes, lascivienti oculo, effuso risu, ad saltandum quasi quodam furore concitatae, omnem juvenum libidinem in seipsum provocantes [...]. Cantilenis meretriciis ut aerem conspurcarunt, ita terram tripudiis pulsata pedibus umundis foedarunt: spectaculum sibi ipsis juvenum turbam undique statuentes, plane inverecundae, prorsusque insipientes, nullum insaniae modum omittentes.⁶⁷¹

Basilio condanna le danze miste: «viri simul et mulieres, constitutis choris communibus, animabusque vinoso daemone traditis, se mutuo libidinum spiculis consauciarunt. Risus utrinque, cantilenae obscenae, meretricii gestus ad libidinem provocantes».⁶⁷² I passi sono ripresi anche da Daneau.⁶⁷³ A sostegno della censura di tali attività nei giorni di festa e nei banchetti, l'autorità invocata da Calvino è quella di Giovanni Crisostomo (ca. 344-407), che attacca coloro che mancano di «gravitas et honestas»:

Si ergo...neque virginis saltant neque quae nupserunt, quis saltabit? Nullus: saltationis enim quatenus est necessitas? In mysteriis Graecorum sunt saltationes; in nostris autem silentium et honesta gravitas, pudor et modestia. Magnum peragitur mysterium, foras meretrices, foras profani [...]. Non est saltatio, nun sunt cymbala, sed multum silentium, multa quies.⁶⁷⁴

In apertura ho rilevato che, senza mai perdere di vista Platone,⁶⁷⁵ Calvino riconosce pienamente la specifica *virtus* dell'armonia, infatti:

Nous expérimentons que [la musique] a une vertu secrète et quasi incroyable à esmouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre. [...] Il est vray que toute parole mauvaise (comme dit saint Paul) pervertit les bonnes meurs, mais quand la melodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cœur et entre au dedans tellement que comme par un entonnir le vin est iecté dedans le vaisseau, aussi le venin et la corruption est distillé iusques au profond du cœur, par la melodie.⁶⁷⁶

⁶⁷¹ *Homilia XIV. In ebriosos*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina* (MG PL), a cura di J. P. Migne, 1844-1864, vol. XXXI, p. 446.

⁶⁷² *Ivi*, p. 459.

⁶⁷³ L. Daneau, *Traité des danses*, cit., pp. 93-94.

⁶⁷⁴ *In Epist. ad Colossenses, iv.*, *Homil.*; MG PL, vol. LXII, p. 387.

⁶⁷⁵ Su questo punto cfr. ancora Ch. Garsid, *The origins*, cit., pp. 24-25.

⁶⁷⁶ CO, vol. VI, pp. 169-170.

Ancora una volta riappare la relazione fra musica e vino, che la tradizione antica intende in termini di consonanza. Ne è un esempio l'esegesi di un verso di Esiodo, nelle *Questioni conviviali* di Plutarco, in cui l'introduzione di freni moderatori consonanti nella mescolanza consente l'encomio di un'ebbrezza musicale, ottenuta mediante una «quinta» di tre parti di acqua e due di vino. E negli *exempla* sul potere psichico del canto si è mostrato che la musica può sia temperare gli effetti del vino sia provocare analoghi stati di coscienza.⁶⁷⁷

Il punto di partenza dell'etica di Calvino è l'azione psicosomatica della musica. La voluttà che procura è un dato dell'esperienza che presenta delle origini divine, dal profeta Eliseo a David: «Or entre autres choses, qui sont propres pour recréer l'homme et luy donner volupté, la Musique est, ou la première, ou l'une des principales et nous faut estimer que c'est un don de Dieu député à cest usage».⁶⁷⁸ Dopo il peccato originale, proprio come l'animo umano, il potere della musica è sospeso tra cielo e terra: può appartenere sia a Dio che a Satana, e le sue virtù efficaci possono sia elevare i cuori sia avvelenarli. I testi di casistica, dei moralisti e soprattutto quelli dei demonologi, insegnano che il Diavolo sa fare un abile (e non solo metaforico) uso della melodia.⁶⁷⁹ L'esistenza di prescrizioni legali in proposito è forse la prova migliore dello scetticismo dei ministri della fede a questo riguardo. Essendo stata donata la debolezza all'uomo, naturalmente incline a scegliere la più allettante strada del vizio, è compito dei ministri stabilire una profilassi musicale allo scopo di stabilire quale musica ascoltare e quale no.

Nelle parole di Calvino traspare la dottrina anima-armonia,⁶⁸⁰ che ho richiamato in apertura, e che ora è bene riprendere per tracciare una sorta di quadratura del cerchio. Le teorie antiche sull'*ethos* risalgono ai presocratici, a un'epoca in cui le principali riflessioni sull'anima confondono pensiero e sensazione. La musica penetra nell'anima attraverso le porte dell'udito e l'uomo, sprovvisto di una facoltà in grado di giudicare le sensazioni da essa suscitate, non è in grado di difendersi da una melodia che ne modifica le percezioni e l'immaginazione con l'efficacia di un oppiaceo, rendendolo schiavo del senso. In questa concezione, la dimensione del piacere sonoro è oggettiva e le sue proprietà sono determinate esattamente dalla matematica armonica. Nel momento in cui i filosofi e i teologi isolano una facoltà in grado di resistere alle pulsioni

⁶⁷⁷ Plutarco, *Quaest. Conv.*, III, 9, 657b sgg. B. Boccadoro, *Ethos e varietas*, cit., pp. 50-51.

⁶⁷⁸ Cit. da P. Pidoux, *Le psautier*, cit., vol. II p. 20.

⁶⁷⁹ In proposito, si veda il cap. IV di questo lavoro.

⁶⁸⁰ B. Boccadoro, *Il vino dei salmi: Calvino e il potere psichico della musica*, in «Versants», 2005, pp. 97-125.

dell'anima sensitiva (la volontà), l'ascoltatore è a tutti gli effetti un uomo libero e responsabile della scelta di ciò che ascolta. Il passaggio è importante perché i sostenitori di questa tesi concludono che l'affetto è una questione di gusto che concerne maggiormente l'esperienza soggettiva dell'ascolto, e non la qualità dell'oggetto sonoro in sé. È merito di Brenno Boccadoro aver dimostrato⁶⁸¹ che Calvino approva il sistema delle facoltà, a dispetto invece della diffidenza nei confronti del loro corretto funzionamento. La saldatura con alcuni aspetti della concezione ficiniana è centrale:

Le reçois donc en premier lieu les cinq sens, lesquels toutefois Platon ayme ieux nommer organes, et que par iceux, comme par canaux, tous objets qui se présentent à la vue, au goust, ou flair, ou à l'attouchement distillent un sens commun, comme un cistern qui reçoit d'un costé et d'autre, en après la fantaisie, laquelle discerne ce que le sens commun a conceu et apprehendé puisque la raison fait son office en iugeant de tout; finalement, que par dessus la raison est l'Intelligence, laquelle contemple d'un regard posé et arresté toutes choses, que raison demeine par ses discours. Et ainsi il y a trois vertus en l'âme, qui appartiennent à cognoistre et entendre, lesquelles, pour ceste cause, sont nommées cognitives assavoir la raison, l'intelligence et la fantaisie, ausquelles il y en a trois autres correspondentes, qui appartiennent à appéter: assavoir la volonté, de laquelle l'office est d'appéter et que l'intelligence et la raison luy proposent; la colere laquelle suit ce que luy présente la raison et la fantaisie; la concupiscence, laquelle appréhende ce qui luy est objecté par la fantaisie et par le sens [...]. [Les Philosophes] divisent l'âme en deux parties: assavoir intelligence et appétit [...]. Après avoir divisé l'âme en appétit et intelligence contemplative, ils font l'un et l'autre double. Car ils disent qu'il y a une intelligence contemplative, qui ne vient point iusques en action, mais s'arreste seulement à contempler ce qui est signifié par le mot d'Engin, comme dit Cicéron. L'autre gist en pratique, laquelle, après avoir appréhendé le bien et le mal, meut la volonté à la suyvre ou fuir, sous laquelle espèce est contenue la science de bien vivre. Pareillement ils divisent l'appétit en concupiscence et volonté, appelans Volonté, quand le désir de l'homme obtempère à raison. Concupiscence quand il se desborde en intempérance, reiettan en joug de modestie. En ce faisant ils imaginent tousiours qu'il y a un raison en l'homme par laquelle il se peut bien gouverner.⁶⁸²

In buona sostanza, la volontà e la concupiscenza comunicano con intelletto e ragione: così facendo, secondo Calvino, i filosofi antichi hanno dato per assodata l'esistenza di una «droiture» nell'animo umano, un desiderio dell'uomo sempre

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² J. Calvin, *Institution*, cit., pp. 215-216.

orientato a ottemperare alla ragione. Ma rimane il fardello del peccato originale, al seguito del quale, per Calvino, la fiduciosa concezione della neutralità morale dei piaceri in sé è di fatto vana poiché «l'âme est une caverne de toutes ordures et puantises». È l'etica individuale ad essere chiamata in causa e non l'organizzazione dei suoni nella melodia, ma allo stesso tempo, Calvino qualifica la virtù della melodia in sé, che deve avere «gravité, poids et majesté, moderation».⁶⁸³ È per questo che l'attenzione si rivolge al testo e la musica sarà buona o cattiva in funzione del messaggio verbale che trasmette. Ma il potere della melodia è comunque accolto senza riserve, come sembra rimarcare l'espressione «vertu secrete». Rimane come rimedio la santificante forza semantica del salmo,⁶⁸⁴ il solo che non offende Dio e costituisce un freno moderatore alla potenza emotiva della melodia:

Quand donc on usera de telle modération, il n'y a aucun doute que ce ne soit une façon tressainte et utile; comme au contraire, les chants et mélodies qui sont composées au plaisir des oreilles seulement, comme sont tous les fringots et fredons de la Papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faite et chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'Eglise et ne se peut faire qu'ils ne desplaisent grandement à Dieu.⁶⁸⁵

Due osservazioni di carattere lessicale: l'espressione «musique rompue» si riferisce alla *musica fractibilis*, sinonimo di musica 'misurata'; «chose faicte» traduce invece a locuzione «res facta» e designa la composizione scritta, in antitesi⁶⁸⁶. Dietro queste concezioni non appare infondato ritrovare l'influenza sulla formazione di Calvino dell'umanesimo cristiano francese, sotto l'ascendente di Erasmo e Lefèvre d'Étaples (ca. 1450-1536).

Una delle tendenze dominanti nel movimento riformato francese è quella di una censura delle pratiche coreografiche che, con una certa insistenza, gioca sui termini chiave di *vanité, paillardise, gourmandise, ivrognerie*.⁶⁸⁷ In un testo anonimo, dato in stampa a Lione nel 1551, la *Chrestienne instruction* (corredata da una *Chanson contre l'abus damnable et detestable des dances*), si propone una condanna senza mezzi termini della danza con una sistematica serie di associazioni di canzoni e strumenti

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ C. Garsid, *Les origines*, cit., p. 24-25.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ B. Boccadoro, *L'éthique*, cit., p. 261-264.

⁶⁸⁷ In proposito si vedano le osservazioni di A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 138-140.

musicali all'eccesso di vino e di divertimenti.⁶⁸⁸ È di analogo tenore l'esposizione dei dieci comandamenti di Pierre Viret (1511-1571), attivo organizzatore della Chiesa riformata francese condannato al rogo dalle autorità cattoliche. Viret ritiene che le canzoni lascive e i balli in tondo favoriscono la fornicazione, precisando che già il solo udire la melodia di tali canti sarebbe pericoloso, perché «se gli occhi sono come delle finestre, attraverso le quali il desiderio del cuore spesso s'infiama; anche le orecchie sono dei tubi, attraverso i quali, come con un imbuto, il diavolo instilla nel cuore questo veleno mortale della concupiscenza».⁶⁸⁹

Anne Wéry e Alessandro Arcangeli ha richiamato l'attenzione sul *Traicté des danses* di Thomas Chesneau Angevin, che conosce una notevole diffusione in Inghilterra e presta il fianco a un'accesa controversia sulla responsabilità morale di musiche e danze. Per Chesneau, la proibizione di queste ultime è implicita nel comandamento che interdice l'adulterio, a riprova – ricorda Arcangeli – dei limiti di posizioni che tendevano a sottolineare la neutralità dei divertimenti in sé.⁶⁹⁰ Risponde a Chesneau un opuscolo di dieci carte, pubblicato ad Anversa nel 1572, l'*Apologie de la jeunesse, sur le fait et honneste recreation des danses: contre le calomnies de ceux qui les blasment*.⁶⁹¹ Secondo l'autore dell'opuscolo, Chesneau avrebbe potuto condannare soltanto l'intenzionalità con cui si fanno le canzoni atte a incitare la lussuria, e ricorda il testo biblico che invita a lodare Dio con la musica e il ballo. L'opuscolo lancia un monito ai lettori: non ascoltate le rampogne morali falsamente zelanti; al contrario «in tutta modestia tripudiate («vous esbatez») a gloria di Dio. Relativamente alla danza di Michol, si chiede ancora l'autore:

N'a-il pas exhorté le peuple de louer Dieu au tamburin, & danses, & autres instruments? Certes ouy: son Psalme dernier le contient ainsi», e conclude: «Mais qu'est-il besoin icy d'alleguer les exemples des animaux? Ne voyons-nous pas en bel ordre, rang, & fuitte les bransles ordinaires, mouvements agiles, & cadences assurées de cest grande assemblée des

⁶⁸⁸ *Chrestienne instruction touchant la pompe et excez ds hommes débordez, et femmes dissoluës, en la curiosité de leurs parures et attiffemens d'habits qu'ils portent, contrevenans à la doctrine de Dieu, et à toute modestie Chrestienne*, s.n.t., 1551, cc. 33r-45r; su cui si vedano le osservazioni di A.Wéry, *La danse*, cit., pp. 363, 370, 376, 377-379.

⁶⁸⁹ P. Viret, *Exposition familière sur les dix commandemens de la loy*, Genève, chez Jean Gerard, 1554, pp. 421-426; Id., *Instruction chrestienne en la doctrine de la loy et de l'Évangile*, Genève, par Jean Rivery, 1564, vol. I, pp. 515-519.

⁶⁹⁰ T. Chesneau, *Traicté des danses, auquel il est monstré que les danses sont des accessoires et dependances de paillardise, et par ainsi que d'icelles ne doit estre aucun usage entre les Chrestiens*, s.d.t., 1564, c. a 5r; A. Wéry, *La danse*, cit., pp. 364-367, 370, 376, 381; A. Arcangeli, *Davide*, cit., pp. 140-141.

⁶⁹¹ *Apologie de la jeunesse, sur le fait & honneste recreation des danses: contre les calomnies de ceux qui les blasment*, a Anvers, chez Gregoire Balthasar, 1572, fasc. a2-a3.

coprs celestes, conduite par une divine harmonie, & parfaite [sic!] musique, qui tacitement admonnest, esmeut, & incite l'homme à bailler, voltiger, & danser d'un pas réglé & mesuré?'.⁶⁹²

Supporto incontestato di questi testi, nonché della già esaminata pratica del 'travestimento' spirituale, è da un lato l'origine divina della musica, dall'altra il suo indiscusso potere espressivo, poiché: «Ceste armonieuse Musique – rileva Claude Paradin – participe de la Divinité: veu que non seulement elle revoque la santé des corps, mais d'avantage esleve l'ame à contêplation, la rend consolée, et céleste. Et pour autant est ennemie des diables, qui ne sont que desespoir, tristesse, frayeur, et abysmée desolation» (1576).⁶⁹³ Si tratta di un orientamento diffuso, come testimoniano anche i commentari di Guillaume Bouchet (ca. 1513-1594):

Un autre de la Seree, va dire que l'armonie de la musique est belle pour appaiser les plus faschez [...]. Un de la Seree reprenant le propos disoit qu'il estoit bon d'user des harmonies sacrees & saintes, tant aux maisons qu'aux Eglises, principalement, & que la musique chasse les mauvais esprits, comme David avoit faict avec sa Cythare, refrenant l'esprit malin de Saul.⁶⁹⁴

Anche qui, il quadro della discussione etica s'inserisce come di consueto nella dicotomia tipica del bene e del male: di Dio e del Diavolo o dei diavoli, come scrive Paradin. Il passaggio merita attenzione perché sottolinea, con il suo andare dal singolare al plurale, lo scarto tra la concezione unitaria del Bene – riflesso dalla Creazione – e la pluralità delle tentazioni diaboliche che causano lo squilibrio umorale: «Au surplus, côme en la Musique, par voix differentes, se fait bon accord, ainsi entre hommes de diverses complexions, et qualitez differentes, se peut faire et maintenir tres bône paix: agreable à Dieu, sur toutes choses».⁶⁹⁵

La virtù nata dalla congiunzione del suono e del movimento sembra riposare, nello spirito clericale del teologo francescano Jean Benedicti, sulla natura stessa della composizione sonora, di cui però, egli opera un *distinguo* fondamentale per la nozione

⁶⁹² *Ibidem*.

⁶⁹³ C. Paradin, *Les devises historiques*, Anvers, Plantin, 1567, p. 105. Canonico di Beaujeu (dipartimento del Rodano nella regione del Rodano-Alpi), nato forse nel 1510 a Cuiseaux (Saône-et-Loire) e morto nel 1573, di Paradin si conoscono un *The true and lyvely historyke purtreasures of the woll bible* (Lyons, 1553) e un'altra opera, *Symbola heroica*, scritta in collaborazione con l'italiano Gabriele Simeoni (1509-1575).

⁶⁹⁴ G. Bouchet, *Les Sérées*, Lyon, S. Rigaud, 1615; p. 161.

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 162. Vi si sofferma A. Wéry, *La danse*, cit., *ad indicem*.

di censura: tra virtù naturale e virtù artificiale del segno sonoro, tra melanconia e possessione:

Qui croit la musique, les herbes & autres choses corporelles avoir naturellement puissance contre les diables, il erre: veu qu'il n'y a point de proportion & convenance naturelle entre la chose corporelle & spirituelle. Le dy naturelle: car il est bon de noter que l'eau béniste, [...] le souffre, l'huyte, vers à soye, ont efficace contre les malings esprits, nn de leur vertu naturelle, ainsi de l'institution de l'Eglise, ainsi qu'il est contenu [dans les] lés exorcismes des demons: contre lesquels la musique pourroit bien aussi estre efficace, non 'formellement mais dispositivement', c'est à dire que la musique ostant la melancholie, siege des demons, & reduisant la discrasie des humeurs corporelles à sa pristine temperature (de tel naturel est la musique) fait que l'ennemy n'a pas tant vertu d'opprimer le patient: comme il est fort bien disputé au livre des Roys, touchant le Roy Saul possédé, & médicamenté par la musique de David. Et ne si faut pas trouver estrange, que les choses sensibles et corporelles vexent et affligent les demons: attendu que le feu infernal, corporel selon la conclusion des Theologiens, est l'instrument de leur damnation, iaçoit qu'ils ne soient composez des quatre elemens (1599).⁶⁹⁶

Piuttosto netta è la posizione rispetto alle canzoni lascive, di cui il passo appena citato permette di cogliere non solo la dimensione vocale. Si chiede ancora Benedicti:

Mais ne vaudroit-il pas mieux que nos Poëtes François applicassent leurs Muses à composer quelques belles hymnes, & chansons à l'honneur de Dieu, de la vierge Marie, des saints, des vertus celestes, & des bonnes mœurs, que de baller aux jeunes gens, à châner ces rimaileries ou rimasseries pleines d'amours lascifs & lubriques, qui resentêt encore l'ancien Paganisme?

Si tratta di un peccato mortale?

Ouy bien si on les chante à l'Eglise au chant des orgues, ce qui est estroittement defendu par les saints Conciles. Quand on les chante aux danses ou ailleurs sans malice, ainsi par maniere de recreation, c'est à tout le moins un gros peché veniel: car le chant & la Musique a esté plustost inventee ou pour mieux dire donne de Dieu, pour inciter la devotion que la delectation.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ J. Benedicti, *La somme des péchez, et le renède d'iceux*, Paris, chez Claude Chappelet, 1601, pp. 39-40.

⁶⁹⁷ *Ivi*, pp. 533-534.

Le allusioni alla musica e alle canzoni, nel piccolo campione di testi che si è potuto esaminare, sembrano integrarsi in una mentalità in cui i valori e i comportamenti oscillano, senza uno stadio mediano, tra due estremi. Ne fornisce una prova ulteriore il già menzionato testo di Guillaume Paradin, che muovendo dal discorso sul ballo, sviluppa la sua condanna sulla base di un'analogia tra immagini musicali, con la classica associazione del vino e quella dell'illusione diabolica:

Car les danses la pluspart ne viennent que d'yvrognerie: l'on ne voit gueres souvent danser ceulx qui ieunent ou qui ont faim, car la cornemuse ne chant point qu'elle ne soit pleine, et apres la panse vient la danse. Il y a un bon docteur moderne lequel appelle les menestriers trompettes du diable, et les danses dict estre la monstre de l'armee diabolique, par ce que les menestriers appellent et assemblent les personnes pour venir aux danses, comme les trompettes les gens de guerre à leur monstre. Finalement l'antique adage monstre bien de quel proufit est un menestrier à la Republique, car vie de menestrier n'est autre chose que manger le bien d'autrui, paistre les oreilles de vent et estre cause d'infinies ordures et bateries⁶⁹⁸

I ripetuti riferimenti agli strumenti musicali (e al vento che si introduce nelle orecchie) indicano già di per sé che il problema della ricaduta etica dell'ascolto interessa da vicino la musica pura. L'aggiunta di parole è una causa supplementare del pericolo, già manifestata nella riflessione medievale sulle figliole del peccato della lingua. Ma è lo strumento, come ci ha ricordato Daneau, a comunicare con lo spirito:

Si on replique que les danses ne se feront pas tousiours avec telles chansons de voix & paroles prononcees, mais au son des instrumens: ce n'est pas encor assez pour les iustifier. Car les instrumens representeront aux esprits le sujet desdites chansons & vaudevilles, qui ne seront que trop communs: & ne servira cela que de donner l'infection, & le poison avec plus de plaisir. Que si les instrumens sonnent sans aucun suiet, ce ne sera profit aucun: n'estant nullement responsable, qu'il y ait recreation entre les Chrestiens, que l'esprit n'y ait sa part, en ce qui lui est propre, si possible est.⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ C. Paradin, *Les devises*, cit., pp. 75-76.

⁶⁹⁹ L. Daneau, *Traité des danses*, cit., p. 31. Thoinot Arbeau (pseudonimo di Jehan Tabourot, 1519-1595), canonico di Langres e compositore, rafforza il presupposto secondo il quale il giudizio sulla danza è subordinato alla musica: «Vous pouvez en peu de temps recouvrer ceste perte considéré mesmement que vous estes musicien, & que la dance est dependant de la musique & modulations d'icelle, qui est un des sept arts liberaux». Id., *Orchésographe*, Langres, per jehan des Preyz, 1589, f. 3.

Nella prima metà del Seicento, la battaglia intrapresa dai ministri riformati francesi contro la danza e canzoni è documentata da altri due interventi specifici, entrambi pubblicati a La Rochelle, il centro religioso e tipografico a cui si trasmette una tradizione editoriale prima prevalentemente ginevrina. Nel trattato di Jean Boiseul viene riformulata la teoria ugonotta di Thomas Chesneau e Lambert Daneau:

Ce qu'encores nous trouvons de mauvais en la danse, & qui nous la fait reprouver, c'est qu'on y abuse de la musique. Il conste que la musique est une excellent don de Dieu, elle recrée, remet les esprits, chasse la melancolie, appaise la colere, arreste la fureur, esmeut les plus stupides, resveille les abetis, esleve a Dieu, esmerveille les hommes de sa beauté & excellence diverse ne toutes sortes, & sa gravité & douceur retire du propos de mail faire, esteint les mauvaises conceptions, incite à la vertu: Ce sont moyens dont Dieu se sert, quand & en tant qu'il lui plaist (1606).⁷⁰⁰

Ancora una volta, non si può non notare la vitalità di un repertorio, quello medievale, che proprio per la sua insistenza sembra rivelare un'attenzione che non è solo una sterile riproposizione di un *topos* dei Padri della Chiesa, e che in ambito francese perdurerà anche nel settecento cattolico.⁷⁰¹ Ricerche recenti hanno mostrato, inoltre, che l'attenzione al problema musicale emersa dagli interrogatori del Concistoro di Ginevra non è isolata. Il radicamento delle pratiche coreografiche e delle convinzioni sulla loro implicita peccaminosità appare anche nei tentativi disciplinari del concistoro calvinista di Amsterdam. Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento si occupa di oltre un'ottantina di casi riguardanti trasgressioni legate al ballo e alla musica.⁷⁰²

Anche in Francia si tratta di porre freno all'«intemperance du boire & du manger, avec laquelle il est impossible de conserver la chasteté»; un problema che, come in antichità, era tipico dei giovani nei quali: «La chaleur du sang – insegna un'*Instruction* del 1667 – «qui bouillonne en cet âge, n'excite que trop les voluptez sensuelles; mais quand elle est aydée par des causes exterieures, comme le vin & la chant» produce

⁷⁰⁰ J. Boiseul, *Traitté contre les danses*, La Rochelle, par les hêritiers de Hierosme Haultin, 1606, p. 17, che arriva a concludere: «Veu donc que les danses ne sont que vanité, qu'elles n'apportent d'elle-mesmes qu'occasion d'offenser Dieu, qu'elles incitent à lubricité, & sales concupiscences, qu'on y chante des chansons paillardes avec ioye prophane, dont on devroit pleurer, & que les bonnes meurs y sont corrompues, & veu que les cadences de ces danses ne sont que mouvemens attrayans à peché, que Dieu punit telles amorces à paillardise, meançoit les filles et les femmes de Ierusalem de les protituer pour telles dissolutions & ostentations, & pour se vouloir trop monstren en leurs braves demarches & vestemens» (*Ivi*, p. 49).

⁷⁰¹ Lo ha notato A. Arcangeli, *Davide*, cit., p. 144.

⁷⁰² H. Roodenburg, *Onder censuur: de kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1700*, Verloren, Hilversum, 1990.

effetti incredibili.⁷⁰³ Raccolte di esempi e similitudini di epoca medievale ritornano in alcuni catechismi francesi dati alle stampe nel corso del Seicento: è il caso di un racconto tratto dal *De miraculis* di Pierre de Cluny (1122-1156), in cui un religioso in punto di morte ebbe l'anima separata dal corpo per opera di un angelo che, come Dante, lo accompagnò successivamente in un viaggio negli inferi:

En fuitte de cela il voulut que puis qu'il'aymoit si fort la musique on luy en fit ouyr une fort armonieuse. A l'instant voyla survenir deux autres diables avec deux trompettes à la main qui les luy mirent aux oreilles, & commencerent d'en ioüer si horriblement, que par la bouche, par les narines, & par les oreilles ils en faisoient sortir de grandes flammes de feu.⁷⁰⁴

Ma per sondare la vitalità e l'importanza di tali orientamenti, basterebbe guardare alle opere di Jean-Baptiste Thiers (1636-1703), e in particolare al suo *Traité des superstitions*, che è un'autentica miniera di informazioni.⁷⁰⁵ Giunti a questo punto della riflessione, non si tratta di controllare gli avvertimenti del sacerdote sulle canzoni profane o gli impieghi impuri dell'organo nella liturgia – di cui ho probabilmente parlato fin troppo ampiamente – ma di introdurre l'ultimo volto della censura, quello che riguarda più da vicino la *virtus* dell'armonia: il rapporto fra la melodia e gli squilibri psichici. Aperto già in età medievale e ravvivato dalle teorie ficiniane nel dibattito teologico tardorinascimentale, il dibattito sulle proprietà curative della musica su melanconici e ossessi mostra di non essere sopito nemmeno nel Settecento, quando le

⁷⁰³ C. Gobinet, *Instruction de la ieunesse en la pieté chrestienne, Tirée de l'Escriture Sainte, & des Saints Peres, divisée en cinq parties*, [...], a Paris, Chez François Le Cointe, 1667, p. 276.

⁷⁰⁴ *Catechisme, ou ample declaration de la doctrine chrestienne, & du symbole des apostres, composé de l'ordonnance de n.s.p. le pape Clement VIII, par l'illustrissime cardinal Bellarmin, traduit d'Italien en françois par le pere antoine pacot de la compagnie de iesus, nouvelle edition, augmentée à la fin de chaque Chapitre, d'Exemples, & Histoires, recueillies pour l'instruction des ames devotes, de plusieurs grands Docteurs autorisez de l'Eglise, et fidelement traduites de l'Espagnol de M. Sebastien de Lyrio, docteur de l'université d'Alcalà, par Iean Baudovin*, A Rouen, chez Iacque Besogne, 1645, pp. 265-269. Ma si vedano anche le domande e risposte di un altro libretto per l'insegnamento della dottrina: «Toutes les pensées deshonestes sont-elles peché mortel? Ouy, si elles sont volontaires, quand mesme on ne voudroit pas faire le mal auquel on pense. Toutes les paroles sales & vilaines sont-elles peché mortel? Ouy, quand on les dit, ou qu'on les entend à mauvaise intention. Y a-t-il aussi peché à chanter des chansons, lire des livres, & regarder des tableaux impudiques? Ouy, il y a peché mortel, si on le fait volontairement & avec plaisir dishoneste. [...] Pourquoi les Ecclesiastiques doivent-ils sçavoir le Chant? Pour trois raison principales. Pour s'exciter eux-mesmes par la melodie à chanter avec plus de pieté & de recueillement interieur les loüanges de Dieu. 2 Pour attirer les peuples à l'Eglise, leur inspirer de l'affection pour les divins Offices, animer leur devotion, & élever leur cœurs à Dieu, non seulement par la beauté des Hymnes & des Cantiques, mais aussi par la sainte harmonie de leurs voix. 3 Pour nous donner par le chant des Prestres, quelque idée des loüanges que les Saints rendent à Dieu dans le ciel». Cfr. *Les devoirs du chrestien dressez en forme de catechisme par Monseigneur l'illustrissime & Reverendissime Pere en Dieu Claude Ioly, evesque & Comte d'Agen, en faveur des curez & des fidelles de son diocese, sixième edition reveuë & augmentée*, a Paris, chez Pierre le Petit, 1677, pp. 99-100, 141.

⁷⁰⁵ J.-B. Thiers, *Traité des superstitions. Croyances populaires et rationalité à l'Age classique*, Paris, J. De Nully, 1712, vol. II, pp. 198-199.

censure dei manuali di esorcismo emanate da Roma sembrerebbero mettere fine alla questione (almeno in teoria). Thiers avvicina il problema commentando le teorie divinatorie e mantiche secondo cui i versi degli uccelli acquisiscono il valore di un segno:

L'antiquité païenne [...] appelait ainsi les bons ou les mauvais présages qu'elle prenait du vol, du cri, du chant, du trépignement, du manger, du boire et de quelques autres mouvements des oiseaux sauvages et domestiques [...], s'ils entendent la nuit le cri d'une chauve-souris, d'un orfraie, ou de quelqu'autre oiseau qu'ils appellent de mauvais augure, si en certain temps un chien vient à aboyer, un loup à hurler, un chat à miauler, un coq à chanter, une poule à glousser, un corbeau à croasser, une pie ou un grillon à crier.⁷⁰⁶

Quale fede bisogna prestare ad suono? Esso è effettivamente in sé la causa efficiente di qualche fenomeno? L'interrogativo non è di secondo piano, e Thiers ritorna sul tema in un trattato sull'impiego delle campane, in cui pare recepire le teorie demonologiche di matrice pselliana secondo le quali esse possono comunicare con angeli e demoni: «En sonnant les Cloches on invite les Anges à se joindre aux prières qui se font dans l'Eglise».⁷⁰⁷ Dalla comunicazione angelica a quella diabolica il passo è breve:

On sonne les Cloches pour chasser les démons qui sont dans l'air, & qui font leurs efforts pour empêcher les Fidel de prier, & de chanter les louanges de Dieu. L'Ordre Romain & le Pontifical Romain le témoignent ainsi: "Ut ubicumque sonuerit hoc tintinnabulum, procul recedat virtus insidiantium, umbra phantasmatum, omnisque spiritus procellarum". Le premier Concile provincial de Cologne le dit encore plus nettement [...]. Albert, Comte de Carpe [Alberto Pio di Savoia? 1475-1531], en parle en cette sorte: "Quid esti dixerimus campanarum strepitu & bombatu aërem caliginosum discuti, tempestaque arceri & nequissimas potestates aëreas detruere? Quae uti gaudent cantionibus ad libidinem & voluptatem provocantibus, instrumentisque quibusdam ad id institutis, ita tristantur nec ferre possunt sonitus, cantilenas & strepitus, ad glorificandum Omnipotentem constitutos". [...] C'est pour cela qu'il assure que le son des Cloches empêche l'effet des maléfices, & la coopération des démons; qu'il l'a appris par la confession des sorciers mêmes; & que les sorciers appellent communément ceux qui sonnent les Cloches, des *chiens aboyans*.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ «Cependant combien y a-t-il de gens dans le monde qui ajoutent foi à toutes ces rêveries et à toutes ces impertinences, et qui par conséquent sont excommuniés selon les Conciles, à moins que la bonne foi, la simplicité, ou l'ignorance ne les rendent en quelque façon excusables [...]» (*Ibidem*).

⁷⁰⁷ J.-B. Thiers, *Traité des cloches*, a Paris, chez Benoît Morin, 1781, pp. 128-129.

⁷⁰⁸ Conclude l'esposizione con due racconti, tratti da Pierre Messie: «Il rapporte ensuite deux histoires, qui font voir que les diables laissent tomber par terre les sorciers & les sorcieres, qu'ils rapportent du

sabbat dans leurs maisons, quand on sonne les Cloches le matin pour l'*Ave Maria*. [...] En Allemagne l'an 1585, le premier Jeudi de Carême, & il dit l'avoir apprise di Vidame de Trèves, des informations qui furent faites sur ce sujet. Il est vrai que les Allemands, même les Luthériens, sont un peu trop crédules sur le chapitre des sorciers. Le Pere Delrio [*Disquisitiones magicæ*, 1604] témoigne aussi que les sorcieres confessent tous les jours, que quand le diable les porte au sabbat, ou qu'il les en rapporte chez elles, il les laisse tomber par terre, & s'enfuit aussitôt qu'il entend sonner des Cloches. [...] Que si l'on demande comment les démons peuvent entendre le son des Cloches, vu que n'ayant point de corps ils n'ont par conséquent point d'oreilles, Albert Compte de Carpe, répond, qu'à la vérité ils ne l'entendent pas des oreilles du corps, mais qu'ils l'entendent & le conçoivent dans leurs pensées [...]», precisando che questo vale anche per le donne e i loro profumi, le quali, per non offendere gli Angeli, devono velarsi. Cfr. *ivi*, pp. 130-138. Altri episodi su questo tema sono consultabili in *Les diverses leçons d'Antoine du Verdier, Sieur de Vauprivaz, suivans celles de Pierre Messie, contenans plusieurs histoires, discours & faicts memorables, recueilliz des auteurs Grecs, Latins, & Italiens*, a Lyon, par Estienne Michel, 1580.

IV. IDEE SULLA «VIRTUS FLEXANIMA» DELL'ARMONIA FICINO, CAMPANELLA E LA CENSURA DEGLI ESORCISMI

«Le corps, auquel sa tête divine était jointe,
avait nostalgie des caresses interdites».

M. Yourcenar, *Kâli décapitée* (1978)

1. I DEMONI DI PSELLO.

Come si è visto, l'apparizione sonora del Diavolo è un tema che circola all'interno di generi letterari diversi: i trattati di musica, i manuali per la confessione, gli scritti dei revisori e, naturalmente, le opere di demonologia. Johannes Tinctoris, nel *Complexus effectum musices* (1475), sostiene che l'arte dei suoni può eccitare gli uomini alla pietà, sciogliere la durezza di cuore, mettere le anime in beatitudine e far fuggire il diavolo. Dello stesso avviso è Finck, che nella *Practica musica* osserva: «le armonie di voci [...] ci conducono a diversi stati di sentimento, a moti d'animo ora tranquilli ora turbolenti, a gioia e a tristezza [...], ma cosa che fra tutte è la più importante, [la musica] può scacciare Satana».⁷⁰⁹ Non a caso, in apertura della sua opera, compare la bella allegoria della musica, con una giovane donna che suona il liuto e l'adagio: «Musica laetitia comes et medicina dolorum. / Iure vocor, duce me cura sepulta iacet» (fig. 15).



Fig. 15. H. Finck, *Practica musica*, 1556.

⁷⁰⁹ H. Finck, *Practica musica*, cit., § «utilitas musices», pp. n.n.

La costante relazione tra la musica angelica e quella diabolica, fra una musica interiore virtuosa e una sensibile che assume i caratteri peccaminosi, rendeva indispensabile fissare dei criteri per distinguere un'armonia «bene morata» da quella viziosa. Allo stesso modo, era essenziale per le autorità ecclesiastiche separare il vero dal falso nell'apparizione sonora del Diavolo, la «scimmia di Dio», e con essa la melanconia dalla possessione. In realtà, tale collegamento mi sembra autorizzato proprio dal filo conduttore della censura libraria. Nel secondo capitolo ho esaminato la regola VII dell'indice clementino. Esso conteneva anche la regola VIII, che stabiliva che i libri il cui argomento fosse buono, ma contenenti qualche elemento eretico o superstizioso, potevano circolare solo previa espurgazione; mentre la regola IX insisteva sulle superstizioni di cui erano intrisi gli scritti dell'epoca, dai sortilegi alle incantazioni: «Libri omnes, et scripta Geomantiae, Hydromantiae, Onomantiae, Chiromantiae, Necromantiae, sive in quibus continentur Sortilegia, Vaneficia, Auguria, Auspicia, Incantationes artis magica [...]». ⁷¹⁰ Queste due regole operavano una sostanziale equiparazione tra eresia e divinazione, sancendo definitivamente sul piano normativo, attraverso l'introduzione dell'espurgazione, l'inizio dell'offensiva ecclesiastica contro ogni forma di superstizione. ⁷¹¹

Già a partire dagli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento, in effetti, era emersa con nettezza la volontà della Chiesa, manifestata al suo interno soprattutto dal Sant'Uffizio, di non limitare l'azione di controllo alla cultura scritta, ma di estenderla all'oralità e ad un insieme di pratiche, culti e devozioni, per mezzo dei quali gli individui intrattenevano autonomamente relazioni con il soprannaturale. ⁷¹² Queste due dimensioni della cultura erano inscindibili agli occhi degli inquisitori, i quali, nel confrontarsi con la circolazione di idee di tipo astrologico, dovevano fare i conti non solo con il libro di scienza, ma anche con le formule magiche. ⁷¹³ Che ruolo aveva la musica all'interno delle pratiche superstiziose che caratterizzavano la prima età moderna? Un'opera di musica, vocale o strumentale, impiegata a fini magici poteva essere oggetto di censura? Si tratta di un problema affascinante, che non è possibile affrontare qui in tutte le sue sfaccettature, ma che può essere introdotto attraverso l'angolatura della censura dell'esorcismo musicale.

⁷¹⁰ ILI, vol. VIII, p. 818.

⁷¹¹ G. Caravale, *L'orazione*, cit., pp. 67-68.

⁷¹² E. Bonora, *La Controforma*, cit., pp. 90-91.

⁷¹³ C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, I: *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-676; A. Prosperi, *La Chiesa e la circolazione della cultura*, cit.

È stato rilevato, infatti, che nell'immensa bibliografia sull'esorcismo,⁷¹⁴ la prospettiva della musica è stata pressoché trascurata, tanto sul versante delle manifestazioni sonore del demonio, che sui canti e i suoni del Sabbah.⁷¹⁵ In questo capitolo, mi soffermerò sul ruolo della musica nella diagnosi e nella cura dell'esorcismo, un insieme di teorie su cui ruota un dibattito molto controverso fra Cinque e Seicento, e che si conclude (almeno sulla carta) con la censura settecentesca dei testi che di quei saperi furono i portavoci. Il tema della parola e del suono, accordato attraverso appositi riti alle statue e ai demoni, è intrinsecamente legato al problema della profezia, come mostrano, fra gli altri, i testi di Marsilio Ficino e di Tommaso Campanella (1568-1639), con cui si concluderà la mia riflessione.

È da premettere che non è semplice definire cosa si cela sotto il termine 'demonio': esso può indicare sia il Diavolo sia quegli spiriti che fungono da mediatori fra il cielo e la terra. I demoni ricevono dal cielo (o dagli inferi) alcune proprietà che possono trasmettere all'uomo. Secondo una tradizione antichissima, essi possono animare le statue e, attraverso il loro *medium*, fare profezie a coloro che li interrogano. Uno degli esponenti di maggior rilievo di questo filone è Michel Psellos (1018-1080 ca.). Diversamente da Plutarco e Porfirio, egli ritiene che i demoni possono indirizzare i loro messaggi agli uomini facendo ricorso, all'occorrenza, anche ai segni sonori. Psello ha dedicato all'argomento diversi scritti indipendenti: il noto *De operatione daemonum*; un trattato sulla *Divinazione attraverso gli uccelli*, in cui Socrate istruisce Platone sul modo di predire l'avvenire; e la più agile *Interpretazione dell'oracolo caldaico*.⁷¹⁶ Vale la pena di soffermarsi sulle classificazioni degli enti demoniaci di Psello perché influenzano in maniera duratura le riflessioni dei demonologi rinascimentali.

L'autore suddivide gli spiriti diabolici in base a due criteri: il luogo in cui soggiornano e il loro grado di spiritualità; due classificazioni di origine neoplatonica,

⁷¹⁴ Si vedano, fra l'altro, D. P. Walker, *Unclean Spirits: possession and exorcism in France and England in the late sixteenth and early seventeenth centuries*, Londres, Scolar Press, 1981; N. Caciola, *Discerning Spirits. Sanctity and Possession in the Later Middle Ages*, PhD Dissertation, University of Michigan, 1994; S. Ferber, *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*, Londres, Routledge, 2004.

⁷¹⁵ R. Hammerstein, *Diabolus in Musica, Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern, Francke Verlag, 1974; R. K. Emmerson, *Language as sign of evil in Medieval English drama*, in *The Devil, Heresy & Witchcraft in the Middle Ages. Essays in Honor of Jeffrey B. Russell*, ed. by A. Ferrero, Boston-Leiden, Brill, 1998, pp. 305-326; R. Rastall, *The Sounds of Hell*, in *The Iconography of Hell, Early Drama*, ed. by C. Davidson & T. H. Seiler, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1992, pp. 102-131; di questa bibliografia, limitata sostanzialmente all'epoca medievale, fa il punto L. Wuidar, «*Incantare: musica, magia ed esorcismo*», in *Magia naturale e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di G. Ernst, Roma, Carocci, in corso di stampa. A L. Wuidar va il mio grazie per avermi generosamente segnalato un importante nucleo di fonti sull'argomento, che propongo nelle pagine che seguono.

⁷¹⁶ In proposito si veda K. Svoboda, *Démonologie de Michel Psellos*, Opera facultatis philosophicae universitatis masarykianae brunensis, 22 (1927), pp. 1-55.

presenti già nel *Simposio*, che fra loro non sono esclusive. Secondo Psello i demoni hanno una natura multiforme: essi cambiano come le nuvole, il loro corpo è sottile e non solido, dotato di un colore che si trasforma con la stessa rapidità dell'aria. La causa del cambiamento non è esteriore, ma interiore, legata cioè alla loro intenzionalità e immaginazione. Nel *Canon episcopi* (900), il più antico manuale inquisitoriale sulla stregoneria, si legge che Satana si trasforma in forme e figure differenti. Questa proprietà era già nota agli ebrei: nell'Antico testamento, i demoni si trasformano in donne o leoni (mentre per i filosofi greci antichi possono assumere le sembianze di cani e tori). Psello si sofferma minuziosamente sulla sensibilità di questi spiriti rispetto alle sollecitazioni esterne: quelli che abitano sotto terra sono sensibili e passionali quando vengono toccati o percossi. Riprendendo Porfirio, Psello afferma che essi si nutrono per ispirazione, come fa il soffio nelle arterie e nei tendini, per l'umidità che assorbono attraverso il corpo nel suo insieme.

Qual è il rapporto tra loro e gli uomini? Nell'interpretazione dell'*Oracolo caldaico*, Psello distingue fra demoni buoni e cattivi, rispetto a una visione cristiana piuttosto consolidata che tende, invece, a indicarli come malvagi nel loro insieme. Gli spiriti materiali sono i peggiori: la loro gelosia li spinge a fingersi buoni per indurre al male, come testimoniano le fonti antiche, ebraiche e cristiane. Fra le differenti visioni che possono provocare agli uomini, Psello insiste su quelle di natura luminosa, che viene però spiegata in termini psicologici: essendo soffio, essi si mettono in contatto con il soffio stesso dell'immaginazione.⁷¹⁷ Questa azione efficace del soffio è centrale nel potere causale delle armonie, ed è un tratto caratterizzante del pensiero di Tommaso Campanella in materia di musica. Come si è detto, l'opinione secondo la quale i demoni non hanno bisogno di servirsi di parole è anteriore a Porfirio (risalirebbe già a Plutarco), ma in parziale contraddizione con questa visione, Psello ritiene che i demoni che vivono fra gli uomini possono anche servirsi della lingua.⁷¹⁸ Nelle dense pagine pselliane, si indulgia a lungo sulla capacità dei demoni di entrare nei corpi e causare malattie, in particolare la peste, credenza diffusa tra gli ebrei e nel Vangelo (ad esempio, Mt. 4, 24; Mr. 1, 23); in alcuni passi della Scrittura i demoni sono intermediari fra il Cielo e l'uomo (Mt. 8, 29; Mr. 1, 24; Lc. 4, 34), ma possono anche privarlo della parola (Mt. 9, 32).

Sono questi i punti di partenza per comprendere le commistioni del suono musicale o

⁷¹⁷ *Ivi*, pp. 33 e sgg.

⁷¹⁸ *Ibidem*.

antimusicale delle statue e nella possessione. Senza menzionare qui le opere musicali che insistono sul fenomeno, come il ciclo di mottetti per quattro voci «*Prophetiae Sibyllarum*» di Lasso,⁷¹⁹ basta menzionare un trattato del francescano Angelo Piccitono, il *Fior Angelico di Musica*, in cui si ricorda che i musicisti sapienti sono assimilati agli oracoli: «Impercio che Fabio Quintiliano, tra gli sapienti e Musici celebrissimi, dice: “che gli Musici & sapienti come Oraculo sono giudicati”» (1547). A distinguere il musico dal cantore è quel saper fare ricorso alla scienza della musica per interpretare i volumi arcani del cielo.⁷²⁰ Gli fa eco l’onnipresente Zarlino:

I Profeti ancora (come dice Ambrosio sopra il Salmo 118) volendo profetizzare dimandavano, ch’un perito del Suono si ponesse a sonare; acciocché invitati da quella dolcezza, gli fusse infusa la gratia spirituale. Però Eliseo, non volse profetizare al Re d’Isreale quel che dovesse fare per l’acquisto dell’acque, acciocché l’esercito non morissero di sete; se prima non era menato al cospetto un Musico, il quale cantasse, &cantando, egli fù dello Spirito divino ispirato, & predisse tutto.⁷²¹

Zarlino si riferisce al commento di Ambrogio al *libro dei Re*: i re d’Israele, Juda e Edom non hanno acqua durante la marcia contro il re di Moab, e cercano un profeta, Eliseo: per riuscire a trovarla, chiede il supporto di un musicista («Adesso, conducetemi un suonatore di cetra. E non appena il musico cominciò a suonare, la mano di Dio Padre scese su Eliseo» (2 Re 3, 15). Un secolo più tardi, in un *Discorso* rimasto manoscritto (1646), il teorico Pier Francesco Valentini, commentando il medesimo passaggio delle *Istitutioni* di Zarlino, sottolinea che «la musica possiede il potere di incitare alla profezia ed è utile al dono profetico».⁷²²

La musica è legata alla profezia e alle statue. Un esempio piuttosto noto è offerto dal *Torricella* (1540) di Ottone Lupano, poeta piemontese,⁷²³ che tratta della relazione tra le

⁷¹⁹ P. Bergquist, *The Poems of Orlando di Lasso’s «Prophetiae Sibyllarum» and Their Sources*, in JAMS, vol. 32 (1979), 3, pp. 516-538.

⁷²⁰ A. Piccitono, *Fior Angelico di musica nuovamente dal R.P. frate Angelo da Picitono, Conventuale, dell’ordine minore, Organista precarissimo, composto. Nel qual si contengono alcune bellissime dispute contra quello che dicono, la Musica non esser Scienza: con altre molte questioni, et solutioni di varii dubbi*, Venezia, Agostino Bindoni, 1547, p. 45.

⁷²¹ G. Zarlino, *Le institutioni armoniche*, cit., p. 5.

⁷²² *La musica inalzata. Discorso di Pier Francesco Valentini Romano nel quale si dimostra, non convenire alli Musici della Cappella Pontificia nella Sepoltura loro essere intitolati Cantori et havere dell’erroneo, e dell’indecento il Canone Musicale all’Unisono, che vi è impresso...* [1646], Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4418, f. 174 et 203. Per questi testi, cfr. le osservazioni di L. Wuidar, *La musique après le Concile de Trente*, Turnhout, Brepols, 2008, ad indicem.

⁷²³ O. Lupano, *Torricella. Dialogo [...] nel quale si ragiona delle statue, & miracoli, i quali per quelle far si veggono, & parimente de’ demoni, & spiriti, che in varie forme à noi alle volte si dimostrano, degli*

statue e i miracoli. I partecipanti alla conversazione sono Filosseno, professore di lettere identificabile con l'autore, Serafico, frate francescano teologo e predicatore, e un soldato luterano di nome Bretamaco. Nelle intenzioni di Lupano, la discussione dei tre protagonisti, che incarnano rispettivamente l'eclettismo mistico filosofico dell'umanesimo, la Chiesa cattolica e la Chiesa riformata, si fa portavoci delle istanze propagandistiche favorevoli a una riconciliazione religiosa. In un passaggio del loro discorso, teso a ricondurre Bretamaco nel seno della Chiesa, il frate francscano sostiene che le statue e le immagini pie costituiscono dei doni celesti e operano numerosi miracoli, di cui danno testimonianza le tante persone che si recano a un tempietto che custodisce la statua piangente della Madonna.

Il pianto è la lingua ermetica della statua che l'uomo deve imparare a decifrare: ma il significato risiede nella statua stessa, come oggetto, o quest'ultima è solo la portatrice, il *medium* del significato racchiuso nel pianto?⁷²⁴ È un problema che si ripropone in tutta l'Europa a causa delle statue che reagiscono ad avvenimenti politici, cataclismi o epidemie. Dotate di un senso animato, esse possono prevedere il futuro, generare negli uomini la forza o indurre debolezza, la gioia o la tristezza, essere causa del successo o del fallimento delle loro imprese. Gli antichi le fabbricano quando la condizione di cielo corrisponde alla cosa rappresentata e all'effetto che si vuole ottenere. C'è un'occulta simpatia tra il pianeta e la cosa rappresentata, fra la statua e il materiale di cui si compone, in un gioco di forze palesi e al tempo stesso occulte. La legge di corrispondenza universale spiega le rappresentazioni di azioni efficaci, così come insegna il canto astrale di Ficino.⁷²⁵

Tale concetto è ripreso nel *Dialogo* musicale di Lupano, in cui la musica antica è considerata per eccellenza simbolo dell'ordine divino che dovrebbe riflettersi, nelle ispirazioni dell'autore, in una pace religiosa terrena. Attorno al Sole ruotano gli angeli, demoni, anime, animali, piante e pietre. Il già menzionato canto del girasole mette in luce l'integrazione del suono e del canto in questa corrispondenza universale: il fiore è

angiolì altresì à ciascun nascente attribuiti. Nel fine che cosa sia dell'anima nostra dopo l'uscita della presen te vita, Milano, Calvo, 1540, f. c.

⁷²⁴ «Voi dovete sapere, che varie maniere di statue furono da gli antichi fabricate, & per gli effetti, che da quelle si vedevano procedere, operando in esse i demoni, gli huomini anchora saggi & di molta isperienza, non che il vulgo, furono in errore condotti» (*Ibidem*).

⁷²⁵ L. Wuidar, *L'interdetto della conoscenza: segreti celesti e arcani musicali nel Cinquecento e Seicento*, in B&C, XV (2009), 1, pp. 135-152. Su Ficino, oltre alle opere citate, si veda D. P. Walker, *Le chant Orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVIème siècle*, Paris, CNRS, 1954, pp.17-33; A. Voss, *Magic, Astrology and Music: The Astrological Music Therapy of Marsilio Ficino and his role as a Renaissance Magus*, doc. Thesis unpublished, Londres, 1992; M. Cambi, *Musica medicina magia. Saggi su Ficino e Campanella*, Nola, L'arcae'l'arco, 2011, al quale va il mio grazie per le tante precisazioni sul pensiero ficiniano.

messo in moto dal suo movimento di preghiera intorno al sole, equiparato nella letteratura teologica ad una delle più intense espressioni di lode interiorizzate. La spiegazione che segue mostra che questo processo non è da leggersi solo in senso metaforico:

Il perché vedersi che quelle piante le quali dall'effetto si chiamano Heliotropie, cioè girasole, si movono al moto del Sole [...] conciosia cosa che tutte le cose preghino & cantino laudi ai duci del suo ordine [...]. Adunque la pianta, che segue il Sole si muove verso del Sole, come l'è possibile, et se alcuno potesse udire quel suono, che ella fa, quando girando percuote l'aere, conosceria per certo quello in tal maniera essere composto verso del Re suo.⁷²⁶

Questo ordine influenza anche la produzione di statue, che dipende da una miscela di molte qualità, poiché un elemento singolo non è sufficiente per ottenere il principio che si vuole infondere. All'interno di questo quadro, uno degli esempi cui Lupano ricorre è quello della statua di Memnon, originariamente situata all'ingresso del tempio di Amenophis III: secondo la tradizione, ogni mattina salutava l'alba con una voce meravigliosa:

Di queste guise credo che fusse la statua del negro Mennone fatta di Etiopica pietra, la quale salutava la sorgente aurora con la voce mostrando allegrezza della venuta di lei, & partendosi il giorno mandava fuori lugubri note significando dolore per la partita di quella. Et in tal luoco era situata, che la Echo quelle voci raddoppiava. Questa statua in Thebe di Egitto posta fu dal Re Cambise troncata dal capo infino alla cintura, il resto sedente quando il Sole nasceva isprimeva il suono quasi d'una rotta corda di liuto di questa ne parla Giuvenale nella Satira quintadecima dicendo, ove sonano le magiche corde dell'amezzato Mennone.⁷²⁷

Fabbricata con pietra d'Etiopia, la statua saluta l'alba con una voce allegra e felice, mentre, una volta spezzata, emette un suono lugubre notturno, simile a un liuto spezzato. Il racconto di questa misteriosa voce (o suono) si trova anche nel testo di Anton Francesco Doni (1513-1574), musicista, segretario e membro dell'Accademia Pellegrina, i *Mondi celesti, terrestri, et infernali, de gli academici pellegrini* (1567):

Non fabbricavano egli [gli antichi] le statue secondo gli aspetti di pianeti, cioè quando entravano nei segni Celesti? Poi ne facevano anchora per via d'arte magica, trovando una certa

⁷²⁶ O. Lupano, *Dialogo*, cit., f. c.

⁷²⁷ *Ivi*, f. d.

corrispondenza che era tra le cose manifeste e le segrete dalle basse alle alte. [...] Questa statua nera di Mennone dovete esser fatto con punti, costellazioni, & aspetti, da poi che la sua maestà di pietra d'Etiopia morta, salutava come la fosse di bianca carne viva, ogni mattina l'Aurora quando si levasse, & mostrava con la voce grande allegrezza, per questo suo apparire, et quando il dì se n'andava pareva che dolentemente la si lamentasse, & ecco gli rispondeva alle sue note.⁷²⁸

La statua testimonia l'importanza della dottrina dell'*ethos*: il suono consonante corrisponde all'affetto gioiso, mentre quello dissonante al suo lugubre pianto. Per i protagonisti dei *Mondi celesti*, questa corrispondenza altro non è che manifestazione dei demoni. La chiave è racchiusa nel binomio soffio/spirito:

Hai tu a mente gli Organi & quante cose bisogna fare inanzi che si oda la voce che esce di quelle canne, à se tu l'havessi considerato, ritroveresti il bel esempio da conoscere l'anima. Prima gli va lo spirito dell'Artefice che è mastro da fare tutta questa machina, poi li va lo spirito di colui che suona, il quale non può far nulla, se lo spirito del musico non gli ha composto il canto, & vi si aggiunge uno spirito di voce, che esprime le parole, le quali ha fatte n'altro spirito, & vi s'accompagna un'altro huomo che da aere, mediante il quale lo strumento dell'Organo suona. Vedi quante cose, & quanti spiriti si uniscono insieme a partorire una armonia. Subito che gli spiriti & anima d'una, due & cento altri uomini sente l'armonia non si ferma, non si rallegra, non piglia egli un gran diletto?⁷²⁹

Questo passaggio ritorna nel *Corpus Hermeticum* (*Pimandre*, Sermon X) e in Zarlino (*Le Istitutioni*, I, 6). Allo stesso modo, l'animo umano è quell'armonia della quale questi spiriti attestano l'esistenza. Prima di proseguire, si rende necessaria una breve riflessione sui caratteri della teoria musicale ficiniana.

2. LA NATURA AMBIGUA DEL SEGNO.

Per nutrire e purificare lo spirito, Ficino si concentra su tre tipi di nutrimento: il vino e gli aromi; gli odori; l'aria e la musica. In questa triade, la musica riveste un ruolo di

⁷²⁸ A. F. Doni, *Mondi celesti, terrestri et infernali*, in Venetia, appresso Giovanni Battista Bertoni, 1606, p. 186.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 192.

primo piano:⁷³⁰ il suo potere specifico poggia sulla similitudine tra il materiale che le fa da *medium*, l'aria, e lo spirito umano.

Se si ritiene che contribuiscano alla vita sapori ricavati da cose non più viventi e odori che vengono da sostanze aromatiche e ormai secche e spoglie di vita, perché non pensare allora che racchiudano energie vitali in quantità straordinaria gli odori che emanano le radici da piante ancora vive e abbarbicate alle loro radici? E infine, se è vero che giovano tanto alla vostra vita vapori che esalano da una vita solo vegetale, quanto pensate che debbano giovare i canti, che sono fatti d'aria, che sono del tutto in armonia con l'armonico spirito dell'aria, e sono ancora caldi e vivi e pieni di senso sensibile e pur concepiti con ragione razionale?⁷³¹

Il potere terapeutico di canti e suoni aveva due capisaldi fondamentali. Da un lato, musica e medicina avevano la stessa origine: entrambe, come attesta l'esegesi del *Timeo*, condividevano la medesima radice e godevano degli stessi patronati astrali:

se gl'Astrologi n'havessero a rispondere, forse direbbero essere cagione perché queste due scienze stiano insieme Giove, Mercurio, e Venere pensando che da Giove ne venga la Medicina, e da Mercurio, e da Venere la Musica. E gli nostri Platonici, riferiscono questa cosa ad Apollo; il quale gl'antichi teologi, pensarono che fusse inventore della medicina e maestro sopra tutti gl'altri del sonare la cetera [...]. Essendo adunque un medesimo inventore de la musica, e de la Medicina, che maraviglia è se ambedue queste arti sono spesse volte da li medesimi huomini essercitate.⁷³²

Dall'altro, «l'anima e 'l corpo, con una certa natural proportione tra loro commovano, e ancora le parti dell'anima tra loro con quelle del corpo s'accordano, e quelle del corpo similmente con queste de l'anima si confanno».⁷³³ Sempre nel *Timeo*, Ficino aveva elencato tutte le caratteristiche che rendevano efficace l'azione della musica: in forza della «sua stessa natura, sia spirituale sia materiale, allo stesso momento», provoca il movimento dei corpi attraverso lo spostamento dell'aria; inoltre agisce sullo spirito aereo e «sotto forma di emozione tocca i sensi e al contempo tocca

⁷³⁰ «Neque mirum id quidem; nam quum cantus sonusque ex cogitatione mentis, & impetu phantasiae, cordisque affectu proficiscatur, atque una cum aere facta [...] & temperato, aureum audientis spiritum pulset, qui animae corporisque nodus est, facile phantasiam movet, afficitque cor & intima mentis penetralia penetrat». M. Ficino, *Opera omnia* (=FO), testo latino, a cura di S. Touissant, Lucca, San Marco Litotipo, 2010, p. 609.

⁷³¹ DV, II, 15, pp. 159-161. Per la frequenza dei passi ficiniani che saranno citati nel testo, si preferisce optare, di norma, per la traduzione italiana tratta dalle edizioni citate.

⁷³² FO, p. 1455.

⁷³³ *Ibidem*.

l'anima». Comunica significati intellettuali – attraverso le parole cantate – perché opera sulla mente penetrando nell'uomo fino a conquistarlo «nella sua interezza».⁷³⁴ Pur riconoscendo che solo il testo può raggiungere l'intelletto, è bene osservare che Ficino colloca sullo stesso livello il potere della parola cantata e quello del suono:

Il quarto grado [attraverso cui si esercita l'attrazione delle cose superiori sulle inferiori] lo tengono le parole, i canti, i suoni, che ritualmente si dedicano in particolare ad Apollo, promotore di musica più di ogni altro dio. [...] E ricordati che il canto è il modo imitativo più efficace di tutti: esso imita infatti intenzioni e affetti dell'animo, imita le parole, riproduce con tale forza trascinatrice, che stimola immediatamente ad imitare e riprodurle sia lo stesso cantante sia i suoi ascoltatori. Con la medesima efficacia, quando imita le cose del cielo, da una parte provoca il nostro spirito in direzione dell'influsso celeste, dall'altra, mirabilmente, trae al nostro spirito quell'influsso.⁷³⁵

Per essere un rimedio efficace, il canto deve essere idoneo ed eseguito nel rispetto di precisi requisiti: giusto tempo, tonalità esatta, parole evocative, assenza di ostacoli alla sua diffusione. Ficino raccomanda inoltre l'impiego della lira, che vantava una lunga tradizione di successi nel curare giovani avvinazzati.⁷³⁶ Come aveva ricordato Quintiliano (ca. 35-96), nell'*Institutio oratoria*, furono proprio «Pitagora e i suoi» a diffondere l'opinione «secondo cui il mondo stesso sarebbe stato strutturato su criterio razionale poi riprodotto per imitazione dalla lira».⁷³⁷ Nella visione ficiniana, le singole realtà sono vivificate dallo *spiritus universalis* e fuse in una suprema armonia: come in una smisurata rete, tutto è annodato e ogni cosa è in rapporto di consonanza con le altre. L'espressione «recitare» è spesso utilizzata a proposito di improvvisatori, ma nel contesto dei suoi scritti suggerisce una sorta di semplice salmodia, a metà fra il cantato e il parlato,⁷³⁸ sulla falsariga delle già menzionate esperienze di Brandolini o Pico della Mirandola. Gli aneddoti a questo proposito sono eloquenti: Cosimo il Vecchio (1389-1464), ormai morente, richiamava al suo capezzale Ficino con una raccomandazione: «Vale et veni non absque Orphica lyra».⁷³⁹ Spesso nell'epistolario si trovano riferimenti

⁷³⁴ *Ivi*, p. 1453, su cui D. P. Walker, *Magia*, cit., pp. 17-18.

⁷³⁵ *Ivi*, pp. 367, 371.

⁷³⁶ S. Toussaint, *Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento*, in *Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il neoplatonismo tra Firenze e Parigi*, Atti del convegno Badia di Montepiano (Vernio, 27 maggio 2000), a cura di A. Magini, Paris, Les Belles Lettres, 2001, pp. 117-132.

⁷³⁷ M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, X, 12, di cui cfr. *La formazione dell'oratore*, edizione a cura di S. Corsi, Milano, Rizzoli, 1997, vol. I, p. 225.

⁷³⁸ M. Cambi, *Musica*, cit., pp. 26 e *passim*.

⁷³⁹ *FO*, p. 608.

a momenti d'incontro durante i quali Ficino cantava per i presenti accompagnandosi con una lira da braccio, a modello del cortigiano perfettamente istruito dalle raccomandazioni di Baldassarre Castiglione.⁷⁴⁰

I suoni emessi dalla lira di Orfeo hanno un potere diretto sugli individui e sulle cose: incantano chiunque o interrompono l'effetto dei sortilegi, propiziano eventi futuri, persuadono le creature degli inferi.⁷⁴¹ La melodia ha dunque come principale destinatario l'uomo, operando su di lui in modo diretto o attraverso la mediazione degli astri:

Anche quando il canto non imita le passioni ed emozioni umane ma 'le cose del cielo', esso si dimostra di grande efficacia. Infatti, 'da una parte provoca il nostro spirito in direzione dell'influsso celeste, dall'altra, mirabilmente, trae al nostro spirito quell'influsso. [...] Dunque se un armonioso canto colmo di spirito e senso, per caso, vuoi secondo i suoi significati, vuoi secondo le sue articolazioni e la forma risultante da tali articolazioni, vuoi secondo il sentimento dell'immaginazione, entra in corrispondenza con questo o con quell'astro, ne ritrae virtù non minore di quella di qualsiasi altro composto e la trasferisce sul cantante e da quello sull'uditorio che gli sta davanti, per tutto il tempo in cui il canto serba il vigore e lo spirito di colui che canta; specialmente se il cantore è di natura solare e domina con veemenza lo spirito vitale del cuore e in più quello animale'.⁷⁴²

Sia l'universo che l'uomo condividono le stesse proporzioni armoniche (*musica humana*): alla musica delle sfere corrisponde quella generata dal corpo, dallo spirito e dall'anima umana. Dunque, quando si unisce ad altri elementi, la musica rivela anche l'inaspettata capacità di moltiplicare l'efficacia di questi.⁷⁴³ Ficino ricorda una volta di più che solo in parte l'efficacia della cura è dovuta alle qualità delle sostanze naturali. Il loro potere causale sta invece in «determinate proprietà che nelle cose sono infuse dal cielo»; virtù non facili da scoprire poiché sono «occulte ai nostri sensi, note con difficoltà alla nostra ragione». Esse «provengono esclusivamente dalla vita e dallo spirito del mondo attraverso i raggi delle stelle», e a causa della loro origine celeste

⁷⁴⁰ Sulle caratteristiche e la diffusione della lira da braccio nel Rinascimento, si veda E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982, pp. 263-275; e la bibliografia citata in S. Lorenzetti, *Musica e identità*, cit.

⁷⁴¹ K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Garzanti, 1988, vol. II, pp. 268-270.

⁷⁴² FO, p. 608.

⁷⁴³ C. Pennuto, *L'ascolto e la terapia: strumenti per una farmacopea musicale in Ficino*, in «Medicina & storia. Rivista di storia della medicina e della sanità», 1 (2001), p. 112.

hanno il potere di agire su tutto quanto accade sulla terra e sullo spirito umano che «ne risulta influenzato [...] al più alto grado».⁷⁴⁴

Ad esempio, basterà entrare in contatto anche con piccole parti di alcune pietre per fruire dell'«energia celeste» sufficiente a neutralizzare i veleni e a scongiurare il contagio della peste. In queste istruzioni, la musica è sempre messa in primo piano: anche solo per sottolineare l'efficacia della teriaca come potente insieme di elementi diversi, Ficino utilizza la metafora di una musica composta da «artificiosissimi Musicisti», i quali usano ad arte i toni alti, medi e bassi della voce e degli strumenti; toni assimilabili alle qualità umorali, alle sostanze calde, fredde e umide. Lo stesso principio è presente anche negli scritti di Zarlino:

La Medicina [dalla musica] non può stare lontana: imperoche se 'l Medico non ha cognitione della Musica, come saprà egli nelli suoi medicamenti proportionare le cose calide con le frigide, secondo i loro gradi? Et come potrà avere ottima cognitione de i polsi? Li quali il dottissimo Herofilo dispose secondo l'ordine de i numeri musicali.⁷⁴⁵

Ma negli ultimi tre decenni del Cinquecento, si assiste a una progressiva estensione dell'intervento censorio, che supera i confini del campo religioso e dogmatico. In particolar modo furono criticati quei temi di ascendenza ficiniana e pichiana che potevano sconfinare nell'eterodossia per il loro radicalismo spiritualistico, ma anche la potenzialità della riqualificazione del sapere antico.⁷⁴⁶ Già poeta Giano Pannonio (1434-1472) ricordava a Ficino, senza troppe cautele, che la «Teologia antica non è cristiana»; l'epistola assume quasi un tono di rimprovero per quella passione nutrita da Ficino verso l'antichità pagana: «voi già in un certo fatael tempo, l'antico suono della cetera e 'l canto e i versi Orfici già in obliuione mandate havevate restituiti, quindi l'antichissimo Trismegisto traducevate, e molte cose di Pitagora, e dichiaravate i versi di Zoroastro».⁷⁴⁷

Quello di Trismegisto era un sapere controverso. Nel 1590, il vicario generale dell'arcivescovo di Besançon, Antonio Lullo, scriveva al cardinale di Santa Severina, Giulio Antonio Santoro, una lettera in cui commentava e censurava la traduzione francese uscita nel 1579 del *Pimandre*, il primo dei trattati del *Corpus Hermeticum*,

⁷⁴⁴ DV, III, 12, p. 285, su cui si vedano le osservazioni del classico R. Klibansky *et alii*, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1998⁴, pp. 248-250.

⁷⁴⁵ G. Zarlino, *Le istituzioni armoniche*, cit., p. 8.

⁷⁴⁶ Per un inquadramento del problema, si veda B. Bartolucci, *Platonismo*, in DSI, vol. III, pp. 1126-1127.

⁷⁴⁷ *Le divine lettere*, II, p. 95r., in FO, p. 871. La lettera è stata ricordata da M. Cambi, *Musica*, cit., p. 28.

all'epoca attribuito appunto al mago egiziano Trismegisto.⁷⁴⁸ La traduzione e gli ampi commenti erano opera di François de Foix-Candale, vescovo di Aire, in Guyenne. Nella dedica a Margherita di Navarra, della quale frequentava la corte a Nérac, il vescovo sosteneva la concordanza tra il *Pimandre* e la Scrittura e auspicava che il trattato venisse inserito nel canone biblico.⁷⁴⁹ L'opera del vescovo di Aire si offriva alla lettura dei dotti e delle «gens de lettres» come via intellettuale per raggiungere, indipendentemente dalla Rivelazione, la perfezione e la salvezza cristiana, e alla «contemplation des choses immortelles et invisibles».⁷⁵⁰ «Vides quam multa sibi permittit regius iste et realis philosophus», commentava Lullo, preoccupato ancor più che dal richiamo a una tradizione sapienziale estranea al testo sacro, dalla pretesa dell'autore di trattare argomenti riservati ai teologi, con ricadute nella dottrina sacramentale: la natura dell'uomo, il rapporto tra anima e corpo, tra forma e sostanza.⁷⁵¹

La filosofia della natura, secondo François de Foix-Candale, è «non seulement compatible avec le faitz et commandements de Dieu; mais aussi qu'elle nous faict cognoistre une grande et tres-necessaire partie des oeuvres de Dieu». Ma affermare che un filosofo pagano avesse ricevuto una sorta di prerivelazione cristiana, che lo metteva in cima nella linea dei profeti, sapeva di eresia. Per l'arcivescovo, Dio è un essere trascendente, concepito e concepibile attraverso un sistema dualista, come quello del pensiero neoplatonico, in cui l'uomo si deve liberare dalla materia, fonte di corruzione e di peccato, per raggiungerne la vera conoscenza. Si trattava di un mondo fortemente gerarchizzato, governato da un «fatum», che «presse et induise, ou incite la matiere par son action, à quelque mauvais effect».⁷⁵²

L'uomo può cercare di sfuggire al peso di questa materia grazie alla volontà e all'impiego del libero arbitrio, ma il mondo è governato anche dai demoni, i quali «portants par l'air les effaits des astres» provocano quelle cattive azioni che lo

⁷⁴⁸ Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria di Stato, Particolari*, 3, f. 981.

⁷⁴⁹ Era convinto che Hermes fosse depositario di una conoscenza delle cose divine superiore a quella dei profeti ebraici e pari a quella degli apostoli e degli evangelisti, e che nelle sue opere fosse già contenuta la rivelazione delle verità cattoliche fondamentali. Si veda in proposito D. P. Walker, *Magia*, cit., *ad indicem*.

⁷⁵⁰ «Et ceste-cy est la philosophie veitable [...], la vraye philosophie recherchée par tant de personnes doctes errans»; cfr. F. de Foix-Candale, *Préface*, in H. Trismegistus, *Le primandre*, 1579, cit. da E. Limbrick, *Hermétisme religieux au XVIe siècle: le Pimandre de François de Foix de Candale*, in «Renaissance and Reformation», New series, vol. V (1981), n. 1, p. 8.

⁷⁵¹ E. Bonora, *Giudicare i vescovi*, cit., pp. 215-217, alla quale sono grato per avermi segnalato il testo.

⁷⁵² F. de Foix-Candale, *Préface*, in H. Trismegistus, *Le primandre*, 1579, cit. da E. Limbrick, *Hermétisme*, cit., p. 9.

allontanano «de la sainte pensée».⁷⁵³ Nella serie dei teologi antichi, che va da Zoroastro, Trismegisto, Mosé e Platone, e da quest'ultimo al cristianesimo, Orfeo occupa il primo posto perché è il più antico dei greci e maestro di Pitagora. Il canto orfico non è, però, la sola fonte della magia ficiniana: la prima è la messa, con la sua musica, le sue parole di consacrazione, l'incenso e le luci, il vino e il supremo effetto magico, la transustanziazione. Come ha ricordato Walker, è la il fondamento di tutta la magia nel Medioevo e nel Rinascimento, e una delle ragioni di condanna della Chiesa per tutte le pratiche magiche.⁷⁵⁴

Il tentativo di Ficino di dimostrare l'accordo della filosofia platonica con la religione cristiana non rientrava più nello schema scolastico dell'analogia tra dogma religioso e una dottrina particolare, ma tra una sistema di pensiero nel suo insieme e il cristianesimo. All'interno del discorso ficiniano non solo filosofia e religione vengono poste sullo stesso piano, secondo il modello della *pia philosophia*, ma viene costruito un percorso progressivo di perfezionamento della legge e della religione, che ha le sue radici nella sapienza degli antichi e al suo termine la rivelazione evangelica. Da una parte, quindi, i commenti a Ficino fornivano lo spunto per l'analisi del dogma trinitario; dall'altra, l'esigenza di considerare la salvezza degli antichi, che si erano comportati in maniera virtuosa, stimolava la riflessione sul valore religioso e cristiano della vita morale e sulla sorte della vita ultraterrena.

Canti e suoni, al pari di figure, invocazioni e segni sono «magorum machinae», che provocano in ogni dimensione del creato le risposte desiderate e possono indurre gli astri ad elargire i poteri detentuti. Come ha osservato Vittoria Perrone Compagni, si tratta di ricettacoli artificiali che accumulano gli elementi naturalmente collegati con una certa stella e risvegliano la spontanea trasmissione dell'energia che anima il cosmo, concentrandola in sé, come un serbatoio.⁷⁵⁵ Il sapiente uso di suoni e voci si concretizza, in una operazione di magia naturale in piena regola: la melodia non differisce, sotto questo aspetto, dagli altri composti di erbe o pietre. Ficino deve però affrettarsi a sottolineare che tali canti non sono delle «cantiones», cioè degli incanti utilizzati per interagire e costringere i demoni a compiere una determinata operazione.⁷⁵⁶

⁷⁵³ E. Limbrick, *Hermétisme religieux au XVI^e siècle: le Pimandre de François de Foix de Candale*, in «Renaissance and Reformation», New series, vol. V (1981), n. 1, pp. 1-14.

⁷⁵⁴ Cfr. D. P. Walker, *Magia*, cit., pp. 36-37.

⁷⁵⁵ Cfr. V. Perrone Compagni, *Ficino e la magia naturale*, in *Il pensiero di Marsilio Ficino*, Atti del convegno di Figline Valdarno (19 maggio 2006), a cura di S. Toussaint, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 74.

⁷⁵⁶ «addit (sc. Hermès) sapientes quendam Aegyptos, qui & sacerdotes erant, quum non possent rationibus persuadere populo esse deos, id est, spiritus aliquos super hominibus, ex cogitasse magicum hoc illicitum,

Per l'interpretazione di questo dibattito, risulta ancora una volta di riferimento la posizione di Tommaso d'Aquino. Commentando un passo di Agostino (*De civitate Dei*, X, cap. IX), Tommaso ribadisce che le sostanze naturali, come le erbe, le pietre preziose, possono avere certi poteri in relazione alle loro affinità astrologiche, e che in questo senso è legittimo servirsene in medicina. Tuttavia, se le lettere o i caratteri sono incisi su pietre, o delle invocazioni e degli incanti sono impiegati con delle erbe, tutti gli effetti che ne conseguono sono opera di demoni, che sottendono un patto esplicito o tacito con il maligno:

Unde etiam imagines quas *astronomicas* vocant, ex operatione daemonum habent effectum. Cuius signum est quod necesse est eis inscribi quosdam characteres, qui naturaliter ad nihil operantur: non enim est figura actionis naturalis principium. Sed in hoc distant astronomicae imagines a nigromanticis, quod in nigromanticis fiunt expressae invocationes et praestigia quaedam, unde pertinent ad expressa pacta cum daemonibus inita: sed in aliis imaginibus sunt quaedam tacita pacta per quaedam figurarum seu characterum signa.⁷⁵⁷

Lo stesso Caetano, nel suo commento al passo, ribadisce che la magia astrologica viene condannata soltanto perché implica un commercio con i demoni: alla base di questa credenza sta la convinzione che i caratteri sui talismani, le invocazioni, o le preghiere non esercitino un effetto fisico naturale – in sé – e debbano dunque essere indirizzate a degli esseri intelligenti che possono comprenderle e produrre (anche dietro costrizione) tale effetto. Gli studi di Walker hanno dimostrato che il punto di vista di Tommaso avrebbe chiaramente condannato i talismani di Ficino e la sua musica astrologica. Nel difendersi, invece di affermare che tali caratteri e invocazioni si rivolgevano all'immaginazione e all'intelligenza di colui che opera, e non a un'intelligenza separata, Ficino si fa tutore di una religione pagana, quella stessa tradizione contro cui si scontra anche la traduzione del *Trismegistus* di François La Foix-Candale.⁷⁵⁸

Per Ficino l'astrologia è la traduzione in linguaggio celeste della realtà, una proiezione istoriata del tutto, ove le figure fantastiche dell'immaginazione trascrivono i moti della psiche, l'agitarsi degli affetti, i processi delle generazioni, le catene dei

quo demones allicientes in statuas esse numina declararent (*Asclepius*, xiii). [...] Sed cantiones equidem libenter omitto. Nam & psellus Platonius eas improbat atque deridet. Cfr. FO, p. 571. Walker ha sottolineato che Ficino non impiega mai la parola «canto» o «carmen» per designare il proprio canto, che viene definito invece semplicemente «cantus». Id., *Magia*, cit., p. 36.

⁷⁵⁷ Cfr. II^A-II^A, q. 92, vol. IX, pp. 331-332.

⁷⁵⁸ D. P. Walker, *Magia*, cit., pp. 47-48 e *passim*.

concetti. Saper leggere tutti i linguaggi, dei colori delle pietre come delle figure astrali, aiuta a capire sempre meglio la vita del mondo:

La vita del mondo ovunque presente, si propaga nelle erbe e negli alberi, quasi peli del suo corpo e capelli; e poi nelle pietre e nei metalli quasi denti e ossa [...]. E questa vita comune sboccia ancora più sopra la terra nei corpi sottili e più vicini all'anima. Per il suo intimo vigore l'acqua, l'aria e il fuoco hanno in sé i loro viventi e si muovono. Questa vita riscalda e muove l'aria e il fuoco più della terra e dell'acqua. Infine vivifica al massimo i corpi celesti quasi capo, cuore, occhi del mondo. E finalmente, per mezzo delle stelle come suoi occhi, diffonde ovunque nel mondo i suoi raggi non solo visibili ma veggenti.⁷⁵⁹

3. IL DIAVOLO ALL'ORECCHIO.

Così, colui che è malato troverà sollievo soltanto se il medico saprà fare ricorso al giusto impiego di erbe medicinali e musiche che si accordano con lo spirito del paziente. Si tratta di un accordo tra i rispettivi spiriti (dell'ente, dell'esecutore e del ricevente), che costituisce la premessa indispensabile anche per cacciare gli spiriti diabolici. Questo è un passaggio chiave anche per la censura. Uno spirito diabolico crea una disaccordatura dello spirito, uno squilibrio umorale fra potenze contrarie, che dalla musica può essere provocato, ma anche guarito. In effetti, se un organo (corporeo) è dissonante significa che le sue parti non sono più d'accordo fra loro, così come in una melodia, un'irrazionale composizione degli elementi della grammatica sonora sovverte l'equilibrio armonico e, di riflesso, lo stato psichico dell'ascoltatore. La manifestazione degli spiriti diabolici, attraverso la voce discordante delle statue, può essere letta come una manifestazione della possessione.

È ciò che si può riscontrare nell'opera di Girolamo Menghi (1529-1609), che fu indubbiamente il più autorevole degli esorcisti, autore del *Compendio dell'arte essorcistica et possibilità delle mirabili stupende operationi delli demoni et de'maleficij*, dato in stampa a Bologna nel 1576:

Gli Demoni parlano con noi, [...] con un certo modo [...] s'accostano allo spirito fantastico,

⁷⁵⁹ DV, III, pp. 61-62. Si vedano le osservazioni di E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 61-92.

che è in noi, [...] & si ingeriscono & dicono parole incitative à colera, & lussuria, & à qualunque altro peccato, non con il mandar fuori la voce con suono, che si oda, ma esprimendo il loro concetto senza suono.⁷⁶⁰

Ma a volte questo loro parlare concettuale è così segreto da non poter essere assolutamente inteso, al punto da impedire alla sua vittima qualsiasi strategia difensiva. A volte i demoni «non [s']esprimono con le voci, ma con certi suoni che hanno similitudine di voce».⁷⁶¹ In una maniera non dissimile, nel suo *Exorcismo, mirabile da disfare ogni sorte de malefici, et da cacciare i demoni*, riedito nel 1567, al capitolo primo, dedicato al modo in cui i demoni entrano nel corpo umano, Menghi descrive la loro apparizione in sembianza di figure, anche di animali, di rapidissime immagini illusorie che entrano sotto forma di vento nelle orecchie del posseduto.⁷⁶² Si pensi a quanto abbiamo letto fino ad ora negli *exempla* di demoni che compiono rumori assordanti o fanno ricorso a strumenti musicali per indurre in tentazione. Pare sia stato così anche per Filippo Neri:

Quando poi stava ammalato, tenendo la notte per guardia il lume, veniva spesso il Demono, e glielo spegneva. Gli faceva poi rumore in camera quasi per ordinario: onde il P<adre> Antonio Gallonio, che gli dormiva sotto, era sforzato bene spesso à levarsi, & andar di sopra per vedere che rumore fosse stato quello; né vi trovava cosa alcuna (1602).⁷⁶³

Si è appreso dalla lettura di un teorico musicale, Angelo Beradi, che la voce del diavolo è dissonante come quella del serpente, il terzo musicista dell'Eden, «il quale toccando l'Instrumento d'un legno vietato, e con voce stonata, et aspra, ponendosi à cantare una canzone d'Inferno» fa perdere l'originale consonanza di Adamo ed Eva, poi

⁷⁶⁰ G. Menghi, *Compendio dell'arte essorcistica et possibilità delle mirabili e stupende operationi delli Demonj et malefici, con de'i rimedii opportuni alle infirmità maleficiali*, in Bologna, G. Rossi, 1578, p. 59.

⁷⁶¹ Id., *Exorcismo, mirabile da disfare ogni sorte de malefici, et da cacciare i demoni, et è provato ; et per il reverendo P. Frate Buonaventura Farinerio, Inquisitor revisto, et di nuovo con somma diligentia corretto, & ristampato*, Venise, Domenico de' Franceschi, 1567, p. 36.

⁷⁶² L'aggressione può avvenire: «autem in obsessum per os, aut aures, seu nares in modum venti; aut alicuius muris; aut somnia terribilia dormientibus imittunt, illos, terrendo in somnis: qui postea evigilando, cum talibus signis daemoniacorum inveniuntur. [...] Aliquando daemones reddunt homines surdos, quod manifestum patet de puero supradicto, cui Christus dixit. Surde, & mute spiritus exi ab eo. ibidem. [...] Quidam Latine, & congruenter loquuntur, cantant musicaliter; & aliqui revelant, quod ipsi vexati nunquam dicere naturaliter scivissent». Si noti che il suono è al contempo via di aggressione, ma anche manifestazione esteriore dell'aggressione avvenuta. Cfr. Id., *Flagellum daemonum, exorcismo terribiles, potentissimos, et efficaces*, Venetiis, ex Typographia Guerraea, 1597, pp. 5-8

⁷⁶³ G. P. Bacci, *Detti*, cit., p. 168.

cacciati dalla Cappella del Paradiso⁷⁶⁴. Gli strumenti musicali sono da sempre associati al diavolo. Il suono delle raganelle accompagna il brano *Schiaràzula maràzula*, in cui, secondo alcune ipotesi avanzate negli scorsi decenni, il musicista friulano Giorgio Mainerio (1530-1582) avrebbe trascritto una delle melodie tradizionalmente usate da streghe rurali come formula magica. Dopo aver intrapreso la carriera ecclesiastica, nel 1560, Mainerio ottenne il posto di cappellano e altarlata nella chiesa di Santa Maria Annunziata a Udine. Qui, anche grazie agli insegnamenti di Gabriele Martinengo (1527-1584), diede in stampa svariate opere sacre e profane.⁷⁶⁵ Nel 1564 fu convocato davanti al tribunale dell'Inquisizione locale «per gravia et nephanda scelera», con riferimento alle sue curiosità per pratiche occulte, astrologia, magia, negromanzia, e «secreti» di varia natura, e a qualche suo cedimento morale, come sembrerebbero insinuare certe testimonianze relative ad imprecisati riti notturni, cui avrebbe partecipato con delle donne. Il tribunale si trovò obbligato ad agire d'ufficio. Nella perquisizione effettuata nella sua abitazione furono rinvenuti, accanto a opere di Petrarca e Arosto, delle quali si prendeva opportunamente nota, numerose raccolte di formulari magici, trattati di chiromanzia e negromanzia, nonché una copia manoscritta dell'*Erasto*. Ma la procedura si concluse con la cassazione del caso, poiché le successive deposizioni dei testimoni non aggiunsero nulla di più grave e preciso. Ma dopo non molti anni, nuovi sospetti si addensarono attorno a questo musicista forse troppo curioso, nelle letture e nei costumi, che si vide costretto a chiedere un trasferimento alla basilica Patriarcale di Aquileia.

Secondo uno studioso di storia locale, Gilberto Pressacco, l'antologia di Mainerio conterrebbe composizioni d'origine popolare di una certa diffusione, che pare venissero impiegati all'interno di antichi e oscuri rituali d'innamoramento. Fra queste, Pressacco si è soffermato su due gagliarde, un ballo caratterizzato da «cinque passi più un salto», che i ballerini disegnavano zigzagando per la sala, a capo scoperto e con il cappello in mano. Michael Praetorius (1571-1621) la definiva «invenzione del diavolo [...], piena di gesti indecenti e di movimenti immodesti». Una delle gagliarde, *La Lavandara*, secondo Pressacco andrebbe messa in relazione con quelle streghe (o fate) che nelle leggende si vedevano «di notte presso le fontane fare il bucato sbattendo sul lavatoio

⁷⁶⁴ A. Berardi, *Miscellanea*, cit., pp. 2-3.

⁷⁶⁵ Mainerio è stato oggetto di diversi studi negli ultimi decenni, fra i quali si segnalano: M. Shuller, *Introduzione* a G. Mainerio, *Il primo libro de' balli*, Mainz, Musikalischer Denkmäler, 1960; S. Cisilino, *Giorgio Mainerio, maestro di cappella della chiesa metropolitana di Aquileia nel secolo XVI*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Udine», VII (1963), III, pp. 345-373; A. Arcangeli, *Il primo libro de' balli di Giorgio Mainerio*, tesi di laurea, Bologna, DAMS, 1982/1983. Mainerio pubblicò *Il primo libro de' balli accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte d'e instromenti*, Venezia, Gardano, 1578; un *Magnificat octo tonorum... cum quatuor vocibus*, Venezia, Barileto, 1574; *Sacra cantica beatissime M. Virg. Omnitonum sex vocum parium canenda*, Venezia, Angelo Gardano, 1580.

strane tele bianche che molti credevano cadaveri di bambini». Lo studioso riferisce inoltre dell'uso documentato del canto della *maràzula* all'interno di un complesso rituale eterodosso, con questo testo: «Schiarazzola Marazzola / A marito ch'io me ne vo' [...] / Sicome son donzella / Che piova questa sera [...] / Falalella»⁷⁶⁶

A parte queste suggestive ipotesi, che meriterebbero di essere approfondite, l'episodio di Mainerio riporta alla mente il più noto e concreto caso dei benandanti: in quegli stessi luoghi, tra Cinque e Seicento, furono giudicati colpevoli di stregoneria dallo stesso tribunale. Il termine benandante identificava colui che era nato con la camicia, ovvero avvolto nella placenta, e partecipava ad un antico rito della fertilità:

Io sonno benandante perché vo con l'altri a combattere quattro volte l'anno, [...] di notte invisibilmente con lo spirito et resta il corpo, et noi andiamo in favor di Christo, et li stregoni del diavolo, combattendo l'uno contro l'altro, noi con le mazze di finocchio et loro con le canne di sorgo [...] et quel che vien vinto da benandanti [...] è anno di abbondanza.

Dagli interrogatori di alcuni benandanti si apprende che gli strumenti miliari, i tamburini e le trombette, accompagnavano questo esercito verso la battaglia notturna.⁷⁶⁷

I casi allucinatori conditi di musiche e suoni si addensano nelle pagine degli autori di maggior rilievo nel panorama rinascimentale, come ricordano le streghe di Pico della Mirandola (1463-1494). Nel dialogo del libro detto *Strega*, l'avveduto Fronimo metteva in guardia il suo amico Apistio dai rischi della melodiosa seduzione ricordandogli un episodio accaduto a un frate delle «Alpi Rhetie, già dodici anni fa», che «dovendo portare il sagrosanto viatico del corpo di messer Giesù Christo ad uno gravemente infermo», si mise in cammino e durante il percorso «gli [si] fece incontra uno che lo invitò a sciendere giù del cavallo et andare con lui per vedere uno maraviglioso spettacolo». Raggiunta una valle, che sembrava fuori dal tempo, «si vedevano diversi e varii balli, et ancho tutte le maniere de' giuochi, colle mense apparecchiate di lauti e diversi cibi, et anche se udivano tutte le generationi de suoni e di dilettevoli canti, con ogni dolcezza e trastullo e brevemente sentevasi et udevasi tutte quelle cose, le quali suoleno rallegrare insieme dell'huomini».⁷⁶⁸ Sedotto da cotante meraviglie, il frate

⁷⁶⁶ G. Pressacco, *Canti, discanti... e incanti. Intorno alle disavventure inquisitoriali di un organista friulano del '500*, in «Spilamberc», numero unico a cura della Società Filologica Friulana, Udine, Il Campo, 1986, pp. 18-28; Id., *Giorgio Mainerio: nuovi documenti d'archivio*, in «Rassegna veneta di studi musicali», II-III (1986-1987), pp. 307-330.

⁷⁶⁷ C. Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 78-79, ma anche G. Tomlinson, *Music*, cit.

⁷⁶⁸ *Ivi.* 185-187.

acconsente a cedere l'ostia alla Madonna, sotto i panni della quale si celava il diavolo. Fronimo conclude:

E così qualche volta parerà a colui che ha conturbata la fantasia, di esser una cosa in luogo di un'altra, et il simile parerà all'altri; nondimeno serà imperò quel medemo [sic!], o vero gli proporrà una similitudine avanti l'occhi, la quale di continuo gli farà parere essere così, e così crederà di esser veduto anche dall'altri. E cotesta non è gran meraviglia, perché se un corpo può ingannare li sentimenti corporali e farli parere una cosa altrimenti di quello che è, sicome vediamo che fa il vietro, il quale imprime quel suo colore nell'occhio per cotal modo che fa parere tutte l'altre cose simile a sé nel colore, benché siano altrimenti in sé colorate; quanto maggiormente i spiriti ignudi da ogni corpo, cioè li demonii, potranno conturbare la fantasia et ingannare l'occhi e l'altri sentimenti delle creature inferiori?⁷⁶⁹

Secondo il nunzio di Venezia, Strozzi Cicogna (1568-1613), canti e suoni accompagnano il mago novizio al patto diabolico. Nel suo *Palagio degli incanti* evoca l'immagine barocca del mondo come teatro di infinite meraviglie, in cui affiorano svariate concezioni ereditate dalla tradizione classica e cristiana, motivi ermetici e cabalistici sulla demonologia. «Fatte tutte queste promesse [...] il prencipe de gli spiriti malvagi promette al Mago ogni sorte di felicità, [...] ogni piacere di maledetta lussuria». Nel suo meraviglioso palazzo sotterraneo «li fa assoluta offerta de balli, danze, giuochi, suoni, musiche, convitti, et d'ogn'altra mondana dolcezza». Il maestro della «trasmigratione delle anime», Pitagora, addomesticò l'Aquila, che ha due volti: uno nobile e uno vile. Nella sua versione vile, prosegue Cicogna, è un animale «chiamato nelle Scritture [...] il Diavolo (Iob. 29, 30)», che come lui «da cadaveri putridi, e scaturienti vermini si nodre, e frà quei si rivolge»: «uccelli tutti habitatori dell'aria, Diavoli figurati (Ez. 39, 17)».⁷⁷⁰ A riprova dell'agostiniano legame fra diavoli e uccelli, sorretto dalla condivisione del medesimo elemento, l'aria, Strozzi propone un racconto singolare. Un giorno, con «l'archibuggio in ispalla, un Cittadino [sorpreso dallo strepito] nell'orecchie di molti Augelli osceni, corvi, gazze, dal cui rauco canto infastidito, dà di mano allo schioppo, e glielo scarica incontro». Dopo la sparatoria, il

⁷⁶⁹ Dall'edizione G. Pico della Mirandola, *Strega, o delle illusioni del demonio, nel volgarizzamento di Leandro Alberti*, a cura di A. Biondi, Marsilio, 1989, p. 192.

⁷⁷⁰ S. Cicogna, *Palagio degli incanti*, Vicenza, Meietti, 1605, pp. 340-344. L'opera conobbe una notevole diffusione anche fuori dall'Italia, grazie alla traduzione latina di Gaspare Ens, *Magiae omnifariae vel potius naturae Theatrum, in quo a primis rerum principiis arcessita disputatione, universa Spiritum et Incantationum natura explicatur*, Coloniae: sumptibus C. Butgenii, 1606. Si veda P. C. Ioly Zorattini, «Il Palagio de gl'Incanti» di Strozzi Cicogna, gentiluomo e teologo vicentino del Cinquecento, in «Studi veneziani», XI (1969), pp. 365-398.

cacciatore ritrova una chiave, che gli sembra caduta da una cinta di foggia femminile

la prende e tornato a casa narra il fatto a un'amico, dimandandogli se riconoscesse la chiave, rispose quelli [sic!] che sì, e ch'era d'una casa vicina. Vanno alla casa, che ritrovata chiusa, pongono nella chiavatura la chiave, e la disserrano. Entrano [...] per la famigliare confidenza che havevano col padre di famiglia: ecco, che attoniti, ritrovano la Madre di famiglia ferita da una palla nel fianco, sì crudo ritrovando il suo Diavolo Drudo, che ne meno hebbe pietà di medicarla.

Conclude Strozzi:

per la bocca entrano, e per le narici in modo di vento & c. [...] Udite questo vento? Hor ferma, hor conferma qui tu un saldo argomento non punto aereo, che se'l porti il vento alla simiglianza del vapor: Che se'l vento è segno dello Spirito inhabitante ne' corpi de gli Ossessi, è contrasegno ancora, che come vento và egli scorrendo per aria, propria stanza de' venti.⁷⁷¹

Tanto basta all'autore per unirsi alla schiera di coloro – teologi, esorcisti e teorici musicali – secondo i quali i posseduti si odono musicalmente cantare. Contro i pericolosi volatili, Strozzi propone il rimedio canonico, quello del suono delle campane: «Ma perché dunque il suono delle campane per fuggar'i Demoni? [...] Se non perché abitanti nell'aere gli Spiriti maledetti, nell'aere facendosi volare quel suono, dall'aere ancora ove cagionano le tempeste si fuggono».⁷⁷²

Le testimonianze iconografiche non sono meno eloquenti. In cima alla gerarchia degli strumenti diabolici stanno quelli a fiato: lo si può constatare ancora nel ciclo di mosaici del battistero di Firenze (XIII secolo); nell'opera di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto (1500-1504); nell'inferno della Cappella sistina di Michelangelo (1535-1541). Nel suo autoritratto del 1638, Pieter van Laer veste i panni di un mago sorpreso dal Demonio; sul suo tavolo, fra i libri di magia, c'è un canone che recita: «il Diavolo non burla».⁷⁷³

A questo si potrebbe affiancare il *Carro di fieno* (1516) di Hieronymus Bosch, sulla cui sommità un curioso demone dalla forma di strumento a fiato si unisce al concerto di giovani amanti (fig. 16); o il *Giardino delle delizie*, che offre un diabolico contrasto all'esperienza soprannaturale della musica degli angeli. Nell'alla infernale del trittico,

⁷⁷¹ S. Cicogna, *Palagio*, cit., pp. 643-645.

⁷⁷² *Ivi*, pp. 645-646.

⁷⁷³ Ringrazio Laurence Wuidar per la segnalazione del dipinto.

enormi strumenti musicali producono un'onnipresente cacofonia che trafigge l'udito con la punta di una freccia e lo taglia con dei coltelli; che insulta la vista e la maledice con freddo glaciale e strazianti torture. In questo quadro, Bosch ha tradotto visivamente ognuna delle reazioni corporali al tormento diabolico, in una sorta di caos sinestetico, che capovolge al contrario la divina armonia del mondo per tutti i cinque sensi contemporaneamente (fig. 17).



Fig. 16. H. Bosch, *Il carro di fieno*, 1516 (part.)
Madrid, Museo del Prado



Fig. 17. *Il giardino delle delizie*, 1480-1490, (part.)
Madrid, Museo del Prado

Merita di essere osservato che una recente ricerca sulla possessione e l'esorcismo ebraico, nella prima età moderna, ha messo in evidenza la sostanziale comunanza di approccio alla questione musicale. R. Yosef ben Shalom Ashkenazi, qabbalista spagnolo del XIV secolo, ricorda che gli antichi idolatri avevano l'abitudine di animare i loro idoli con spiriti impuri affinché potessero parlare. La loro punizione era di diventare impuri proprio come gli spiriti che usavano per animare questi idoli. A suffragio della sua tesi, cita un passaggio dei *Salmi* (135, 18): «Sia come loro chi li fabbrica», lettura che viene estesa alla loro analogia con gli strumenti a fiato. Tale principio, secondo l'autore, spiega perché i malvagi demoni entrino in un essere umano per controllarne gli organi di parola:

Corpi che sono dello stesso elemento sottile sono così altamente raffinati che 'le loro voci non si odono' (*Salmi*, 19, 4). Proprio come vediamo che quando il suono giunge al cavo di strumenti come trombe, corna d'ariete et similia, si amplifica e suona. Così anche la voce proveniente da quel corpo, per via della sua delicatezza, è inaudibile. Ma quando giunge al cavo

della gola di quella persona caduta, la gola è un recipiente adatto a rendere udibile la voce, nonostante la sua sottigliezza. Così il corpo farà sentire la sua voce e la sua parola in quella gola, senza muovere affatto le labbra. E le persone solitamente dicono dei caduti che uno spirito cattivo è entrato in loro, perché anche loro li chiamano un vento/spirito.⁷⁷⁴

La vista, l'udito, la parola, il gusto e il tatto fanno parte di potenze sensitive dei segni che uniscono pensiero e sensazione, interiorità ed esteriorità. È in questo filone che un certo numero di esorcisti italiani diffondono svariate superstizioni, formule liturgiche e scongiuri, non autorizzati dal *Rituale romano* di Paolo V (1614). È il caso, fra gli altri, di Zaccaria Visconti, Valerio Polidoro, del già citato Girolamo Menghi, del musicista bergamasco Floriano Canale, Alessandro Albertino, Candido Brognolo, Alessio Porri. Su molti di loro si abbattano le censure dell'Indice dalla fine del Seicento.⁷⁷⁵ Essi sono accomunati, fra l'altro, dall'impiego del suono nella diagnosi e nella cura del maleficio.⁷⁷⁶ Menghi, come si è accennato, ritiene «gran segno» della possessione il saper cantare musicalmente, pur non avendo mai ricevuto un'educazione musicale, mentre Candido Brognolo indica la probabile possessione quando il paziente ascolta alcune voci che lo chiamano «et ille maxime attendit»; quando ha un continuo rumore nelle orecchie; quando ascolta gli esorcismi, gli evangeli e le lezioni sacre «non solum cum extraordinario taedio, sed etiam cum ingenti perturbatione vel gravi sopore affectus»; e ancora «quando pulsantur campanae benedictae vel aliud signum datur spirituale, si gravi afficiatur taedio» (1658).⁷⁷⁷

La predizione di cose future e il possesso di altri doni occulti, che oltrepassano le facoltà umane, sono un segno di possessione diabolica anche secondo Jean Bodin, come attesta la sua *Daemonomania* (1587). Le possessioni toccano la parola in diverso modo: si parla una lingua straniera mai appresa; si perde la voce; si sentono voci o un costante brusio che impedisce l'orazione.⁷⁷⁸ È un aspetto che compare frequentemente, pur con diverso fine, nei repertori di prediche. Bartolomeo da Saluzzo, ad esempio, si ricorda di:

⁷⁷⁴ E. Askenazi, *Ma 'asei ha-Shem*, Venezia, 1583, p. 5 b-c, nella traduzione di J. H. Chajes, *Posseduti ed esorcisti nel mondo ebraico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 29.

⁷⁷⁵ G. Romeo, *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1990, in particolare pp. 137-147; V. Lavenia, «Tenere i malefici per cosa vera». *Esorcismi e censura nell'Italia moderna*, in *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura*, a cura di V. Bonani, Salerno, Biblioteca Provinciale, 2005, pp. 129-172; Id., *Esorcismo*, in DSI, cit., vol. II, pp. 549-554.

⁷⁷⁶ M. Probst, *Besessenheit, Zauberei und ihre Hilfsmittel: Dokumentation und Untersuchung von Exorzismuschandbüchern des Girolamo Menghi (1523-1609) und des Maximilian von Eyatten (1547/75-1631)*, Münster, Verlag, 2008, pp. 36, 192-194.

⁷⁷⁷ C. Brognolo, *Manuale exorcistarum*, Lyon, JeanRadisson, 1658, pp. 36, 47-49, 84-86, 158-159.

⁷⁷⁸ J. Bodin, *La Démonomanie des sorciers*, Lyon, A. de Harsy, 1598, p. 15.

haver letto nel Prato Spirituale, composto da S. Sofronio, & confermato da duecento Vescovi in un concilio, [di] un santo monaco [che] si ritirò in una spelonca, & mentre gl'altri religiosi si levavano al mattutino, egli si poneva all'Oratione recitando alcune sue Devotioni. Una notte sente sonare una Cornetta, che chamava i soldati a raccolta: "ohimé, dice il monaco, mi sono ritirato al romitorio per non sentire strepiti, & hora bisogna andare in guerra?" Et fra tanto gli comparve il Diavolo vestito da Maestro di campo con armi bianche armato, che gli disse: "su, che voglio far questione teco". Rispose il monaco: "io non ho guerra con nessuno, lasciami stare nella mia quiete". Il Diavolo gli replicò: "quando tu ti levasti del letto per fare Oratione, tu mi disfidasti alla guerra, & però sonai la mia cornetta a raccolta di tutto il mio esercito infernale: Et se tu non vuoi guerra meco, ritorna al letto".

«Hor vedete – conclude Saluzzo – se ha forza l'Oration vocale». ⁷⁷⁹ Ne consegue che il canto è sia esca che manifestazione della possessione. Ho già avuto modo di ricordare che *exempla* di questo tipo sono diretti a coloro che cantano senza devozione nelle chiese. Ma accanto a questa finalità, essi permettono di operare un discrimine tra la buona dalla cattiva musica: una musica non degna di Dio conduce agli inferi; i moniti tridentini si riflettono nelle parole di Valentini, che ricorda come anche una musica santa può condurre a vanità se eseguita «con voce come volgarmente si dice, troppo affrettata». ⁷⁸⁰ Se gli scritti di Giovenale Ancina hanno mostrato la funzione antidiabolica sottesa alla sua opera di conversione della musica profana, altri esempi non mancano. La finalità di una raccolta di grande successo, quale fu quella del gesuita Maichel Coyssard, lo illustra perfettamente: «Traicté du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne, & ailleurs, les Hymnes, & Chansons spirituelles en vulgaire: & du Mal qu'apportent les lascives, & Heretiques, controuves de Satan» (1608) ⁷⁸¹.

È ancora una volta l'esempio tratto da una biografia di Filippo Neri a mettere in guardia, però, circa la necessità di operare opportune distinzioni fra realtà e immaginazione:

Anchorche Filippo paresse più tosto avverso, che inclinato allo scongiurare, e fosse favorito

⁷⁷⁹ B. da Saluzzo, *Le sette trombe*, cit., pp. 363-364

⁷⁸⁰ «Per terrore di quelli, che senza devotione, e con indebito modo vanamente e lascivamente cantano nelle chiese, voglio anco dire, acciò se ne guardino, et emendino, che devono temere (il che Dio non voglia) di non esser portati vivi nel barato dell'inferno dal Diavolo». P. F. Valentini, *La musica*, cit., f. 116.

⁷⁸¹ M. Coyssard, *Les Hymnes sacrez, et odes spirituelles. Pour chanter devant, & apres la Leçons du Cathechisme, Avec une petit Traicté du profit, qu'on en tire. Le tout revu, & augmenté en ceste cinquiemes Edition*, Lyon, Jean Pillehotte, 1608, p. 1.

da Dio, anche in haver'imperio sopra i Demonij, dono di liberar persone da gl'istessi ossessi, e travagliati; con tutto ciò di rado, e quasi per forza si metteva à simil'essercitio di scongiurare: dicendo, che l'huomo non deve facilmente credere, che le persone siano veramente spiritate per ogni picciol segno, che danno di esser tali, imperoche molti di quest'effetti sogliono per lo più esser cagionati da complessione naturale: come da malinconia, da debolezza di testa, e cose simili: e nelle femine da imaginationi vehementi, e da diverse infermità, e molte volte da fintioni per diversi rispetti.⁷⁸²

Nel valutare queste testimonianze, è bene ricordare che il potere di scacciare i demoni, sin dai primi secoli, fu anche prova di santità, e aveva riacquistato forza curante la Controriforma. La distinzione fra melanconia e possessione, e fra una musica che è fonte di sollievo e una che ha efficacia causale contro il demonio, è estremamente sottile. Valerio Polidoro nella sua *Practica exorcistarum* (1585) pone la virtù efficace della musica nella combinazione fra il suono della campanella («cuius sonus excitabitur in concitationibus»), e quello della pulsazione voce («in cantu Psalmorum alternatis vocibus»), che trova la sua sintesi perfetta in David: il pastore aveva infatti unito il suono dello strumento a quello della salmodia.⁷⁸³

Sapere medico ed esperienza esorcistica si compenetrano in maniera inscindibile. L'armonia musicale ha un'azione fisica diretta sullo *spiritus*, come ricorda il medico Levinus Lemnius (1505-1568): il concerto di voci eccita lo spirito animale, rimuove le scorie melanconiche («animi caligine ac nebulis») e «mentem agilem reddit atque erectam». A sostegno di ciò, il rimando alla dottrina pitagorica e al potere eccitante del vino; quella forza «eccitante ed esilarante» che permette alla musica e alla bevanda di parlare la stessa lingua: «Vinum & Musica mentem ac cor exhilarant, sed utroque magis studium sapientiae. Improbatur quidem Esaias vinolentos, & qui commensationibus continenter addicti»).⁷⁸⁴

I demoni potevano vessare, ma a loro si chiedevano anche favori: si trattava di una pratica osteggiata dalla Chiesa, ma che un clero in larga parte ignorante applicava di frequente, al punto da apparire a Lutero e Clavino come una delle peggiori superstizioni papiste, assieme alla devozione per le reliquie e ai miracoli dei santi. Il tempio pagano e

⁷⁸² P. G. Bacci, *Deti*, cit., p. 169.

⁷⁸³ F. Valerii Polidori Patavini, *Practica exorcistarum*, Patavi, apud Paulum Meietum, 1585, c. 18 (De audibilium usu in eiectione Diaboli habendo; ac de ipsorum ordine, in sequenti opere), pp. 30-31. «Ut ascendat Daemones ad linguam sive (mutatis mutandis) ad aliam corporis partem; aut ut etiam descendant, praemisso campanellae sono, Exorcista prosequatur» (*Praexorcizatio quinta, quae est Daemonum concitatio*, p. 41).

⁷⁸⁴ L. Lemnius, *De Miraculis occultis naturae libri IV*, Antverpiae, apud C. Plantinum, 1574, p. 204, ma cfr. anche pp. 237-238.

la medicina antica riacquistavano terreno, e il concilio di Trento cercò anche a questo scopo di rimarcare una separazione il più possibile netta fra clero e laicato. Realtà e finzione si confondevano nella malattia del corpo e dell'anima. È stato mostrato come nella Spagna degli *alumbrados* il timore che dietro l'indemoniato potesse nascondersi l'eretico, e che i tormenti diabolici venissero interpretati come segno di elezione divina, si fece crescente: i vescovi e i confessori non dovevano accettare troppo facilmente la natura soprannaturale di disordini sessuali che potevano essere, invece, il frutto di simulazioni o disordini psichici di una ben più terrena origine.⁷⁸⁵

4. IL DELIRIO, LA FEDE E LA LIRA.

Sappiamo che il sistema di spiriti cristiano risultava inconciliabile con la metafisica e con la fisica aristoteliche. Pietro Pomponazzi (1462-1525) aveva interpretato le cosiddette malattie diaboliche come il risultato degli influssi astrali, una tesi che negava di fatto qualsiasi utilità dell'opera esorcistica. Gli rispondeva Andrea Cesalpino, che nella sua *Daemonum Investigatio Peripatetica* (1580) sosteneva che credere alle malattie demoniache era sensato e che il fallimento delle cure ufficiali ne era una delle prove più convincenti.⁷⁸⁶ Secondo Menghi, infatti, non spettava ai medici di interpretare i malefici occulti; anzi gli esorcisti dovevano porsi in concorrenza con loro nella cura dei malati.

Le tesi di Menghi e Zaccaria Visconti erano così diffuse che del Martín Delrio, negli avvertimenti che chiudevano l'edizione del 1602 delle sue *Disquisitiones magicae*,⁷⁸⁷ accusava quegli autori di fomentare vani interrogatori dei diavoli che finivano per corroborare accuse contro innocenti e di spingere i sacerdoti a un uso spregiudicato di esorcismi superstizioni non codificati – ma nemmeno vietati – dal *Rituale* di Paolo V. Il Sant'Uffizio romano, alle prese con una domanda di santità che si manifestava con

⁷⁸⁵ Cit. da V. Lavenia, *Esorcismo*, cit., p. 549. Su questi aspetti, la storiografia si è recentemente infittita. Si vedano, fra gli altri, G. Dall'Olio, *Alle origini della nuova esorcistica. I maestri bolognesi di Girolamo Menghi*, in *Inquisizioni: percorsi di ricerca*, a cura di G. Paolin, Trieste, EUT, 2001, pp. 81-124; A. Schutte, *Aspiring Saints. Pretense of Holiness, Inquisition, and Gender in the Republic of Venice, 1618-1750*, Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 2001; S. Ferber, *Demonic*, cit.; A. E. Brambilla, *La fine dell'esorcismo: possessione, santità, isteria dall'età barocca all'Illuminismo*, «Quaderni storici», 112 (2003), pp. 117-163; Ead., *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione, esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Roma, Viella, 2010.

⁷⁸⁶ A. Cesalpino, *Daemonium investigatio peripatetica*, Florentiae, apud Iuntas, 1580, p. 4 e sgg. (cfr. anche la ripr. anast. Cambridge, Omnisys, 1990).

⁷⁸⁷ M. Delrio, *Disquisitionum magicarum libri sex, quibus continentur accurata curiosarum artium et vanarum superstitionum confutatio*, Lugduni, apud J. Pillehotte, 1608, pp. 223-224.

estasi e convulsioni, non si propose mai di marginalizzare l'operato degli esorcisti. Molti processi per medicina popolare si spiegano, invece, come un tentativo finalizzato principalmente a interdire ai laici l'uso degli esorcismi. Non si trattò solo della volontà della Chiesa di ribadire il proprio monopolio sul sacro: ci fu anche una sostanziale concordanza di vedute tra l'azione dei tribunali di sanità pubblica e quella del Sant'Uffizio pontificio; un'azione comune che partì al tempo di Pio V e che si limitò a vietare le medicine o la stampa di testi di scongiuri che assomigliavano a repertori di segreti.⁷⁸⁸ Questo almeno fu quel che accadde fino alla fine del Seicento.

A prendere una nuova iniziativa fu la congregazione dell'Indice, durante il segretariato di Giulio Maria Bianchi (1684-1707). L'occasione venne fornita dal tribunale del Vicariato di Roma, che nel 1703 segnalò ai cardinali di non riuscire ad arginare le pratiche superstiziose degli esorcisti perché, chiamati a rispondere dei loro rituali, tutti si difendevano citando i testi di Menghi e Visconti. Dietro invito di Bianchi, dunque, Nicolò Antonio Cuggiò avviò le censure del *Flagellum daemonum* e del *Fustis daemonum* di Girolamo Menghi e del *Complementum artis exorcisticae* di Zaccaria Visconti. La censura (1704) fu durissima: per la farmacopea astrusa indicata; per l'annuncio di clamorose, nuove ed efficaci benedizioni; per i nomi bizzarri dei diavoli riportati nelle loro pagine e soprattutto per il mancato rispetto del *Rituale romanum*, che vietava di interrogare i demoni. Secondo il consultore, i demoni non coincidevano con gli umori melancolici perturbati perché si trattava di sostanze spirituali. La musica rientra implicitamente in quei rimedi sensibili bollati dalla censura di Cuggiò: «Nulla onim verba, nulloque res corporales facultatem habent directe et per se demonem cogendi ut appareat fugiat, aliquid faciat, vel facere desinat, et qui aliter sentit vocatur à Martino del Rio superstitiosa [...] et ridiculam sententiam appellat».⁷⁸⁹

Accanto a quel «canto di Davide, fumo, fegato» e altri rimedi sensibili rievocati da Menghi, Cuggiò ritorna a più riprese su di un passo *Del modo di conoscere et sanare i maleficiati* (1622) di Floriano Canali, sacerdote e musicista bresciano, in cui l'autore afferma che «quando il diavolo entra nei corpi humani gl'appare prima in figura d'un huomo morto di mala morte, ovvero gli rappresenta qualche suo parente et infra entra anche in alcuni per la bocca o per l'orecchie»[...];⁷⁹⁰ mentre, in sostanziale accordo con il segretario della congregazione, Gregorio Selleri, dei manuali di Francesco Maria

⁷⁸⁸ V. Lavenia, *Esorcismo*, cit., p. 551.

⁷⁸⁹ ACDF, *Index*, serie *Protocolli* S3, cc. 108r-118r. Cuggiò fece riferimento ad un'edizione del 1644 del *Flagellum* e a quella del 1637 per il *Complementum* di Visconti.

⁷⁹⁰ *Ivi*, V3, cc. 267r; ma per il testo integrale della censura cfr. fino a c. 272r.

Capelli e Pietro Locatelli⁷⁹¹ condanna l'abuso di farmaci e *res naturales* da parte dei due esorcisti: «Multi novatores exorcismorum – scrive – ausi sunt ne dum addere divinis verbis propria, sed ulterius applicare ac misere diversas res corporeas, et materiales, prout sunt lapides, herbae, radices [...] et similia».⁷⁹²

Giorgio Romeo ha reso celebre un processo tenuto dall'Inquisizione nei confronti di don Geminiano,⁷⁹³ teatino modenese, per abusi sessuali durante una serie di esorcismi, in cui si trovano più o meno tutti i caratteri delle pratiche esorcistiche che si sono fin qui ripercorse (1625). Secondo il sacerdote, la presunta ossessa era andata da lui a confessarsi, ma il diavolo: «faceva gran ruina e non voleva permettergli la confessione, facendo gran steppito».⁷⁹⁴ Per liberarla, il teatino ricorre a varie pratiche, fra le quali, il soffiare negli orfizi della donna. La prima giustificazione che don Geminiano proponeva per la sua pratica è di tipo teorico: pur non essendo esperto di esorcismi, erano state le letture dei libri dell'«arte» a convincerlo dell'opportunità di usare quelle tecniche: «Io non l'ho imparato da alcuno, perché non ho fatto professione di esorcizzare, ma secondo che nei libri leggevo che soffiare o nelle orecchie o altri luoghi giovava, così stimavo che dovesse giovarli a soffiarli nella natura» («Io li soffiavo così nella natura, ma non nel confessario, ma a casa sua, perché il demonio non la travagliasse; et subito soffiato, il demonio si quietava»)⁷⁹⁵ L'idea del soffio, che qui è applicata con ben altre finalità, riconduce però, come osserva Romeo, «a una serie di idee non legate soltanto all'uomo che più appassionatamente le coltivò, ma a connessioni profonde con aspetti tra i più moderni della lotta antidiabolica nell'Italia di quegli anni. I legami di tali esperienze, implici o espliciti, con la trattatistica e l'azione di Girolamo Menghi, che nel corso della sua lunghissima carriera batté in lungo e largo l'Emilia, sono evidenti».⁷⁹⁶

⁷⁹¹ Nel 1705 Bianchi e Cuggiò sottoposero a censura i testi di Floriano Canali (*Del modo di conoscere et sanare i maleficiati*, 1622), Alessandro Albertini (*Malleus daemonum*, 1624), Francesco Maria Capelli (il *Circulus aureus* in un'edizione del 1693) e, ancora una volta, Menghi (il *Compendio dell'arte essorcistica*, nell'edizione del 1580).

⁷⁹² ACDF, *Inquisizione*, St. St, h4-g, fasc. 243, con la copia delle censure di Cuggiò a. F. M. Capelli, *Circulus aureus* (sull'edizione del 1693) e P. Locatelli, *Coniurationes potentissimae et efficaces ad expellendas et fugandas aereas tempestates* (su quella del 1614);

⁷⁹³ Don Geminiano Mazzoni si occupava maggiormente di in casi di escienza che in pratiche esorcistiche. All'epoca del processo aveva 56 anni ed era stato il primo modenese a entrare nei teatini nel 1605.

⁷⁹⁴ Il fascicolo è in Modena, Archivio di Stato, Inquisizione, b.80, ed è trascritto quasi integralmente in G. Romeo, *Esorcisti, confessori e sessualità femminile nell'Italia della controriforma: a proposito di due casi modenese del primo Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 199-262; qui cit. a p. 22.

⁷⁹⁵ Giorgio Romeo sottolinea che nessuna delle presunte indemoniate accusava però i sintomi abituali della possessione diabolica, né i molti indicati da Menghi («clor cedrino, occhi terribili, umori essiccati, membra contratte»), né i più importanti, a cui si limita l'elenco del *Rituale romanum* (parlare o capire lingue sconosciute, rivelare cose nascoste o lontane, mostrare una forza fisica enorme).

⁷⁹⁶ *Ivi*, pp. 46-47.

L'ampliamento della sfera d'azione degli ecclesiastici modenesi dalla possessione diabolica, in senso stretto, a una serie di disturbi di natura essenzialmente psichica appartiene in tutto e per tutto a questa tradizione; e la correlazione che don Geminiano istituisce tra i suoi interventi e quelli del medico ne è una traccia significativa. Se Girolamo Menghi non avesse stabilito, contro un principio fino a quel momento indiscusso, che anche le sostanze naturali e, in generale, ciò che agisce direttamente sui corpi degli ossessi, possono influire su spiriti incorporei come i demoni, sarebbe stato difficile per Mazzoni sperimentare e difendere quelle tecniche. Resta da capire fino a che punto i provvedimenti della censura riuscirono ad arginare quelle pratiche.⁷⁹⁷

In materia di musica, il nodo cruciale del dibattito ruotava intorno al passo biblico di David e Saul, il luogo della Scrittura citato pressoché ovunque per esaltare i poteri della musica, e che ne autorizzò l'impiego delle armonie nei riti di esorcismo. Già il celebre *Malleus Maleficarum* (1487), nella parte dedicata ai rimedi contro le opere delle streghe, prende le mosse dall'arpa di David per illustrare che la melodia può liberare dalla possessione allo stesso titolo di erbe o di altri elementi corporei nei quali risiede un'intrinseca virtù naturale.⁷⁹⁸ Il demonio aveva «trasferita la sua residenza nel petto di Saule, [...il quale] sentiva bene spesso accendersi nell'interno le fiamme dello sdegno, e come in un confuso caos sepolte le potenze dell'anima, non distingueva il bene dal male», scriveva Strozzi.⁷⁹⁹

Allo stesso modo, molti autori, peraltro scettici sull'efficacia dei rimedi sensibili in genere, come ad esempio il medico olandese Johann Wier (1515-1588), sono concordi nel sostenere che l'armonia ha un certo potere.⁸⁰⁰ Il successo dell'episodio biblico fu tale da non limitarsi a condizionare l'iconografia barocca, ma a prestarsi a svariate riletture anche nei secoli successivi. È il caso di un dipinto del 1918 di Oskar Kokoschka, intitolato *Il potere della musica* (fig. 18): la figura passiva in ascolto è impegnata in un movimento estatico verso l'esterno, le braccia sollevate verso l'alto come a respingere la musica, ma contemporaneamente commossa dall'esecuzione musicale della figura attiva con il piffero. La musica, intesa in senso figurato come potere artistico, opera sempre dall'alto, essa richiede ascolto e provoca devozione.

⁷⁹⁷ Cfr. *ivi*, che a p. 99 sottolinea il ruolo dei teatini nella pratica esorcistica. Si veda inoltre Id., *L'inquisizione nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2009⁴, pp. 45-51.

⁷⁹⁸ Cfr. l'edizione *Malleus maleficarum*, edited and translated by Ch. S. Mackay, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 125.

⁷⁹⁹ S. Cicogna, *Il Palagio*, cit., p. 664.

⁸⁰⁰ J. Weyer (Wier), *De praestigiis daemonum*, Bâle, Oporiniana, 1583, di cui cfr. l'edizione a cura di G. Mora, *Johann Weyer, De praestigiis daemonum, Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance*, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991, p. 423.



Fig. 18. O. Kokoscka, *La potenza della musica*, 1918, Eindhoven, Stedelijk Abbemuseum.

Sull'interpretazione di quel «tocco delle corde», il cui potere liberatorio è come «fronda sbattuta dal vento», ha fatto una sintesi il carmelitano Alessio Porri, teologo, consultore del Sant'Uffizio ed esorcista. Nell'*Antidotario contro li demonii* (1601) – «Dubbio xxviii, Se con cose sensibili si possono scacciare» – osserva:

[Vi sono alcuni esorcisti] che non vogliono mai dal Demone esser stato libero Saule, doppo che vi entrò in corpo, altri lo vogliono libero, non per opera della cittera, ma per bontà del pastorello David. [...] Manco è cosa verisimile, che per lo suono della cittera et armonia di quella, restasse detto Spirito scacciato, perché se bene la musica et il suono gusta all'orecchio, et apporta contento all'anima, che possa però scacciar il Diavolo non è così chiaro [...]. Et però si può dire che David, con l'armonia ch'egli facea, apportava al Rè un certo gusto et piacere, come ogni canto suole adolcire et mitigare il male di chi'l patisse, et così il dolore che pativa egli era in quel punto alquanto mitigato. Et se alcuno tenerà, che detto Rè per mezzo di cittera fosse realmente stato liberato, non tenga però dal suono di quella esser venuto, et prodotto [sic!]; ma dalla virtù della Croce di Christo, della quale detta Cittera n'era quasi il segno, siccome spesse volte col segno della croce anco à questi tempi si scaccia. Ne per questo vogliamo rifiutare l'opinione di quelli che, con il suono della cittera, tengono ch'era scacciato lo Spirito, poichè potea Iddio a quel natural suono dar virtù tale che, per avvilire il Demonio, fosse scacciato, come habbiamo anche che'l fuoco infernale tormenta per divina volontà detti spiriti, et l'anime insieme de' dannati.⁸⁰¹

⁸⁰¹ A. Porri, *Antidotario contro li demonii*, Venezia, Roberto Meietti, 1601, pp. 197-200.

Si tratta, in sostanza, di stabilire l'effettiva possessione di Saul e, nel caso, la capacità e il modo della musica di liberarlo. I cabalisti, precisa il dotto teorico musicale Berardi, «non vogliono a mettere in conto alcuno, che questo fosse effetto dell'armonia, mà ben si provano, che ciò procedesse dalle corde artificiosamente ordinate». Secondo questa idea, riferita anche da Pico della Mirandola, le prime cinque corde della cetra corrisponderebbero ad un ente: «esse, vivere, sentire, ratiocinari», ciascuno di quali – prosegue Berardi – ha una precisa corrispondenza: «l'insensibili, che tengono iesse, come le pietre; viventi, il vivere come le painte; li sensistivi, il sentire, come gl'animali; il ratiocinari, come gl'huomini; l'intelligere, i puri intellettuali, come gl'Angeli». Tale corrispondenza si ritrova anche nelle note. Le dieci corde della lira seguono un ordine scalare, da quella superiore, che è la più vicina a Dio, alla più bassa, vicina all'uomo, a formare un triangolo «dal cui canale procedono l'influssi [dal mondo] celeste all'humano». Ma Berardi sembra non essere del tutto persuaso di questa teoria, e ribadisce senza troppe esitazioni che il Demonio «teme & aborrisce l'armonia».⁸⁰² L'esorcista ebraico Hayyim ben Joseph Vital (1543-1620), nei suoi scritti, spiega le dieci tipologie di polso identificate attraverso lo *ikkunei ha-Zohar*, che permette di associare una nota al nome della vocale ebraica con cui ha un'affinità ritmica. Questa relazione è espressa graficamente nei rapporti spazio temporali tra le linee e i punti che compongono i segni della vocale. Il polso si può quindi leggere e sentire come una sorta di notazione musicale o di braille ritmico.⁸⁰³

Menghi si interroga costantemente sulla questione: le erbe, le armonie, e le altre cose corporali possono, per la loro composizione naturale, debellare la vessazione? La sua risposta si avvia con una certa cautela:

anchor che l'herbe, l'armonie, & le cose corporali non possino con la natural sua virtù totalmente scacciare, & levare la vessatione, con la qual il Demonio possede, & travaglia l'huomo, quando gli è permesso da Dio, o dagli Angeli buoni; possono nondimeno mitigare, & alleggerire quella; & può occorrere che tale vessatione sia tanto debbole, che queste cose esteriori potranno totalmente levarla.

Tali rimedi naturali non agiscono però direttamente sul demone, che è uno «spirito separato», ma come una qualità contraria che, introdotta nell'organismo del vessato, può alleviarne la sofferenza, ristabilendone l'equilibrio umorale», infatti: «ogni causa di

⁸⁰² A. Berardi, *Miscellanea*, cit., pp. 33.35.

⁸⁰³ Vital, *Sha'ar Ruah ha-Qodesh*, che cito da J. H. Chajes, *Posseduti*, cit., p. 14.

limitata virtù può produrre l'effetto più intenso nella materia più disposta, che in una manco disposta; conciosia che secondo il Filosofo [Aristotele] nel secondo [libro] dell'anima, gl'atti degli attivi sono nel paziente ben disposto». Con una certa attenzione, Menghi passa poi a considerare l'opinione di coloro per i quali: «per certe cose sensibili possono totalmente essere liberati da gli Demoni». All'invito alla prudenza («Et anchor che fermamente niuno si debba accostare a questa opinione; nondimeno [si] adduce molte ragioni, le quali hanno molt'apparenza di verità»), segue una pur cauta accettazione, perché:

la potenza di Dio può, & potria far stare la qualità degli elementi nell'inferno, dopo il giorno del giuditio senza le proprie sostanze coessenziali, come istromento della divina giustitia; così può fare che gli Demoni patiscano con l'operatione delle cose sensibili, acciocché la severità della sua giustitia, [si compia] secondo la qualità della sua colpa. Et prova questa sua ragione [Raimondo Lullo, *De quinta essentia*] con l'esempio dell'attione del fuoco dell'inferno, col quale sono crucciate, & tormentate l'anime dannate insieme con essi Demoni, per multiplicatione della sua pena.

L'intervento divino, la teoria-patto con il Padre Eterno, può far sì che l'armonia conveniente scacci ciò che è disconveniente, con la stessa efficacia con cui le fiamme infernali agiscono sulle anime che, pur private della scorza sensibile, continuano a patire i tormenti corporali.⁸⁰⁴ Ma una cosa è seguire il principio allopatico ficiniano, intonando

⁸⁰⁴ G. Menghi, *Compendio*, cit., pp. 267-276. Il passo merita di essere riportato nella sua interezza: «è da notare, che anchor che l'herbe, l'armonie, & le cose corporali non possino con la natural sua virtù totalmente scacciare, & levare la vessatione, con la qual il Demonio possiede, & travaglia l'huomo, quando gli è permesso da Dio, o dagli Angeli buoni; possono nondimeno mitigare, & alleggerire quella; & può occorrere che tale vessatione sia tanto debbole, che queste cose esteriori potranno totalmente levarla, ma questo faranno oprando non già in quel demonio: conciosia che ei sia spirito separato, nel qual naturalmente oprare non può qualunque corpo: ma oprando in quello huomo vessato dal Demonio, introducendogli qualche qualità, & dispositione contraria a quella che lui ricerca il Demonio, per la qual egli potrà manco in quel corpo di quello che potria senza quella qualità; & questo si prova con questa ragione. Ogni causa di limitata virtù può produrre l'effetto più intenso nella materia più disposta, che in una manco disposta; conciosia che secondo il Filosofo nel secondo dell'anima, gl'atti degli attivi sono nel paziente ben disposto. Il Diavolo poi è un agente di virtù limitata, adunque può fare questa vessatione più grande, & intensa nell'huomo più disposto alla vessatione, la quale ei intende d'introdurre, che in un'huomo di contraria dispositione, [...] il Demonio può più intensamente travagliare di passione malinconica una persona più disposta a quella [...]. È poi cosa certissima, che l'herbe, l'armonie, & molt'altre cose sensibili grandemente possono mutare la dispositone del corpo, & conseguentemente il moto della sensualità; questo è chiaro dell'herbe; posciache alcuna di loro inchinano all'allegrezza, & alcun'altre alla mestitia; il medesimo dico dell'armonia, come è manifesto per il Filosofo [Aristotele] nel VII della Politica, ove vuole che diverse armonie habbiano a procurare diverse passioni negli uomini. [...] Pare cosa ragionevole il concedere, che per l'armonia, ovvero per alcun'altre cose sensibili possino gli afflitti [...] sopportare tale vessatione; perché per qualche cosa sensibile si può causare una dispositione nel corpo humano, per la quale manco sarà soggetto all'operatione, & attione diabolica [...]. Questo ancho può essere per un'altra ragione; perché a causare l'afflittione, & mestita, si ricerca la cognitione

inni al sole contro l'oscurità dell'armonia e ripristinando con la proporzionata vibrazione l'equilibrio umorale; un'altra è accertare con un modo sensibile la possessione, mettendo sullo stesso piano la forza melodica di un oggetto terreno e la salda fede del buon David. Su questo, non c'è manuale per la confessione o somma di casistica che non imponga di interrogare il fedele. Si veda, ancora una volta, il *Manuale* di Azpilcueta:

[Si interroghi il fedele] se per ascoltare canti di uccelli, latrare, o urlare animali, o incontrarsi con una lepre, o con donna gravida, crede deliberatamente, che egli habbia da occorrere qualche male. [...] Se crede, che l'herba, o la musica habbia più virtù contra i demoni, benché habbia contra alcuna passione, & humore di corpo i quali temperamenti non può così il demonio vessare.⁸⁰⁵

L'armonia è dotata di una virtù antidiabolica in sé, o necessità di un patto con il Creatore?

5. CAMPANELLA E PITAGORA.

Questo interrogativo, ben lo si intuisce, meriterebbe un'analisi a sé stante. Un aiuto per tentare un primo ampliamento del dibattito arriva da Tommaso Campanella, uno dei massimi esponenti del pensiero teologico della sua epoca, che ha anche avuto uno dei

congiunta insieme con l'oggetto disconveniente d'una cosa conueniente con un'altra, con la cognitione, & apprensione però di quella; di maniera che ove non è qualche cognitone, ivi non è alcuna diletatione [...]. Dice etiandio ivi Paolo Burgense, che non solamente si debbe concedere, che per le cose sensibili, questi afflitti dalli Demonj possono più leggiermente sostenere questa vessatione; ma che anco per certe cose sensibili possono totalmente essere liberati da gli Demonj. Et anchor che fermamente niuno si debba accostare a questa opinione; nondimeno ei adduce molte ragioni, le quali hanno molt'aparenza di verità; le quali per brevità si lasciano [...]. È ancho chiar questa nostra cnclosure per l'autorità di Raimondo Lullo, Filosofo acutissimo, & medico eccellentissimo [nel *De quinta essentia*]. [...] Si come la potenza di Dio può, & potria far stare la qualità degli elementi nell'inferno dopo il giorno del giuditio senza le proprie sostanze coessentiali, come istromento della divina giustizia; così può fare che gli Demonj patiscano con l'operatione delle cose sensibili, acciocché la severità della sua giustizia, [si compia] secondo la qualità della sua colpa. Et prova questa sua ragione con l'esempio dell'atione del fuoco dell'inferno, el quale sono crucciate, & tormentate l'anime dannate insieme con essi Demonj, per multiplicatione della sua pena [...]» (*Ibidem*).

⁸⁰⁵ M. de Azpilcueta, *Manuale de' Confessori*, cit., p. 82. Per non appesantire ulteriormente l'esposizione, non mi soffermerò su questo interrogativo, che ritorna senza sostanziali variazioni in tutti i testi di casistica precedentemente citati, per i quali si rinvia alle edizioni segnalate, alla sezione (o alle entrate) inerenti alla violazione del primo precetto.

rapporti fra i più curiosi e originali con Ficino.⁸⁰⁶ Per ampiezza e densità, la posizione di Campanella in materia di musica si presenta, infatti, come il luogo ideale per riepilogare i punti del lungo dibattito ecclesiastico sullo statuto etico della musica che si è cercato qui di ricostruire. Campanella non accetta in maniera esplicita tutte le opinioni di Ficino, ma in più punti delle sue opere mostra non solo di mettere in pratica la magia ficiniana, ma di essere perfettamente al corrente delle sue fonti, cosa che rende sempre difficile determinare fino a che punto le sue prese di distanza siano frutto di genuino convincimento, o adesione formale alla politica della Controriforma.⁸⁰⁷

Nel disquisire della *virtus* della musica, Campanella invoca spesso il nome di Pitagora, ma è d'obbligo una precisazione. Come ho ricordato, Pitagora è l'*inventor musicae* che non ha lasciato una traccia scritta, e già nel IV secolo il suo verbo è un così discordante contrappunto modulato *ad libitum* dagli esegeti che, ben prima dell'odierna musicologia, impedisce ad Aristotele di attribuirgli con certezza il seme della scienza armonica. Ciò nonostante, l'Accademia antica riconduce le dottrine di Platone all'impronta di Pitagora con una sicurezza tale da essere accolta senza esitazioni, dopo più di un millennio, dal pensiero rinascimentale. Confluenza di correnti parallele più che creazione *ex nihilo*, gli ingredienti del pitagorismo musicale sono ormai noti: unendosi nel cosmo come il grave e l'acuto, i numeri e la loro mescolanza generano spazio e tempo, e spiegano le rivoluzioni astrali, lo sviluppo dell'embrione, la migrazione delle anime e il potere psichico dei modi. L'articolata miscela di celeste misura e di sciamanico eccesso del pitagorismo è declinata in Campanella in una viva cromia, che ora l'accoglie ora la nega, in una sintesi originale e avveduta, che non è mai contraddittoria, ma tutta incentrata a mostrare la funzione vivificante che la musica può esercitare sullo *spiritus*.

Una via spedita per entrare subito nel vivo è il commento di Campanella all'ode barberiniana sulla podagra di Clemente VIII, che mostra con chiarezza il suo interesse essenzialmente terapeutico per il pitagorismo. Il punto di partenza è, come da rito, il passo scritturale di David (1 Sam. 16, 14-23). Campanella veste Maffeo Barberini dei panni di David: «ad Clementem ergo, tamquam David ad Saulem contra spiritum podagrae accersitur». A suffragio dell'efficace connubio del canto con lira del pastore, ritrovata dal futuro pontefice, Campanella ricorda che «Pythagoras passiones quaslibet

⁸⁰⁶ D. P. Walker, *Magia*, cit., di cui ha ripreso le linee anche M. Cambi, *Medicina*, cit. Incerta e a tratti contraddittoria è a mo' avviso la lettura di M. Moiso, *Tommaso Campanella (1568–1639) e la musica*, in *Music and Esotericism*, ed. by L. Wuidar, Leiden-Boston, Brill, 2010.

⁸⁰⁷ Che traspare nelle pagine di T. Campanella, *Quod reminiscitur*, a cura di R. Amerio, Padova, CEDAM, 1939, in particolare vol. I, pp. 23 sgg.

mutari musica docuit»⁸⁰⁸. Nel pitagorismo la potenza contagiosa dell'affetto musicale, che fa perno sulla confusione tra psiche e armonia, ha sede nella forma numerica operante nei modi, ma a Campanella non sembrano interessare gli astratti giochi aritmetici della *tetraktys*, bensì la tangibile azione causale dei suoni sullo *spiritus*. Anche nel caso della podagra, è la contrazione dello spirito a incidere negativamente sul corpo e la psiche.

Per Campanella lo *spiritus* è il fulcro dell'intervento musicoterapeutico, come ribadisce nella citazione di rito sui tarantolati, nei quali «non agit musica directe in venenum, sed in spiritum tenuem mobilem aereumque qui agitando corpus ad sudores expellit venenum»⁸⁰⁹. E ancora, nelle fresche pagine del *Senso delle cose*, richiama Pitagora che sana «li furiosi con moti dolci», con un'azione al contempo psichica e fisica, perché i suoni inducono il moto allo spirito, che a sua volta muove il corpo.⁸¹⁰ Gli infiniti *exempla* da lui citati in cui Pitagora, Damone e Empedocle, curano giovani ubriachi, poggiano sulla tradizionale idea che la musica cura l'ebbrezza perché altera con la stessa efficacia del vino.

Tanto gli basta per inserire a pieno titolo la musica sotto la custodia della medicina; ad entrambe Pitagora ha insegnato a parlare la stessa lingua. L'autore non sembra avere dimestichezza con i tecnicismi della teoria armonica, ma «poiché alcuni spiriti sono più sottili, altri più puri, altri deboli, altri più robusti», si rende per lui indispensabile tentare di definire almeno i caratteri generali delle melodie per poterle utilizzare adeguatamente. Come insegna Boezio (*De musica*, I), precisa infatti Campanella, «alcuni si dilettono maggiormente [con] musica grave, altri leggera, altri aspra, altri soave, ciascuno secondo le sue caratteristiche, come non a tutti piace il medesimo sapore. [...] il sapore dolce non è tale per tutti; [...] né quel che è amaro per noi lo è per tutti».⁸¹¹ In questa sua nota sull'effetto aggregante e disgregante della melodia, non appare infondato rinvenire di nuovo la permanenza di una traccia della relazione fra la sfera del gusto e quella dell'armonia, riletta anche nel *topos* della mantica ippocratica. Pitagora insegna che l'unità è di regola, ma il piacere richiede varietà. Se la matrice

⁸⁰⁸ T. Campanella, *Commentum in Oden cuius titulus «Clementi Octavo Pontifici Maximo Levamen Podagrae»*, cc. 61r, 78r, nella trascrizione di G. Formichetti, *I testi e la scrittura: studi di letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 1-69.

⁸⁰⁹ *Ivi*, cc. 83v, 106r.

⁸¹⁰ T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 211.

⁸¹¹ Id., *Poëtica*, in *Scritti letterari. Tutte le opere di Tommaso Campanella*, a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954, vol. I, pp. 929-931

della concezione è pitagorica, la via seguita da Campanella per distinguere le proprietà dei suoni segue Pitagora solo in parte.

Egli guarda soprattutto a Bernardino Telesio (1509-1588), che nel *De rerum natura* descrive la concatenazione meccanicistica (l'aria esterna muove lo spirito interno e questo, a sua volta, muove il corpo) attraverso la quale la musica impone all'uomo di muoversi senza piena padronanza di sé: «talvolta noi non possiamo contenerci: anzi, percependo certi suoni, ci muoviamo e ci agitiamo con tutto il corpo».⁸¹² Più difficile è trovare spiegazioni escludendo ogni tipo di richiamo della tradizione pitagorico-platonica, ai fenomeni nei quali la musica delle sfere o alcuni suoni prodotti dagli strumenti (o dalla voce umana), sembrano possedere stupefacenti qualità fascinatorie.⁸¹³ Per Telesio e Campanella la corrispondenza tra suono e comportamento indotto dipende dalle quantità aeree in moto. Basterà cioè regolare opportunamente l'aria da emettere perché venga trasformata in quel particolare suono musicale. La lezione sulla quantificazione della qualità musicale *more geometrico* è di Telesio, ma la ridiscussione dell'aritmetica pitagorica dell'epoca correva ormai a vele spiegate. Basti pensare a Giovanni Keplero (1571-1630) che, ancor più di Copernico (1473-1543), è ossessionato dal Dio archimusico di Platone (già divina Monade dei pitagorici): rivoluzionando lo statuto delle discipline quadriviali, fa appunto della geometria la chiave per dedurre da premesse evidenti le leggi archetipe.⁸¹⁴

Le conoscenze acustiche di Campanella, esposte soprattutto nelle opere giovanili, sono in gran parte ricavate da fonti pitagoriche, dall'insegnamento di Platone e Aristotele:⁸¹⁵

Similmente, tatto è l'udito, perché dentro l'orecchie vi sta un timpanello d'aria, legato al nervo, per dove in quello lo spirito viene, e fuori vi sta un martelletto, e poi la cavità dell'orecchie che accogliono il moto dell'aria che batte il martello, e per esso il timpano, e per esso lo spirito, ch'è dentro così chiuso con ragione, per non esalar fuori, né patir male da chi

⁸¹² B. Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, nell'edizione a cura di L. De Franco, Cosenza, Rubbettino, 1995, vol. I, p. 149.

⁸¹³ M. Cambi, *Musica*, cit., p. 56.

⁸¹⁴ P. Gozza, *Introduzione a La musica nella Rivoluzione*, cit.

⁸¹⁵ Platone, *Timeo*, 67a; Aristotele, *De anima*, II, 8, 419a-421a. In proposito, si vedano le osservazioni di G. Ernst, *Nascosto in ciclopea caverna. Natura e condizione umana*, in Ead., *Il carcere, il politico, il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2002, p. 17.

entrasse, et esso spirito mosso conosce, per l'uso, qual mobile corpo lo move e chi lo chiama e chi grida e chi suona. Tatto è dunque l'udito [...].⁸¹⁶

Nell'*Ode* alla podagra, dopo essersi diffuso sulla differenza tra musica strumentale e vocale, Campanella fa un parallelo tra i quattro elementi e i quattro registri vocali, il soprano, il basso, il contralto e il tenore: «il soprano infatti imita il fuoco nella sottigliezza, il basso la terra nella grossezza, il contralto l'aria, il tenore l'acqua («supranus enim ignem acumine imitatur, bassus tellurem crassitudine, contraltus aerem, tenor aquam»);⁸¹⁷ poi fa lo stesso con le vocali: «Anche nelle vocali, dalle quali si forma la voce, A rappresenta la terra, I il fuoco, E l'aria, U gli umori cioè l'acqua, O tutto il cielo e l'ambito della musica, il suono della quale si diffonde in figura sferica» («In litteris quoque vocalibus, quibus vox formatur, A terram, I ignem, E aerem, U humores, id est aquam, O totum coelum et ambitum musicae repraesentat, cuius sonus sphericam expanditur in figuram»).

L'intensità con cui è prodotta la percussione diviene causa della sgradevolezza o della piacevolezza di una musica. I suoni troppo forti e quelli stridenti, infatti, possono addirittura generare sofferenza in chi li ascolta perché feriscono l'apparato uditivo. Invece quelli «composti di gravi e acute voci», riproducendo l'effetto armonico prodotto dalle corde di diverso spessore del liuto, si fondono in una melodia temperata che allietta.⁸¹⁸ In sintonia con Telesio e in aspra polemica con Aristotele, per il quale il piacere è un «moto dell'anima e sentimento volto interamente per mezzo dei sensi ad assecondare la natura», Campanella sostiene che «il piacere è sentimento del bene, o derivazione di esso. Bene è ciò che vale a conservare: pertanto lo si ricerca. Il piacere è il senso della conservazione, il dolore è il senso del male e della distruzione». Tutto questo si verifica quando è rispettata una condizione di *medietas*. «lo spirito si diletta di

⁸¹⁶ *Del senso*, cit., pp. 70-71; ma anche Id., *Metaphysica* (Parisiis, 1638) rist. anast. a cura di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1961, pp. 171-172; *Poëtica*, cit., vol. I, p. 929; Id., *Compendio di filosofia della natura*, testo inedito, ed. a cura di G. Ernst, introduzione, traduzione e note di P. Ponzio, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 1999, pp. 157-159. Una teoria simile è già presente in Empedocle: «L'udito si produce ad opera dei rumori interni: quando infatti [l'aria] è mossa dal suono, essa riecheggia dentro l'orecchio; l'orecchio infatti è, per così dire, un sonaglio che ripete i suoni in modo eguale e ad esso dà il nome di 'germoglio carneo': ripercote l'aria mossa contro le pareti solide e produce la risonanza» (Teofrasto, *De sens.* 9, in *I presocratici*, cit., vol. I, p. 362).

⁸¹⁷ T. Campanella, *Levamen podagrae*, cit., c. 93r.

⁸¹⁸ *Ivi*, cc. 93r-95r. «Ma i suoni composti di gravi e acute voci, come di corde grosse di liuto e di sottili, che, altri molt'aria spingono, altri poca, molto vengono a temperanza, e fan musica assai amica dello spirito, perché esso è di natura mobile e gode di essere invitato al moto, sua operazione, che lo ventila, purga, diffonde e aumenta, secondo la sua simmetria». Cfr. *Del senso*, cit., pp. 7-8-; su cui D. P. Walker, *Magia*, p. 312.

suoni intermedi» e questa fusione di opposti, di toni gravi e acuti, si traduce in un'armonia indispensabile per la preservazione.⁸¹⁹

Secondo la tradizione della corrente galenica, mediata dagli scritti di Alberto Magno, lo spirito viene generato quando la parte più sottile del sangue evapora sotto l'impulso del calore del cuore. Esso contiene le potenze dei quattro elementi disciolti nel sangue. Mosso dalla contrazione ed espansione del cuore, che aziona il moto perpetuo dell'organismo, si espande e si contrae provocando collera e malinconia, passioni intense o catatoniche. Raro o denso, sottile lento o rapido, umido nel cervello, caldo nel cuore, arioso nel fegato, esso si irradia agli organi più diversi, tra cui quelli che comunicano con la fantasia, come insegna il *De vita*.⁸²⁰

A proposito poi degli effetti della musica ricorda che «lo spirito animale si agita con movimenti scomposti, trascina con sé anche la mente così come è evidente negli ubriachi e in coloro che impazziscono per amore, e negli adirati» («cum enim animalis spiritus fluctuat motionibus incompotis, rapit secum etiam mentem, sicuti patet in ebriis et amore insanientibus, et iratis»).⁸²¹ Campanella ribadisce quanto detto entrando nel merito del diverso effetto dei suoni sugli strumenti musicali attraverso l'autorità di Timoteo: il timapano e la tromba inducono a movimenti veloci adatti a coloro che combattoro, affinché si lancino nella mischia; in chiesa l'armonia degli organi invita alla pietà, e per i matrimoni si ricercano suoni stimolanti alla lascivia («Thimoteus etiam effecit; propterea enim in bellis tympano et tuba ad motus praecipites agunt, convenientes, [...] in templo organa bene consonantia ad pietatem invitantia. In nuptis soni titillantes ad lasciviam quaeruntur»).⁸²² Nei malati di podagra, la contrazione dello spirito caratterizza in negativo la salute fisica e psichica, mentre la «dilatazione» verso le parti esterne dona gioia: «in gaudio spiritus dilatatur ad exteriora cupiens videri beatus, et cum sit lucidus et amplius nitorem et amplitudinem cutis, oculis splendorem, nervis robur, corpori motum, ac sensum vividum, menti oblivionem malorum, conciliat». ⁸²³

Di natura tattile, tangibile, ma profondamente pitagorico, è il ritmo del polso, cui per Campanella il medico deve prestare forse ancor più attenzione per individuare il suono temperato, consono ad ognuno. Come insegna Agostino, ancor prima dell'onnipresente Telesio, quel battito proviene dal centro più intimo dell'uomo. Ponendo in secondo

⁸¹⁹ Cfr. Id., *Poëtica*, cit., vol. I, pp. 929, 919, 923, 943.

⁸²⁰ DV, II, pp. 14-15.

⁸²¹ Cfr. Id. *Levamen podagrae*, c. 77r.

⁸²² *Ivi*, c. 78r.

⁸²³ *Ivi*, cc. 82-84.

piano parte della lettura agostiniana, secondo cui l'orecchio interiore può percepire nel numero l'abbraccio di Dio, a Campanella preme più in concreto che «il pulsare delle vene [...] avviene per azione dell'anima», e che a dare piacere è la musica della medietà, che «imita il ritmo dello spirito stesso» e non, polemizzando con Aristotele, quello della realtà esterna.⁸²⁴

Che il polso, come le altre parti del corpo, sia regolato da intrinseca armonia ricorre nella trattatistica del medioevo, ed è un insegnamento di Boezio: «Musica genera [...] Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secundo vera humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tiibis ceterisque, quae cantilenae famulantur».⁸²⁵ Rilevando che l'intera unione di anima e corpo ha per collante la musica e che, come la disposizione del nostro corpo, anche il polso è mosso dai moti del cuore, Boezio conclude che non si può dubitare del fatto che la natura della nostra anima e del nostro corpo sembra essere informata in certo qual modo da quelle stesse proporzioni in base alle quali sono composte le sequenze musicali: «proportio enim est duorum terminorum ad se quaedam comparatio».⁸²⁶

Si tratta di una definizione destinata a una lunga fortuna in ambito matematico e che, dal punto di vista musicale, subirà una radicale trasformazione soltanto nel XIV secolo con il definitivo affermarsi, a partire dall'area veneta e sulla base delle precedenti esperienze francesi, della *musica mensurabilis*, tra i cui codificatori c'è Marchetto da Padova (1274-1305 ca.). Pitagora affermava – scrive Marchetto – che questo mondo è stato creato e può essere governato per mezzo della musica, poiché ogni interiore movimento provocato dalla pulsazione delle vene è collegato mediante il ritmo musicale al potere dell'armonia: «Dicebat Pythagoras, hunc mundum per musicam conditum esse, et gubernari posse, quia quidquid vel intrinsecus venarum pulsibus commovetur, per musicos rhythmos harmoniae virtutibus probatur esse».⁸²⁷

Ma è piuttosto nel *Conciliator* di Pietro d'Abano (1257-1316 ca.), autore di alcuni anni precedente Marchetto, che si trova la più ampia e dettagliata esposizione sulla musica del polso, in cui a sostegno di tale dottrina sono associate sistematicamente le *auctoritates* di Galeno e Avicenna.⁸²⁸ Soffermendosi sulle consonanze musicali (*diatesseron*/quarta, *diapente*/quinta, *diapason*/ottava), per lui presenti nelle proporzioni

⁸²⁴ T. Campanella, *Medicinalium libri VII* (= *Medicina*), Lugduni, ex officina I. Pillehotte, 1634, p. 141.

⁸²⁵ Boezio, *De institutione*, cit., I 2.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ *Musica, seu Lucidarium in arte planae*, ed. J. W. Herlinger, I, 3, 8, Chicago-London, 1985, pp. 80-82.

⁸²⁸ *Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, Venetiis, 1548, ff. 129v-131v.

rinvenibili nel polso, Pietro d'Abano formula un'interessante analogia: la durata del battito e la sua ampiezza di estensione sono convenientemente proporzionate come lo è l'uso della tromba in guerra o quello degli strumenti a corde, salterio e viella, nell'intrattenimento domestico: «Sicut temporis percutiendi longum vel breve et quantitas extensionis sonorum quandoque sunt convenientes proportionales ut in bellis tubae, in cameris psalterium et viola».⁸²⁹

Successivamente introduce un'altrettanto analitica esposizione delle cinque proporzioni *pulsuales* e del modo in cui queste si adattano alle consonanze musicali. Si tratta di un'estesa glossa, contenente riferimenti al monocordo e ad altri principi pitagorici del *Canone* di Avicenna, dove tali assunti erano attribuiti a Galeno.⁸³⁰ Il ritmo del battito del polso viene qui esplicitamente considerato non solo manifestazione della *musica humana*, dunque, ma anche radice della *musica organica* (strumentale), come Pietro e altri trattatisti della sua epoca chiamano la boeziana *musica constituta instrumentis*.⁸³¹ Diversi anni fa, Nancy Siraisi ha mostrato come tale attribuzione di una ritmicità musicale al battito del polso si sia consolidata in un corpus dottrinale ripetuto in modo sostanzialmente acritico da parte di un gruppo di medici attivi, tra XIV e XV secolo, negli ambienti accademici italiani, e quasi tutti i commentatori del *Canone*: Dino del Garbo, Jacopo della Torre, Ugo Benzi, Pietro Vermigli.⁸³²

«Perciò è chiaro – scrive Campanella – che il verso dà piacere perché muove lo spirito secondo il suo ritmo, e non perché imiti la realtà esterna, se non per caso, ma perché imita il ritmo dello spirito stesso e lo mantiene; il simile infatti è conservato dal simile. Sotto questo piacere, come sotto un'esca, il poeta nasconde la dottrina, come se fosse un amo, con cui prende gli animi reclinanti alla virtù».⁸³³ Come scrive Boezio: «la percepisce chiunque discenda in se stesso»: la musica umana è infatti intonata dal corpo secondo le cadenze del respiro e del battito cardiaco («la misura della musica umana è presa dal battimento del polso».⁸³⁴ La medietà: il «temperato a noi è proprio», e

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ Avicenna, *Liber Canonis*, Venetiis, [s.n.], 1562, t. I, f. 47v.

⁸³¹ *Conciliator*, cit., f. 131v.

⁸³² N. G. Siraisi, *The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*, in «Speculum», 50 (1975), pp. 689-710. Per un approccio generale a questi temi, cfr. F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 62-64; L. Mauro, *La «Musica del polso» in alcuni trattati del Quattrocento*, in *Anima e corpo*, cit., pp. 235-257.

⁸³³ T. Campanella, *Poëtica*, cit., p. 933.

⁸³⁴ Boezio, *De institutione musica*, I, 2, p. 294. «Rhythmus, a Musicis et Poëttis mutuarum nomen, secundum vocem: sed secundum rem, ut il poëtica provabimus, à Medicis mutuam Poëtis, inter tempus dilatationis ad quietem externam, ad costrictionem, et quietem internam; et quidem cum aequalis est contractio dilatationi, dicitur rhythmus aequalis, et sanorum: cum excedit altera alteram tempore, dicitur inaequalis»; cfr. *Medicina*, p. 161.

quindi godiamo di quei suoni (temperati anch'essi) che producono, attraverso lo spirito, un movimento a noi consono. «Et chi saprà – disse Dio – il temperamento humano, et la virtù et misura de i suoni, suonando imprimerà qual passione vorrà nell'animale».⁸³⁵

La musica così composta può avere effetti benefici sia sul singolo sia su un soggetto collettivo: ad esempio, alcune arie cantate ai bambini aiutano a formare nel modo migliore il loro carattere, alla maniera dei Greci che escludevano dall'ascolto «la musica lidia» poiché «effemminava gli uomini», mentre la «lacedemonica li faceva virili». Ai soldati in attesa della battaglia è consigliabile far ascoltare i suoni eccitanti «della tuba e del timpano». Per alimentare la «devozione» saranno idonei suoni «lenti e corali».⁸³⁶

Mentre Campanella raccoglie il parallelo tra mescolanza di umori e intreccio polifonico dell'umanesimo musicale ficiniano, che corrobora pitagoricamente l'efficacia medica e retorica della musica, fissa un opportuno *distinguo* ortodosso fra l'effetto mirabile e quello miracoloso del segno musicale, giocando con le lire di David e Orfeo, e inserendosi a pieno titolo nel dibattito sugli esorcismi. Il mito di Orfeo si collega per lui funzionalmente al problema della possessione sonora. Anzitutto, per Campanella il racconto di Orfeo alluderebbe alla resurrezione dell'anima peccatrice e redenta dallo Spirito Santo. «Se infatti, preso in senso letterale, è falso quel che dicono [i poeti], che cioè Orfeo abbia richiamato dagli Inferi col canto la moglie morta, è vero tuttavia che la mente vive nel corpo come in un sepolcro portatile, sepolta soprattutto dai peccati, e viene resuscitata dai sette doni dello Spirito, come dalle sette corde della cetra di Orfeo, sacerdote e poeta».⁸³⁷ Senza porre in dubbio il sapere ermetico, Campanella deve dimostrare che i miracoli compiuti da Orfeo non rientrano tra quelli che possono essere prodotti dalle parole e dal canto. Per fare ciò, divorziando da Ficino, pone come condizione necessaria per la riuscita dell'operazione magica, che i destinatari del sortilegio siano in grado di capire il significato delle parole pronunciate.⁸³⁸

Questi può dunque affascinare l'uomo e addomesticare quegli animali che conoscono la sua lingua. Altri tipi di animali e tutti i vegetali non la capiscono poiché non hanno «il senso [...] sufficiente a renderli suscettivi del nostro insegnamento»; allo stesso

⁸³⁵ T. Campanella, *Epilogo magno*, a cura di C. Ottaviano, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1939, p. 409.

⁸³⁶ Id., *Del senso*, cit., p. 293.

⁸³⁷ Id., *Commento all'elegia «La poesia si deve riportare all'antico decoro con esempi buoni e pii»*, in *Opere letterarie*, cit., vol. I, p. 741.

⁸³⁸ Id., *Magia e grazia, Theologicorum liber XIV*, testo critico e traduzione a cura di R. Amerio, Roma, Cedam, 1957, p. 197.

modo non «potranno intendere i significati delle voci le piogge, le pietre e le piante».⁸³⁹ Quando ciò dovesse verificarsi può esser solo Dio ad operare – che ha messo nelle parole qualche occulta virtù soprannaturale –⁸⁴⁰ oppure il demonio. Su questo punto, la posizione di Campanella sembra oscillare fra credulità e denuncia:

i vocaboli [...] non sono né sostanze né azioni reali, ma produzioni del nostro intelletto, che imita le cose, non contengono assolutamente la vita delle cose, ma esprimono soltanto un concetto, che è cognito a chi li ha formati, ma incognito alle cose stesse, mentre dovrebbe essere loro incognito, se i segni derivassero dalle cose. [...] chi pretende di provocare uragani, muovere pietre, restituire la salute, dar fecondità a un albero, con minaccia di troncarlo se non fruttifichi, pronunciando certe parole. Poiché infatti queste cose non percepiscono il significato della voce, è vana l'intimazione che si fa loro: se infatti il Turco non intende le mie minacce o i miei comandi, se prima non ha imparato la mia lingua, come potrà un albero intenderli?⁸⁴¹

«Non è dubbio che tutto il mondo è armonia, perché per tutto vi è moto, et ogni moto nel [...] sentirsi si chiama suono; et che i cieli si muovono armonicamente e dilettono il loro Architetto, a cui tutte le cose riverentemente consentono ed adorano nel loro modo».⁸⁴² Nella *Poetica* sembra propendere per le motivazioni addotte dai Pitagorici: assuefatti alla musica celeste non «non sentiamo quelli suoni nelli quali siamo nati».⁸⁴³ In altre opere, fa accenno al rumore costante provocato dalla sfera dell'aria in perpetuo movimento che, sovrastando la musica stellare impediva di udirla.⁸⁴⁴ Come ha mostrato Walker, l'articolata posizione di Campanella circa la musica astrale, esistente ma

⁸³⁹ Id., *Del senso*, p. 39: «ma qui è tempo di vedere se le voci; in quanto segni, non in quanto moti solamente, abbian forza magica, e non è dubbio che sì, perché noi vedemo l'Oratore e il Poeta far l'uomo piangere, allegare e adirare ricordandoli cose che per natura muovono a questo». Si confronti anche il passo di *Magia e grazia*, cit., p. 199, in cui Campanella precisa: «Infatti, sia pure «ammesso che nei corpi inanimati esista il senso, come si può mostrare dal loro muoversi verso il centro (segno autentico di amore e di conoscenza), non per questo però essi potranno muoversi in direzione di un suono, contrariamente alla tendenza naturale verso il loro centro è la tendenza a conservarsi nell'universalità del proprio sistema, e questa non spiegherebbe il moto della pietra verso Orfeo che la attira con la lira».

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 201. Merita di essere sottolineata questa posizione di Campanella con quanto osservava l'esorcista Alessio Porri, secondo il quale, a seguito di un patto, Dio stesso poteva aver conferito eccezionalmente la proprietà antidiabolica al suono.

⁸⁴¹ *Ivi*, pp. 202-203. Si veda inoltre Id., *Methaphysica*, cit., pp. 182-183.

⁸⁴² *Epilogo magno*, cit., pp. 406-407. Ricordiamo che per Aristotele i corpi celesti, infissi nelle sfere solide, si muovono privi di autonomia e solo grazie allo spostamento di queste: «Tutti i corpi infatti che si muovono di moto proprio producono un rumore, che è provocato dall'attrito; i corpi invece che sono infissi in un corpo in movimento, o che appartengono ad esso, come le parti in una nave, non possono produrre rumore, e non ne produrrebbe neppure la nave, quando si muovesse secondando la corrente d'un fiume. [...] Ma il rumore è prodotto da un corpo in movimento in un mezzo immobile: invece, ciò che è solidale col corpo in movimento, non fa attrito, e quindi non fa rumore», dal *De coelo*, II, 9, 291a, dall'edizione *Opere*, ed. a cura di A. Russo e O. Longo, Roma-Bari, Laterza, 1987, vol. III, pp. 299-300.

⁸⁴³ *Poëtica*, cit., p. 419.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

inavvertita, e la musica prodotta dagli uomini, incapace di raggiungere le stelle, vanifica alla base molte delle indicazioni del *De vita ficiniano*.⁸⁴⁵

Come si è detto, lo spirito è atto a imprendersi, ad assumere le caratteristiche di ciò che lo stimola. L'intervento magico si fonda sulla conoscenza dello spirito e sulla possibilità di agire su di esso, somministrando all'organismo sostanze in grado di renderlo più lucido e puro, o apprestando rimedi efficaci a purgarlo da quanto gli nuoce, anche con interventi quali canti, suoni, musiche, o imprimendo in esso o nell'aria nuove passioni. In *Magia e grazia*, la teoria è esposta in modo più diretto e nei panni dell'uccellatore non è difficile scorgere l'oratore: «a ciascun animale piace un particolare suono, perché la temperie degli spiriti vitali varia da specie a specie, e perciò l'uccellatore piglia le quaglie con un certo richiamo e i beccafichi con un altro».⁸⁴⁶ È per questo che Campanella ritiene che «Musica quoque ad Medicinam spectat».⁸⁴⁷

Inserendo i suoni nella farmacopea, Campanella intende affidare alle armonie anche indicazioni terapeutiche specifiche. Una musica può essere prescritta come ricostituente delle energie fisiche, come curativo di lievi infermità, o come lenitivo del disagio causato dalle turbe mentali. Ma in tale contesto, egli incrocia nuovamente il sottile discrimine che separa medicina e demonologia. La musica è così potente da scacciare, come sostengono Origene e Tommaso, il demonio e guarire l'ossesso dalle turbe inoculate da Satana.⁸⁴⁸ Dov'è allora il confine? Campanella afferma che la fisiologia, la teologia e tutte le scienze ribadiscono che nessun ente può dare agli altri ciò che non ha in sé («nullum ens dare posse coeteris id quod in se non habet»). L'unica eccezione è il miracolo: «i veri miracoli non possono accadere se non per virtù di Dio: gli uomini fedeli invero per ciò stesso ne sono gli strumenti, non la causa» («Quapropter miracula vera non nisi virtute Dei fieri possunt: fideles vero homines eius instrumenta sunt ad hoc ipsum, non causa»). La musica dunque può certamente muovere gli spiriti animali e scacciare le malattie perché l'armonia placa le perturbazioni, ma la sua azione non si esplica direttamente sul corpo, ma sullo *spiritus*. («Musica igitur potest quidem spiritus animales movere, et morbos, qui in ipsis sunt, concinnitate perturbationes sedante depellere, non autem et morbos corporis, nisi quatenus spiritum morbis fiunt»)⁸⁴⁹.

Alla luce di quanto esposto, con il suo aggiungere che il prodigioso potere causale della musica sugli enti naturali (o sulle forze demoniche) richiede il patto (beneplacito)

⁸⁴⁵ D. P. Walker, *Magia*, cit.

⁸⁴⁶ T. Campanella, *Magia e grazia*, cit., p. 201.

⁸⁴⁷ Id., *Medicina*, cit., p. 60.

⁸⁴⁸ Id., *Metaphysica*, cit., p. 172.

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

con Dio – «non quidem phisice, ut res, sed ut signum rei divinae» –⁸⁵⁰ Campanella priva il suono – in sé – della *virtus* del pitagorismo sciamanico, di cui generazioni di esorcisti vestono prima Orfeo e poi Davide. La melanconia non è possessione, la musica sensibile non è uno scongiuro, Davide non è Orfeo. È la fede a conferire efficacia alla lira (croce) di Davide. A proposito della lira e dei musicisti, Campanella fa invece un richiamo all’episodio mitologico della cicala che soccorre Apollo in difficoltà, a partire dal quale si avventura in una ardita e mirabile omologia: come la «cicala volando e fermandosi sul manico della cetra supplì alla mancanza della corda» («[...] cicada advolans ad concinnendum manubrio citharae adsistens supplevit chordae defectum»), analogamente «anche io [Campanella] cicala accostandomi alla lira del mio Signore, Santo Padre, come il ferro al magnete [...] faccio rumore con strepito forse non dissonante» («[...] et ego cicada ad lyrm Domini mei D. P. ae accedens, ut ferrum ad magnetem [...] obtrepo strepore forsitan non dissonante»).⁸⁵¹

Per Campanella l’episodio di David e Saul rappresentava la conferma che, se benedetti da Dio, si possono compiere veri miracoli con l’ausilio dei moti musicali. Il pastore divenuto re incarnava tutto quanto Campanella sentiva (o desiderava) di essere: poeta, profeta e legislatore. Davide era stato un poeta eccelso: aveva redatto «salmi su tutti gli avvenimenti» esaurendo nella sua produzione l’intera gamma dei generi poetici. Non fu un compito privo di difficoltà poiché la massa, di natura indocile, accoglie con ostilità l’imposizione di comportamenti austeri e gravosi. Ma essendo benedetto da Dio riuscì a vincere ogni resistenza del popolo proprio con la forza persuasiva del suo canto. Il successo di Davide si può spiegare con la sua scelta di unire alla magia del verso quella della musica. Egli infatti non usava separatamente le due forme d’incantamento; le aveva coniugate cantando i suoi Salmi mentre si accompagnava «con la cetra e col salterio» e si muoveva a passo di danza.⁸⁵²

La musica non appartiene al poeta, né ha di per sé utilità d’insegnamento, ma suscita nell’animo vari sentimenti, che muovono ad agire come il poeta desidera o ad imparare ciò che egli vuole insegnare: per questo in chiesa si usano canti e musiche, che calmano le violente passioni e inducano a pietà e divozione, in battaglia con voci aspre, tromba, tamburo, che

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ Id., *Levamen podagrae*, cit., c. 72v.

⁸⁵² «Ma il poeta non recita, se non quando ha natural attitudine, o quando è ispirato da Dio, come Davide, che accompagnava i salmi con la cetra e col salterio. I poeti più esperti hanno bisogno di voce e di arte canora, poiché la poesia traesse origine dalla musica, come ho detto, e anticamente era sempre accompagnata dal canto; poi essendo divenuti i poemi un po’ troppo lunghi, come l’epica, la tragedia, la commedia, si cominciò a recitarli imitando solo i caratteri» (*Ivi*, p. 1027).

incitano all'ira e al desiderio di combattere, perché l'animo commosso si disponga ad affrontare la battaglia non nel timore della morte, ma teso alla vittoria; nei matrimoni e a teatro si odono canti e musiche carezzevoli, che inducono alla gioia: e così in altri casi, secondo la convenienza.⁸⁵³

Diversamente dai presocratici, nel platonismo l'Idea e la sua scorza sensibile (l'anima e il corpo) divorziano caricando le categorie pitagoriche di limite e illimitato di una valenza moralmente imputabile nei confronti del piacere. L'*ethos* dei modi permette alla matematica armonica di distinguere fra melodie virtuose o viziose, come attestano i dialoghi della *Repubblica* (III, 398), che Campanella ha ben presenti nel ricordare anche la valenza pubblica dell'oratoria musicale.⁸⁵⁴ È sufficiente una variazione del moto cursorio nell'ottava (*metabola*) perché la melodia passi dalla misurata virilità al venereo eccesso. Ma nell'invocare Pitagora e i suoi prodigi su menti alterate e spiriti scomposti dal vino o dalla pazzia amorosa, Campanella – è qui sta la sua viva originalità nel panorama teologico coevo – non assegna la priorità alla ricaduta etica dell'ascolto di matrice agostiniana, che pure traspare in controluce. Il pitagorismo musicale per lui sembra essere azione più che speculazione, concreto impiego delle virtù dell'armonia per vivificare lo spirito.

Sullo sfondo permane però l'attenzione agli stati alterati di coscienza. Campanella delinea una struttura triadica dell'uomo, composto, oltre che del corpo, dello *spiritus*, «vehiculum mentis», e della *mens*, «apex animae in horizonte habitans».⁸⁵⁵ Ma lo spirito, se da un lato adempie alle funzioni cui è costretto da una necessità che lo trascende, tende al tempo stesso a ricongiungersi al sole, esalando di continuo verso l'alto: «il calore si rinchiude in terra e scordasi d'esser venuto dal sole e si fa casa, ed è nemico degli altri calori che gli la guastano, e Dio si serve di tale ignoranza a far la molteplicità degli enti, e pur sempre il calore esala e va in su per la conoscenza naturale, non discorsiva».⁸⁵⁶ Nell'uomo questa nostalgia della patria celeste è tanto più intensa e consapevole in quanto in lui è presente una *mens* incorporea direttamente infusa da Dio, e di conseguenza tanto più forte risulta quella duplicità di tendenza verso il mondo e verso il cielo, già insita nello spirito.

⁸⁵³ Cfr. *Poëtica*, cit., p. 911.

⁸⁵⁴ *Del senso*, cit., p. 210.

⁸⁵⁵ Cfr. Id., *Opera latina Francofurti impressa annis 1617-1630*, a cura di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975, vol. I, p. 83.

⁸⁵⁶ Id., *Del senso*, cit., p. 147.

Germana Ernst ha ben sottolineato che, nel suo aspetto più radicale, in Campanella l'alterità fra mente e corpo diventa un lacerante conflitto, in cui il corpo è avvertito come un gravoso peso che trattiene l'anima in basso, come in una tomba o in un carcere, dai quali solo la morte ci può liberare.⁸⁵⁷ Se la condizione di reclusione dell'anima entro il corpo fa sì che la conoscenza umana sia mediata e parziale, le maggiori difficoltà sorgono a proposito dell'anima stessa e della capacità di conoscere la sua propria natura. Nella schiera dei dubbi da cui prende l'avvio la *Metafisica*, il nono rileva come il sapere sia in verità una forma di follia, in quanto consiste nell'alienarsi e divenire altro da sé: «scire est alienari. Alienari est insanire et perdere proprium esse et acquirere alium; ergo non est sapere res, prout sunt, sed fieri res et alienatio: sed alienatio est furor et insania».⁸⁵⁸

Ma anche la musica, entro i limiti legati alla sua natura, può condurre al *raptus*. L'immaginazione funge da mediatrice tra le passioni e la virtù: attraverso di lei, la ragione influenza gli affetti (quando non ne è influenzata) e tramite gli affetti la volontà. Per quanto riguarda l'origine delle passioni e il loro uso in ambito retorico, Campanella sottolinea che lo *spiritus* immaginante è facilmente influenzabile dalle passioni, in particolare dai moti di timore e di odio. Da questo punto di vista, può dirsi mago anche colui che sa manipolare la volontà degli uomini tramite gli affetti. Il potere fascinatorio dei suoi e delle parole dipende dal potere che essi esercitano sul moto degli spiriti. In questo caso, la magia coincide con la retorica.⁸⁵⁹

Il problema del *raptus* è legato a filo doppio a quello della profezia. Nel XIV dei *Theologicorum libri* (1613-1624) – facendosi guidare dalle indicazioni di Tommaso – Campanella sgombra il campo da ogni possibile equivoco precisando che tra le varie specie di profezia (morale, naturale, artificiale, diabolica e divina) solo quella ispirata da Dio «è profezia in senso proprio, mentre tutte le altre soltanto in senso analogico in quanto hanno ordine a questa».⁸⁶⁰ Con l'attribuire di fatto agli atrabiliari – melanconici, epilettici, apoplettici – facoltà previsionali, Aristotele aveva autorizzato a credere che queste miracolose facoltà derivassero da quantità e qualità della parte più infima del corpo dell'uomo:⁸⁶¹ «Aristotele infatti nella sezione 30 dei *Problemi* attribuisce stoltissimamente queste manifestazioni alla nera bile, che è un umore insensibile e

⁸⁵⁷ G. Ernst, *Nascosto in ciclopea caverna*, cit., p. 22.

⁸⁵⁸ T. Campanella, *Metaphysica*, cit., p. 20.

⁸⁵⁹ Id., *Del senso*, cit., pp. 242, 247. Si veda la voce di G. Giglioni, *Immaginazione* (sezione Tommaso Campanella), in *Enciclopedia bruniana e campanelliana*, cit., vol. I, pp. 251-257.

⁸⁶⁰ *Magia e grazia*, cit., p. 49, a commento della q. 172 discussa da Tommaso d'Aquino. Su questo passo, si vedano le osservazioni di G. Ernst, *Magia e divinazione*, cit., pp. 600-602.

⁸⁶¹ Cfr. Klibansky, *Saturno*, cit., pp. 29-30.

corrotto, come se essa e il vino potessero mettere nell'uomo la profezia e le divine rivelazioni».⁸⁶²

All'origine di questa esperienza vi è una forte tensione dell'anima, un desiderio, un piacere intensissimo, per far fronte al quale, l'anima richiama a sé lo *spiritus*, elemento primario della sensibilità: «Ex hoc contingit [...] quod anima revocet spiritum qui est primum instrumentum sensus et motus ab exterioribus ad sensitivum et cogitativum primum, circa quae magis tunc laborat».⁸⁶³ Ne risulta una sorta di sospensione della sensibilità corporea, una quasi totale immobilità fisica. Sul piano musicale, tale effetto dipende da due variabili: le caratteristiche naturali dell'ascoltatore e la struttura delle musiche ascoltate. Da un lato, infatti, coloro i cui *spiritus* sono maggiormente suscettibili di movimento, sono più facilmente soggetti al *raptus*, come accade ad alcune donne: «Qui autem paucos et debiles spiritus habent et bene mobiles, cum minori intensione animae circa aliquid intrinsecum rapiuntur [...] sicut accidit in mulieribus quibusdam». Coloro che possiedono *spiritus* più stabili, hanno bisogno di uno stimolo più intenso, come avviene per alcuni uomini: «Qui autem habent abundantes spiritus, non rapiuntur nisi cum vehementissima intensione animae circa aliquid, sicut in viris quibusdam accidit».⁸⁶⁴

D'altra parte le musiche appartenenti al settimo modo del sistema musicale medievale, ritenuto equivalente all'antica misolidia, percuote talmente forte lo spirito da provocarne una ritrazione verso l'interno: «Est autem lydia mixta melodia vel cantilena septimi toni, quae propter acumen magnarum vocum fortiter percutit spiritus et retrahit ad interiora, propter quod compassionem disponit». Mentre le musiche appartenenti all'armonia frigida dispongono gli ascoltatori al *raptus* vero e proprio: «[...] phrygia, quae est melodia tertii toni, quae propter fortem percussione in vocibus fortissime revocat spiritus ab exterioribus ad interiora, quod disponit ad raptum».⁸⁶⁵

Nel commentare il potere dell'armonia, non c'è autore che non si soffermi più o meno diffusamente sul tarantismo, patologia che si colloca in una sorta di zona di confine fra corpo e anima.⁸⁶⁶ Al riguardo, è piuttosto concisa la testimonianza che Ficino annota nel *De vita*. In un capitolo dedicato al potere induttivo della poesia per musica, accenna alla terapia iatromusicale adoperata nella cura di quegli individui «i

⁸⁶² T. Campanella, *Magia e grazia*, cit., pp. 39-41.

⁸⁶³ Id., *Levamen podagrae*, cit., c. 87r.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ *Ivi*, c. 95r.

⁸⁶⁶ Per questa letteratura si rinvia a F. M. Attanasi, *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, Pisa, ETS, 2007, ad indicem.

quali, in Puglia, sono toccati dal falangio».⁸⁶⁷ Una breve citazione ritorna nel nono libro del *De subtilitate rerum* (1550) di Girolamo Cardano, seguita da alcune annotazioni sul morso dei serpenti; un passo che sarà oggetto di commento nell'*Exotericarum exercitationum* di Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) il quale, a differenza di Cardano, afferma che il morso non porta al letargo e che gli atteggiamenti dei tarantati curati con la terapia motoria sono talmente eterogenei da poter essere paragonati ai diversi effetti provocati dell'ebbrezza alcolica. Per Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) la terapia musicale per il morso della tarantola è tra quei meravigliosi affetti prodotti dalla natura.⁸⁶⁸

Quando si parla di moduli coreutici del tarantismo occorre prescindere dai modi della danza profana, e riferirsi unicamente al danzare come momento di un rito. La tarantella che viene danzata durante il trattamento dei tarantolati è «una liturgia che narra in modo esemplare, e al tempo stesso rivive, il passaggio dalla crisi alla sua risoluzione».⁸⁶⁹ Un successo che è da ricercarsi nell'estrema fiducia devozionale che il popolo manifesta nei confronti dei poteri taumaturgici di San Paolo: una figura sacra la cui azione protettrice si consolida in seno al tarantismo a partire dal Settecento, in seguito a un innesto pilotato dall'intervento esterno di un regime ecclesiastico impegnato a imporre il rispetto dei dettami controriformistici. Una conquista ottenuta, dunque, mediante un indispensabile processo di sacralizzazione, innescato prevalentemente in quelle zone di confine le cui radici etniche tenevano ancora in vita pratiche culturali di natura filopagana. Un espediente curativo a cui fu spesso riconosciuto un potere catartico in grado di salvare da morte certa: «[...] sì che essendo quello povero paziente in tal stato – scrive Ulisse Aldrovandi (1595) – morirebbe se subito non gli facessero i debiti rimedi e provisioni non de' medici e di medicine, perché questi remedi vi fariano peggio, ma si chiamano certi sonatori come violone, leuti, lira, violino, insieme uniti, li quali sogliono fare diversi suoni e arie e giunti all'ammalato cominciano a sonare».⁸⁷⁰

Il *Sertum papale de venenis* (1362) costituisce la più antica testimonianza scritta sul tarantismo che ci sia al momento pervenuta, e contiene dei presunti indizi musicologici riferibili alla categoria della tarantella da cura:

⁸⁶⁷ DV, cit., p. 91.

⁸⁶⁸ L. Balbiani, «Manifestare gli occulti segreti della natura». Giovan Battista Della Porta e la letteratura dei segreti, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. V, *Le scienze*, a cura di A. Clericuzio e G. Ernst, con la collaborazione di M. Conforti, Treviso, Angelo Colla, 2008, pp. 149-162.

⁸⁶⁹ D. Carpitella, *L'esorcismo coreutico-musicale del Tarantismo*, in E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961, cit. alle pp. 335-336.

⁸⁷⁰ U. Aldrovandi, *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bologna, apud Clementem Ferronium, 1639.

Per quale ragione coloro che son morsi dalla tarantula trovano prodigioso ristoro in canzoni e melodie diverse? È da dire che, essendo canto e musica motivo di allegrezza, l'uno e l'altra sono ritenuti utili per quasi tutti i veleni: e poiché il morso della tarantula genera un morbo melancolico, e poiché la melancolia si cura nel modo più adatto con l'allegrezza, ne segue che canti e musiche son molto salutari per quanti hanno patito tale morso.⁸⁷¹

Anche Campanella si interessa di tarantolismo. Nei *Commentaria* dedicati a Urbano VIII scrive che alcun rimedio appare efficace «nisi sonum musicae». In quel passo Campanella precisa che la causa della guarigione sta nella sudorazione, mediante la quale viene espulso il veleno, e non nella musica in sé:⁸⁷² «non agit musica directe in venenum, sed in spiritum tenuem mobilem aereumque qui agitando corpus ad sudores expellit venenum». ⁸⁷³ Campanella sembra escludere che il giovamento, in questa patologia, sia dovuto alla musica astrale. È invece il suono idoneo a stabilire un'intimità con ognuna delle vittime del ragno a curare il morso: da ricercarsi è «quel suono che li muove [i tarantati] a proportionem del loro affetto». ⁸⁷⁴

Ma accanto al tarantismo, segnali ben più interessanti sulla virtù efficace dell'armonia ci arrivano dalla trattatistica medica, e in particolare quella sulla peste, frequentemente associata a musiche e suoni. Indicata spesso come causa del contagio, essa può essere opportunamente riorientata a fini terapeutici, sia preservativi che curativi. Ancora una volta è Ficino a farsi promotore di una medicina platonica o, se si preferisce, di una versione fisica e medica del platonismo, basata sulla lista di sacerdoti egizi, i quali, come raccontano Omero, Euripide e Paltone, erano anche grandi medici, al pari dei magi persiani «appresso gli quali quasi innumerabili volumi in questa arte, che con li momenti de le stelle, con le herbe, con le parole, con le pietre, e con gli vapori la nostra sanità defendano, si dice essere stati ritrovati». ⁸⁷⁵ I segni particolari del contagio (imminente o avvenuto) sono riscontrabili nei costumi degli uomini. In tempo di peste, infatti, si vedono «sconciature di donne assai, ire et risse rabbiose et guerre crudeli», ⁸⁷⁶ dove è evidente il nesso fra il disordine naturale e quello civile. Tale nesso è forse di ordine causale, poiché la corruzione dei costumi potrebbe derivare dal

⁸⁷¹ «e similmente per l'udito; traendo alcuni diletto dalle trombe, altri dalle arpe, altri dalle cornamuse, e altri infine dai canti». Cito dalla trad. it. Di E. De Martino, in *La terra*, cit., pp. 230-231.

⁸⁷² T. Campanella, *Del senso*, cit., p. 262.

⁸⁷³ Id., *Levamen podagrae*, cit., 106r., ma si veda anche *Del senso*, cit., p. 262.

⁸⁷⁴ Id., *Epilogo magno*, cit., p. 413.

⁸⁷⁵ FO, vol. I, p. 759.

⁸⁷⁶ M. Ficino, *Consilio contro la pestilentia*, ed. princeps, Firenze, San Jacopo di Ripoli, 1481, c. 50r.

presentimento di una morte inesorabile e quindi nella sostanziale inutilità del mantenimento di un ordine civile e morale.⁸⁷⁷

Eppure lo svago è considerato da Ficino una tra le regole di vita per preservarsi dalla malattia: «[il paziente] debbe stare lieto et iocondo et fuzire le melanconie. Et essere continuamente zoioso, cantare, sonare o stare ad odire simele cose. Et non si debbe corrozare ni adirare quanto pono perché inflammano li humori. Et facendo tutte queste cose seranno molto più sicuri del morbo che non le facendo».⁸⁷⁸

Tu che governi l'infermo sappi che quanto più gli se' propinquo di sangue o più simile di complessione et constellatione, più porti pericolo di contagione, per che da sugetto simile al simile, agevolmente si distende la qualità, come da fuoco in aria, d'aria in acqua, d'acqua in terra, et quando due cithare o due corde sono in sulla medesima tempera, el movimento et suono dell'una risponde all'altra. [...] Ancora ti dico che fugga dilungi cioè il luogo che né persona né cose di tale luogo pervenga a te, et sia luogo ove non si oda né suono né romore alcuno del luogo morbatto, et che vi sia monti alti in mezo che inpedischino che 'l vapore velenoso, o per vento che di là soffi o pure per dilatatione et amplificatione, non vi aggiungha.⁸⁷⁹

L'invito è all'uso della temperanza nelle varie circostanze della vita: bisogna evitare i pensieri tristi e di morte perché essi in qualche modo indeboliscono il corpo, per una sorta di effetto psicosomatico. Tale scopo si raggiunge anche con l'esercizio della letizia: circondandosi di dilette, persone, odori musicali e percezioni in genere che lo distolgano dalla «malinconia», un particolare stato d'animo al confine fra normalità e patologia che dall'Antichità all'età moderna è un protagonista ricorrente della letteratura medica, poetica e filosofica.⁸⁸⁰ Ma l'essere lieto deve seguire le giuste regole:

[...] e debbesi schivare l'usanza delle persone feminacciole, cioè che molto vadino dietro a femine, et con persone eluppolose, cioè scostumate, et con persone ebre, et golose; ma non si dee patire la sete, ma bere temperatamente, come di sopra si è detto. Et udendo canti di melodia è buono, et usare con persone piacevoli è ancora buono.⁸⁸¹

Teodoro Katinis ha dimostrato che indicazioni come questa, data da Tommaso Del

⁸⁷⁷ T. Katinis, *Medicina e filosofia in Marsilio Ficino. Il «Consilio contro la pestilentia»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 111-112.

⁸⁷⁸ *Regimento come l'homo si debbe gubernare et preservare nel tempo della pestilentia*, composto per Maestro Ioanne di Calori da Modena Phisico, Bologna, Iustiniano da Rubiera, 1522, c.6r.

⁸⁷⁹ M. Ficino, *Consilio*, cit., c. 48r.

⁸⁸⁰ Cfr. Klibansky, *Saturno*, cit., *passim*.

⁸⁸¹ M. Ficino, *Contro alla peste. Insieme con Tommaso del Garbo*, Firenze, appresso i Giunti, 1576, p. 77.

Garbo (1305-1370) riguardo al mantenersi lieti e gioiosi, costituiscono un modello per buona parte della letteratura medica sulla peste dei secoli successivi, in totale antitesi con la letteratura che insisteva sul valore della meditazione sulla morte, proprio della tradizione di Girolamo Savonarola.⁸⁸² Dell'efficacia di alcune «cantilene dette epilinie, per iscacciare la peste», parla ad esempio Giovanni Domenico Ottonelli, sostenendo che in quel caso ne risulta legittimo l'ascolto.⁸⁸³ Sono questi i casi in cui la censura – ma il problema meriterebbe di essere ulteriormente indagato – sembra fermarsi: davanti cioè all'impiego a scopo terapeutico della musica che, se incanalato in schemi ortodossi, può diventare una sorta di suo salvacondotto:

Il confine tra medicina e demonologia si mantiene sempre sottile. Meno tradizionale, in Campanella, o forse del tutto nuova, almeno nelle ragioni che la motivano, è infatti la pratica di posizionare ovunque si possa nella città delle campane da ungere dentro e fuori con profumi particolari. L'aria può essere corretta tramite l'uso di odori derivanti dalla combustione di determinate piante, e con suoni e rumori.⁸⁸⁴ Il suono delle campane, misto all'odore che emanano grazie al loro rivestimento, alle voci umane e al rumore delle armi a scoppio, ha il potere di purgare l'aria secondo i principi naturali, rimuovendo quella stagnante, e allo stesso tempo, grazie all'invocazione dell'aiuto divino (condizione imprescindibile), di allontanare le forze diaboliche: «Nessun male infatti ha luogo contro gli uomini, anche quando lo ordina Dio, se non per esecuzione dei diavoli. Risulta anche utile il rumore delle bombarde, e degli archibugi, e dei vasi di bronzo percossi. Tutte queste cose si facciano tre volte al giorno con alte grida».⁸⁸⁵ Un altro buon rimedio, conclude Campanella, consiste nell'ascolto di «musica gioviale e venera, perché la malignità dell'aria venga frantumata».⁸⁸⁶

⁸⁸² T. Katinis, *Medicina*, cit., pp. 91-92.

⁸⁸³ G. D. Ottonelli, *Della christiana moderatione*, cit., p. 208.

⁸⁸⁴ T. Campanella, *Medicina*, cit., pp. 104-105. Cfr. T. Katinis, *Peste*, in *Enciclopedia Bruniana e Campanelliana*, cit., vol. II, pp. 312-321.

⁸⁸⁵ T. Campanella, *Medicina*, cit., 326.

⁸⁸⁶ Id., *Opuscoli astrologici. Come evitare il fato astrale – Apolgetico – Disputa sulle bolle*, introduzione, traduzione e note di G. Ernst, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 92-95.

CONCLUSIONE

Le riflessioni di Tommaso Campanella mi hanno permesso di ritornare alla dicotomia musicale che ho introdotto nel primo capitolo: la musica può alterare la psiche dell'ascoltatore con la stessa forza di un oppiaceo e indirizzare l'anima verso direzioni opposte; due dei poli possibili sono l'estasi e la possessione. Entrambi hanno origine in quella particolare condizione dello spirito che è il *raptus*. Tra il XIII e il XIV secolo, sono numerosi, e in gran parte non ancora studiati, i commentari alla *Politica* di Aristotele che spiegano in che modo l'azione della musica sulle facoltà dell'anima conduce a questa condizione emotiva. Fra questi, è particolarmente interessante quello di Guglielmo d'Alvernia,⁸⁸⁷ per il quale il *raptus*, termine con il quale il traduttore medievale rende l'originale greco *enthousiasmos*, è un moto, un trasposto dell'anima, che avviene mediante un'azione sui sensi: «Ex quo apparet quid sit raptus ut hic sumitur. Est enim operatio partis animae intellectualis secundum quam ab aliquo extrinseco fertur in aliquid non naturale sibi aut naturale, per aversionem et immobilisationem sensuum».⁸⁸⁸ Fra le cause di questa azione, l'armonia è quella che lo inquieta maggiormente perché ha un potere causale capace di privare l'uomo del libero arbitrio.

Il contrappunto di opinioni degli autori di Quattro, Cinque e Seicento (che spero sia emerso da queste pagine), mostra tutta la loro difficoltà (e sovente la contraddittorietà) nell'individuare la natura di quella *virtus*, autorevolmente attestata dalla Scrittura e dai Padri della Chiesa, in cui il potere della parola si confonde con quello del suono, la teoria medica con la tentazione del Diavolo. In tale contrappunto, però, c'è un filo conduttore: quello costituito dalla particolare concezione della polifonia ficiniana. Ragioni di ortodossia controriformistica hanno pesantemente condizionato la teoria musica spirito di Ficino. Tuttavia, le fonti che si sono esaminate fin qui permettono di rilevare la vitalità di una forma polifonica che è frutto di un compromesso tra la teoria greca e il contrappunto dell'epoca.

Ficino disgrega il corpo della melodia nelle sue componenti elementari per poi ricombinarli in base alle funzioni da conseguire con il canto. È ciò che si può dedurre

⁸⁸⁷ F. A. Gallo, *L'ottavo libro della 'Politica' di Aristotele: il testo e le traduzioni. Indagine preliminare sulle fonti (XIII-XV secolo)*, in *Medioevo umanistico e Umanesimo medievale*, testi della X settimana residenziale di studi medievali (Palermo-Carini, 22-26 ottobre 1990), Palermo, Officina di studi medievali, 1993, pp. 118-126.

⁸⁸⁸ G. d'Alvernia, *De Universo*, in *Opera*, cit., vol. VIII, pp. 276-278; B. Boccadoro, *La musique, les passions, l'âme et le corps*, in *Autour de Guillaume d'Auvergne*, cit., pp. 75-92.

dall'esposizione del *Timeo*, in cui la psiche assume la forma di una *lambda*. Grazie a questa figura, è possibile intuire la progressione dell'intelletto (unitario in cima) dall'universale al particolare: essa può essere comparata alla diffrazione della luce di un prisma, trasparente al vertice, multicolore al centro e diafano alla base. Gli enti matematici, proprio come le anime, occupano il grado intermedio tra le forme naturali e quelle divine:

Essi pongono dunque un triangolo al cui apice viene collocata l'unità, dalla quale dall'uno e dall'altro lato procedono numeri da tre a tre, da una parte pari in questa successione: due, quattro, infine otto; dall'altra analogamente dispari: prima il tre, poi il nove, in ultimo il ventisette. Credono che questi numeri indichino tutte le parti, le potenze e le funzioni dell'anima. Ritengono infatti che gli esseri superiori all'anima siano caratterizzati dall'unità piuttosto che dalla molteplicità. Mentre giudicano quelli inferiori ad essa del tutto soggetti alla molteplicità, ma per sé sommanamente dissonanti. L'anima invece è in primo luogo definita molteplice, perché, essendo prossima alla molteplicità corporea, è appunto considerata molteplice sotto il rispetto sia dei movimenti sia delle potenze.

Tale equilibrio delle parti è riflesso «nella mente del musicista», e da esso dipende la consonanza che successivamente è possibile sentire nelle voci e nei suoni. È per questa ragione che i pitagorici: «ritengono che l'anima che dipende dalla unità divina si infonda nella materia come nella dualità, in analogia al triangolo, che dall'angolo posto al vertice va a terminare nei due angoli [alla base]. Quindi nel corpo composto essa risulta sempre divisa e turbata».⁸⁸⁹

L'azione esercitata dalla melodia sulla fantasia e sulla memoria (*idolum*) non è dissimile da un processo digestivo, come traspare anche nella riflessione di Calvino: la memoria assimila le intenzioni dopo averle armonizzate con ordine e proporzione, per poi connetterle in una forma unitaria. L'involucro pneumatico è legato

⁸⁸⁹ M. Ficino, *Teologia platonica*, cit., pp. 1709-1710. E prosegue: «Tralascio inoltre il fatto che essi chiamano l'anima 'carro', perché compie movimenti circolari, o che in essa pongono una sorta di linea retta, in quanto muove e si prende cura dei corpi; e poi una sorta di cerchio inferiore, quasi un orbe planetario, quando ritorna in se stessa; ed anche un cerchio superiore, quasi un orbe delle stelle fisse, nella misura in cui si volge alle realtà superiori. Ad essa attribuiscono anche due ali, cioè la disposizione dell'intelletto alla verità stessa e quella della volontà al bene stesso; un auriga, cioè la mente; la testa dell'auriga, cioè l'unità divina superiore alla mente; due cavalli superiori, cioè l'identità e la stabilità; e due cavalli inferiori, cioè la diversità e il movimento; e un cavallo buono e uno cattivo, cioè la natura irascibile e quella concupiscibile. L'ira infatti sembra essere più vicina alla ragione di quanto non lo sia la libidine» (*ivi*, pp. 1713-1715). L'attenzione su questo aspetto è stata richiamata da B. Boccadoro, *Marsilio Ficino*, cit., p. 130.

all'immaginazione perché forma un substrato di sensazioni e di visioni generate dall'estasi quando l'anima è libera dai tumulti umorali.⁸⁹⁰

Nella melodia il basso è pigro e lento come la malinconia, il tenore umido e freddo come gli affetti flemmatici, il contralto moderatamente caldo, il *cantus* ha la secchezza dell'ira. L'idea di una temperatura del suono risale alle origini della fisica presocratica: come l'aria, il suono è denso o raro, rapido o lento, caldo o freddo, secco o umido. La concezione di un'azione psichica dei registri è una conseguenza logica: i poteri dei quattro elementi contenuti nel suono sovvertono l'equilibrio termico dello spirito, determinando gli affetti e gli stati mentali.⁸⁹¹ L'umore è legato al numero; il numero è dotato di una caratterizzazione 'sessuale' d'origine pitagorica. Per questo motivo abbiamo la censura filosofi al carattere rilassante del genere cromatico, col suo procedere per semitoni minori e maggiori, divieto ribadito così spesso anche in età moderna. La quinta e la sesta sono veneree perché 3 e 2 - che secondo la visione platonica si sposano nei numeri nuziali 5 e 6 - sono rispettivamente ente maschile e femminile. La quinta può quindi essere fatta risalire a Venere; mentre la terza, nata come la media armonica dal matrimonio degli estremi 3 e 2, si connette ad Adone e Cupido.⁸⁹² Si tratta di un principio diffuso, come attesta Mersenne in un passaggio dell'*Harmonie universelle* circa il movimento melodico dei micro-intervalli:

Les demi-tons et dièses représentent les pleurs et les gémissements à raison de leurs petits intervalles qui signifient la faiblesse: car les petits intervalles qui se font en montant ou descendant sont semblables aux enfants, aux vieillards et à ceux qui reviennent d'une longue maladie, qui ne peuvent cheminer à grand pas, et qui font peu de chemin en beaucoup de temps.⁸⁹³

Il panorama musicale italiano fu condizionato profondamente sia dall'avvento della stampa sia dall'affermarsi della Controriforma. Grazie all'arte tipografica si formò un mercato di del libro di musica che assunse dimensioni notevoli: esso condizionò i gusti dei suoi fruitori, valorizzò lo statuto dell'arte e contribuì alla diffusione di tanta polifonia. Da questo bacino di composizioni i musicisti attinsero sovente per la stesura

⁸⁹⁰ DV, p. 110.

⁸⁹¹ FO, p. 1416; in proposito vedi almeno M. J. B. Allen, *Nuptial Arithmetic. Marsilio Ficino's Commentary on the Fatal Number in Book VIII of Plato's Republic*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California press, 1994, pp. 221 e sgg.

⁸⁹² «Secundo habetur loco proportio sexquialtera quae diapente ipsam scilicet quinte vocis prope modum perfectam efficit harmoniam, cui quidem numero poeta lyricus Venereum tribuit nectar. Tertio sexquarta, ex qua vocis tertie lenis nascitur harmonia Cupidinem referens et Adonem». *Ivi*, p. 223.

⁸⁹³ M. Mersenne, *Harmonie*, cit., p. 173.

di messe e mottetti. In ottemperanza alle direttive tridentine, i libri liturgici riformati vennero corredati da precise norme per cantori e organisti, al fine di evitare che con la musica si introducessero elementi superstiziosi nelle cerimonie. Questa volontà di castificare i sensi non rimase circoscritta al territorio liturgico, ma coinvolse anche la musica profana, quella che si cantava nelle piazze dei mercati e durante il lavoro nei campi. Negli indici dei libri proibiti non compare un regolamento dettagliato per le opere musicali. Le istruzioni diramate da Roma a partire dagli anni Settanta del Cinquecento, tuttavia, ribadite anche nel corso del secolo seguente, testimoniano la volontà della Curia di intervenire anche in questo campo. Erano molti i madrigali che potevano rientrare nella categoria di testi considerati «dissonanti per le pie orecchie» e, perciò, bisognosi di ripulitura.

Ma su entrambi i fronti – quello della liturgia e quello della villanella – si insinua la tentazione del compromesso. Più di un musicista continua a stampare messe parodia, ricorrendo sovente all'anonimato; mentre la censura oscilla fra zelo e lassismo. I teorici musicali si interrogano sul modo più giusto di combinare la parola col suono, ma dietro la loro riflessione, più che una preoccupazione di natura etica (che emerge nei circuiti delle Accademie), sembra celarsi la volontà di sedurre con efficacia l'ascoltatore. E con la seduzione musicale sembra scendere anche la Chiesa: il disciplinamento della risorsa musicale nella liturgia entra in contrappunto con il ricorso agli artifici nell'azione paraliturgica. Domina su tutto la letteratura della casistica penitenziale, in cui si assiste a un corpo a corpo fra l'atteggiamento di sostanziale neutralità morale verso la musica, caro alla riflessione scolastica, e la costante censura platonica dei repertori di prediche.

Le mie sono riflessioni generali, che necessitano certamente di più attenti e circoscritti scavi futuri. In questa sede si è cercato di compiere un primo passo mostrando i diversi volti della censura della musica, un aspetto che la rende (non a caso) difficile da afferrare come la musica stessa. Una pista è certamente quella dell'Oratorio filippino, che si colloca all'interno di un circuito di transmission, confisca e manipolazione di testi musicali, ma lo stesso potrebbe essere detto per la Compagnia di Gesù o per i teatini. Questi ordini religiosi ci hanno mostrato che, a quell'epoca, la musica può farsi portatrice di nuove forme di spiritualità. Si è cercato di gettare un po' di luce sulla Ginevra di Calvino, ma uno dei percorsi di studio possibili potrebbe certamente riguardare il primo bacino di espansione dell'etica calvinista, la Francia delle guerre di religione.

Negli ultimi decenni, un certo filone storiografico si è soffermato sull'analisi

dell'azione pastorale di Guillaume Briçonnet (ca. 1472-1534), vescovo di Meaux dal 1516, figura legata al circolo intellettuale di Margherita di Navarra (1553-1615), della quale fu direttore spirituale.⁸⁹⁴ Negli archivi di Parigi è rimasta traccia del processo cui Briçonnet venne sottoposto dal Parlamento per i sospetti di empietà luterana che da tempo lo circondavano (1525). Il suo circolo intellettuale annoverava Lefèvre d'Étaples, Guillaume Farel, Gérard Roussel, Josse Clichtove, François Vatable, Martial Mazurier, Michel d'Arande, Pierre Caroli, celebre predicatore, e Jean Lecomte de Lacroix. Il cenacolo di Meaux era divenuto luogo di riflessione per un progetto di riforma della Chiesa basato, fra l'altro, sul ritorno alle fonti autentiche del cristianesimo; l'insegnamento originale di Cristo come tramandato dal Nuovo Testamento; la delatinizzazione dei testi evangelici. Preghiere volgarizzate, letture pubbliche della Bibbia si diffusero in Normandia e nella valle della Loira.

Proprio su questi aspetti ruotò la controversia fra il vescovo e i frati minori della città, criticati e marginalizzati da Briçonnet per i loro abusi, a cominciare dal pagamento da loro preteso per la celebrazione di messe e sacramenti. Ma durante il processo, furono oggetto di controversia anche le traduzioni metaforiche di alcuni passaggi del *Cantico dei cantici*.

La dottrina della Riforma seguiva la via della musica. Quando apparve la traduzione dei salmi composta da Clément Marot, pare che Francesco I (1515-1547) abbia chiesto all'autore di presentarla in anteprima all'allora suo ospite, l'imperatore Carlo V. Si racconta, inoltre, che dalle finestre del Louvre il suo successore Enrico II (1547-1559) assisteva allo spettacolo di una folla entusiasta che riempiva le Pré-aux-Clercs e passeggiava la sera cantando i salmi. Mentre la Bibbia cantata diveniva prepotentemente la lingua musicale della Riforma, le canzonette protestanti cominciavano ad essere oggetto di persecuzioni. Un episodio significativo va ancora una volta in scena nella Meaux di Briçonnet: subito dopo l'assoluzione ricevuta dalle accuse mosse a suo carico, ricevette dal Parlamento l'ordine di occuparsi di certe canzoni profane, di cui aveva dato notizia il luogotenente della sua diocesi. Con il loro miscuglio di istanze di riforma e rivendicazioni politiche, il pericolo di quelle canzonette veniva ancora una volta equiparato alla peste

⁸⁹⁴ Filone in cui sono di riferimento gli studi di M. Veissière, *Le procès de Guillaume Briçonnet au Parlement de Paris en 1525 II, Quelques textes*, in «Bulletin Société de l'histoire du protestantisme français», CXXXII [1986], pp. 543-560, 545-46; Id., *Contribution à la connaissance de la Réforme catholique à la veille du Concile de Trente*, Provins, Société d'histoire et d'archéologie, 1986, pp. 359-363; Id., *Autour de Guillaume Briçonnet (1470-1534)*, Provins, Société d'histoire et d'archéologie, 1993;

Uno dei testi incriminati era la *Chanson nouvelle composee sur les dix commandemens de Dieu extraicte de la sainte Escripiture* (1532). A comporla era stato Antoine Sonnier, originario della città di Moirans (Rhône-Alpes), compatriota di Farel e pastore di una piccola chiesa evangelica fondata a Payerne (Vaud).⁸⁹⁵ Alla luce di questi primi episodi appare legittimo domandarsi quali e quante procedure per reati coreografici possano nascondersi nei registri degli archivi del Parlamento di Parigi.

Se è nel Cinquecento che una censura musicale muove i primi passi – fra iniziative istituzionali e private – è ai secoli successivi che occorrerà guardare per coglierne le evoluzioni e trarre i bilanci. Nel Settecento, l'attenzione che la Chiesa rivolge alle minacce dell'oralità è altissima. In particolare fu il teatro a emergere come il pericolo assoluto per tutta la prima metà del secolo. Ancora nel 1702, un gesuita, Carlo Gregorio Rosignoli, negli *Avisi salutari alla gioventù*, mise in guardia sia dalle oscenità «lette ne' libri» sia da quelle «udite nelle canzoni». Si trattava di una stanca ripresa retorica? Lungi dall'essere circoscritte ai teologi, tali orientamenti vennero condivisi spesso anche dai medici. Lo psichiatra Jean Esquirol attribuì all'abuso della musica la capacità di generare «affezioni nervose» e stati di delirio nelle donne.⁸⁹⁶

Dall'antichità al giorno d'oggi, l'essenza della musica sfugge totalmente a qualunque possibilità di conoscenza. Gli uomini hanno tentato di spiegarla mediante varie teorie: Pitagora assimilandola ai numeri; Ficino agli umori; Goethe all'architettura (un'amplificazione fonica) fluida; Schopenhauer facendo di lei l'immagine della volontà pura. Ma come ebbe a scrivere Alberto Savinio: «a che tentar di conoscere l'inconoscibile? A che voler spiegare l'inesplicabile? La sola definizione che si addica alla musica è: 'la Non Mai Conoscibile'» (*Musica estranea cosa*). Per Savinio è proprio questo senso di estraneità e di non appartenenza ad esercitare sull'uomo un'attrazione magnetica irrefrenabile; il mistero che avvolge l'universo sonoro risulta allo stesso tempo impenetrabile e trascendente per chi cerchi di decodificarlo. Uno dei luoghi comuni più triti che vengono ripetuti quando si affronta quest'argomento, infatti, è quello che vede la musica prendere corpo unicamente dove finiscono le parole come se, essendo loro stessi inesprimibili, i suoni organizzati si trovassero in posizione privilegiata per poter descrivere qualcosa di altrettanto impossibile da verbalizzare.

⁸⁹⁵ J. A. Reid, *King's Sister – Queen of Dissent. Marguerite of Navarre (1492-1549) and her Evangelical Network*, Leiden-Boston, Brill, 2009, vol. I, p. 266. Sonnier aveva anche dato alle stampe *L'ordre et manière d'enseigner en la ville de Genève, au College. Description de la ville de Genève* (Geneva, Jean Girard, 12 gennaio 1538), di cui fu poco dopo l'organizzatore. Le sue pubblicazioni vengono indicate da Reid come attinenti al circuito dei Navarra.

⁸⁹⁶ Ne fornisce notizia la bella ricerca di P. Delpiano, *Il governo*, cit., pp. 31, 71.

Come ha scritto Carlo Boccadoro si tratta in genere «di emozioni incontenibili, commozioni fluviali e squadernamenti d'anime innamorate». Questa apparente afasia del significante, è uno dei motivi principali per cui l'ascoltatore sembra non riuscire ad accettare il fatto musicale in quanto tale, ma ha un disperato bisogno di sovrapporgli un'immagine. La scarsa familiarità con il linguaggio musicale si unisce alla deleteria abitudine, cresciuta esponenzialmente durante il Romanticismo, a considerare l'arte musicale unicamente come impermanente stampella di qualche raffazzonata impressione visiva, ed è continuata, inossidabile, attraverso i secoli: di qui – osserva ancora Boccadoro – la tendenza a concedere maggior credito a forme artistiche considerate più autonome e solidamente indipendenti, come la pittura o la poesia⁸⁹⁷

Viene da chiedersi se alla fine non avesse ragione Tommaso Campanella, che nel discutere dei suoni troppo acuti che 'toccavano' violentemente l'udito concludeva: «Sed obturatio aurium veram medelam est contra Sirenes».⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ C. Boccadoro, *Introduzione*, in *Racconti musicali*, Torino, Einaudi, 2009.

⁸⁹⁸ T. Campanella, *Medicinalium*, cit., p. 108.

- ABANO P. d', *Conciliator controversiarum, quae inter philosophos et medicos versantur*, Venetiis, 1548;
- ABELARDO, *Etica*, a cura di M. Parodi e M. Rossini, Milano, CUEM, 2010;
- ABBREVILLE J. d', *Histoire de la Mission des Peres capucins en l'Isle de Maragnon*, Paris, François Huby, 1614;
- *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1582;
- AGAZZARI A., *Della musica ecclesiastica*, Siena, Bonetti, 1638;
- AGOSTINI G., *Brevis notitia eorum, quae scitu, vel necessaria, vel valde utilia sunt confessariis in primo ingressu audiendas confessiones*, Lugduni, sumpt. Cl. Prost, & Io. Bapt. Devenet, 1645;
- ID., *Quaresimale*, in Venetia, per il Tomasini, 1651;
- AGOSTINO, *Le confessioni*, a cura di Maria Bettentini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2005;
- ALBERTO MAGNO, *Commentarii in quartum librum Sententiarum*, in Id., *Opera*, Lugduni, sumptibus Claudii Prost, 1651;
- ALCIATI A., *Emblematum libellus*, Lugduni [s.n.], 1544
- ALDROVANDI U., *Serpentum, et draconum historiae libri duo*, Bologna, apud Clementem Ferronium, 1639;
- ALEXANDER DE HALES, *Summa theologica*, cura et studio PP. Collegii S. Bonaventurae, ad Claras Aquas, 1924-1979;
- ID., *Universae theologiae summa*, Venetiis, apud Franciscum Franciscium, 1575;
- ANCINA G. G., *Il Tempio Armonico*, Roma, Niccolò Muzi, 1599;
- ANGELO DA CHIVASSO, *Summa Angelica de casibus conscientialibus, cum additionibus Iacobi Ungarelli [...] annotationibus Petri Vendramaeni aucta*, Venetiis, apud Fabium & Augustinum Zoppinos fratres, 1582;
- ANERIO G. F., *Teatro Armonico Spirituale di Madrigali*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619;
- ANTONIANO S., *Tre libri dell'educazione cristiana de i figliuoli*, Verona, appresso Sebastiano delle Donne & Girolamo Stringari, 1584;
- ANTONINO DA FIRENZE, *Tractato volgare [...] intitolato Curam illius habe*, [Firenze], per L. de Morgiani et J. di Piero di Maganza, 1493;

⁸⁹⁹ Nella bibliografia ho riportato i testi esplicitamente citati nel corso del mio lavoro.

- ID., *Somma Omnis mortalium cura*, Firenze, per Antonio Tubini, 1507;
- ANTONIO DA BUDRIO, *Confessionale*, in alma Venetiarum civitate, per Simonem de Lauere, 1508;
- ANTONUCCI G. B., *Catechesis seu Institutio civitatis, ac diocesis Neapolitanae* [...], Neapoli, apud Horatium Salvianum, 1577;
- *Apologie de la jeunesse, sur le fait & honneste recreation des danses: contre les calomnies de ceux qui les blasment*, a Anvers, chez Gregoire Balthasar, 1572;
- ASCKENAZI E., *Ma 'asei ha-Shem*, Venezia, [s.n.], 1583;
- ASTEANO DA ASTI, *Summa de casibus conscientiae*, Venetiis, Leonhard Wild, 1480;
- ARETIUS B., *Problemata theologica*, Morgiis, excudebat Ioannes le Preux, 1583;
- ARIAS F., *Profitto spirituale*, Firenze, Marescotti, 1599;
- ARISTOTELE, *De l'âme*, texte établi et traduit par A. Jannone, traduction et notes de E. Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 1989;
- ID., *Politique*, texte établi et traduit par J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989;
- ARTUSI G. M., *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica*, In Venetia, Giacomo Vincenti, 1600;
- AUVERGNE G. D', *De Universo*, in *Opera*, Orléans-Paris, apud L. Billaine, 1674;
- AZPILCUETA M. de, *Enchiridion sive Manuale de oratione et horis canonicis*, Romae, ex officina Iacobi Tornerii et Iacobi Berichiae, 1586;
- ID., *Manuale de' confessori*, tradotto di spagnuolo in italiano dal R. P. Fra Cola di Guglinisi dell'ordine di San Francesco di Paula, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1574;
- BACCI P. G., *Deti, ricordi e documenti morali e spirituali di S. Filippo Neri*, in Roma & in Bologna, presso Giovanni Battista Perroni, 1602;
- ID., *Vita del Beato Filippo Neri*, Roma, Brugiotti, 1622;
- ID., *Vita del venerabile servo di Dio Giovanni Giovenale Ancina*, Roma, Filippo Maria Mancini, 1671;
- BAINI G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, Dalla Società tipografica, 1828;
- BALDINI U. (a cura di), *Catholic Church and Modern Science. Documents from the Archives of the Roman Congregations of the Holy Office and the Index*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009;

- BARTOLOMEO DA SALUZZO, *Le sette trombe per risvegliare il peccatore a penitenza*, in Roma, per Bartolomeo Zanetti, 1614;
- BENEDICTI J., *La somme des péchez, et le renède d'iceux*, Paris, chez Claude Chappelet, 1601;
- BENTIVOGLIO G., *Memorie e lettere*, a cura di C. Panigada, Roma-Bari, Laterza, 1934;
- BERARDI A., *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689;
- BERNARDO DI BESSA, *Specchio di disciplina, ossia precetti e ammaestramenti di urbanità e di ascetica utilissimi ai novizi dell'ordine francescano*, prima ed. it. eseguita sulla ed. critica dei Padri del Collegio di S. Bonaventura in Quaracchi, Vicenza, Tipografia commerciale, 1930;
- BERNARD DI CHIARAVALLE, *Opera* par J. Leclercq, H. Rochais et C. H. Talbot, Introduction, traduction et notes par P. Verdeyen, R. Fassetta, Paris, Cerf, 2000;
- BERNARDO DI S. ONOFRIO, *Sospiri profondi dell'anima contemplativa disposta dall'ammirabile provvidenza à vicenda di favori, e di pene per l'intima unione con Dio, sopra i salmi 41 e 42*, in Genova, appresso Pier Giovanni Calenzani, 1649;
- BÈZE T. DE, *Iohannis Calvini Vita*, s.n.t. [1575];
- BIANCHI T. DE', *Cronaca modenese*, Parma, Fiaccadori, 1866;
- BODIN J., *La Démonomanie des sorciers*, Lyon, A. de Harsy, 1598;
- ID., *Les six Livres de la République avec l'Apologie de R. Herpin*, Paris, Jacques Du Puys, 1583;
- BOEZIO, *De institutione musica*, nell'edizione *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004;
- BRANDOLINI A., *De humanae vitae conditione et toleranda corporis aegritudine*, ed. J. Abel, in «Irodalmotörténeti Emlékek», II (1890);
- BOUCHET G., *Les Sérées*, Lyon, S. Rigaud, 1615;
- BROGNOLO C., *Manuale exorcistarum*, Lyon, JeanRadisson, 1658;
- LA BRUYÈRE J. DE, *Les caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle*, Paris, Michallet, 1688;
- BUCER M., *Opera Latina*, xvbis, *Di royaume de Jesus-Christ. Édition critique de la traduction française de 1558*, text établi par F. Wendel, Paris, Gütersloh, 1954;

- BUJANDA J. M. DE, *Index des livres interdits*, Droz-Centre d'Études de la Renaissance, 1984-2002;
- BUSTI B., *Rosarium sermonum per quadragesimam, ac in omnibus diebus, tam dominicis, quam festis per annum, necnon de unaquaque materia Praedicabilium*, Coloniae Agrippinae, Sumptibus Antonij Hierati, sub Monocerote, 1607;
- CAIMI B., *Interrogatorium sive confessionale*, s.l., s.n., 1474;
- CESALPINO A., *Daemonium investigatio peripatetica*, Florentiae, apud Iuntas, 1580;
- *Chrestienne instruction touchant la pompe et excez ds hommes débordéz, et femmes dissoluës, en la curiosité de leurs parures et attiffemens d'habits qu'ils portent, contrevenans à la doctrine de Dieu, et à toute modestie Chrestienne*, s.n.t, 1551;
- CALVIN J., *Opera quae supersunt omnia*, éd. Par G. Baum, E. Caunitz, E. Reuss, Braunschweig, 1863-1900;
- CAMPANELLA T., *Compendio di filosofia della natura*, testo inedito, ed. a cura di G. Ernst, introduzione, traduzione e note di P. Ponzio, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 1999;
- ID., *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007;
- ID., *Epilogo magno*, a cura di C. Ottaviano, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1939;
- ID., *Magia e grazia, Theologicorum liber XIV*, testo critico e traduzione a cura di R. Amerio, Roma, Cedam, 1957;
- ID., *Medicinalium libri VII*, Lugduni, ex officina I. Pillehotte, 1634
- ID., *Metaphysica* (Parisiis, 1638) rist. anast. a cura di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1961;
- ID., *Opera latina Francofurti impressa annis 1617-1630*, a cura di L. Firpo, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975;
- ID., *Opuscoli asrologici. Come evitare il fato astrale – Apolgetico – Disputa sulle bolle*, introduzione, traduzione e note di G. Ernst, Milano, Rizzoli, 2003;
- ID., *Poëtica*, in *Scritti letterari. Tutte le opere di Tommaso Campanella*, a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954;
- ID., *Quod remniscentur*, a cura di R. Amerio, Padova, CEDAM, 1939;

- CARACCIOLO A., *De scopo institutae psalmodiae*, Madrid, Pedro Madrigal, 1604;
- ID., *Synopsis veterum religiosorum rituum atque legum, notis ad constitutiones clericorum regularium comprehensa*, Parisiis, apud Ioannem Boullar, 1661;
- CÀSSOLA F. (a cura di), *Inni omerici*, Milano, Mondadori, 2006;
- CASTIGLIONE B., *Il libro del cortegiano*, ed. mod. a cura di V. Cian, Firenze, Sansoni, 1947;
- *Catechisme, ou ample declaration de la doctrine chrestienne, & du symbole des apostres, composé de l'ordinnance de n.s.p. le pape Clement VIII, par l'illustrissime cardinal Bellarmin, traduit d'Italien en françois par le pere antoine pacot de la compagnie de iesus, nouvelle edition, augmentée à la fin de chaque Chapitre, d'Exemples, & Histoires, recueillies pour l'instruction des ames devotes, de plusieurs grands Docteurs autorisez de l'Eglise, et fidelement traduictes de l'Espagnol de M. Sebastien de Lyrio, docteur de l'université d'Alcalà, par Iean Baudovin*, A Rouen, chez Iacque Besogne, 1645;
- CAVALCA D., *I frutti della lingua*, ed. G. Bottari, Milano, per Giovanni Silvestri, 1837;
- ID., *Pungi lingua. Frutti della lingua et trattato della patientia*, Venetia, al segno della Speranza, 1563;
- CHESNEAU TH., *Traicté des danses, auquel il est monstré que les danses sont des accessoires et dependances de paillardise, et par ainsi que d'icelles ne doit estre aucun usage entre les Chrestiens*, s.d.t., 1564;
- CICOGLA S., *Magiae omnifariae vel potius naturae Theatrum, in quo a primis rerum principiis arcessita disputatione, universa Spiritum et Incantationum natura explicatur*, Coloniae, sumptibus C. Butgenii, 1606;
- ID., *Palagio degli incanti*, Vicenza, Meietti, 1605;
- CLINGE C., *Catechismus catholicus, summam christianae institutionis IIII libris succintim complectens*, Coloniae, apud Haeredes Arnoldi Birckmanni, 1556;
- *Conciliorum Œcumenicorum Decreta*, a cura di G. Alberigo et alii, Bologna, Istituto per le Scienze Religiose, 1973;
- COYSSARD M., *Les Hymnes sacrez, et odes spirituelles. Pour chanter devant, & apres la Leçons du Cathechisme, Avec une petit Traicté du profit, qu'on en tire. Le tout revu, & augmenté en ceste cinquiesme Edition*, Lyon, Jean Pillehotte, 1608;

- CRASSI P., *Paradiis Crassi bononiensis olim apostolicam caeremoniarum magistri, ac episcopi Pisaurensis, de caerimoniis cardinalium et episcoporum in eorum diocesibus, Libri duo*, Venetiis, apud petrum Dusinellum, 1582;
- DANEAU L., *Traité des danses, auquel est amplement resolue la question, asavoir s'il est permis aux Chrestiens de danser*, Geneva, François Estienne, 1579;
- DE BONIS E., *Specchio di confessione [...] con l'aggiunta d'altri confessionatij, orationi, meditationi, & trattati, utilissimi per ben confessarsi, comunicarsi, vincer le tentationi, et vivere christianamente*, in Roma, per gli Heredi del Facciotti, 1634;
- DEL TUFO G. B., *Historia della Religione de' Padri cherici regolari*, in Roma, appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609;
- DELRIO M., *Disquisitionum magicarum libri sex, quibus continetur accurata curiosarum artium et vanarum superstitionum confutatio*, Lugduni, apud J. Pillehotte, 1608;
- DIRUTA G., *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti*, in Venetia, appresso Angelo Vincenti, 1625;
- *Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle Maschere et balli, et si dimostra, come per interesse di Religione, e beneficio publico delle Città e privato de Cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare dal comun uso de' Cristiani*, in Venezia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607;
- DONI A. F., *Mondi celesti, terrestri et infernali*, in Venetia, appresso Giovanni Battista Bertoni, 1606;
- *Editto per la proibizione di Giostre e spettacoli nelle domeniche e nelle feste*, [Milano], 1579;
- ERSAMO, *Opera omnia*, Lugduni Batavorum, Leclerc, 1706;
- ESCOBAR A. DE, *Modus confitendi*, Romae, Planck, ca. 1485;
- EVANGELISTA DA MOMIGNO, *Direttorio de' superiori regolari et ecclesiastici [...] dove si contengono ottanta sermoni [...]*, In Venetia, Alla Minerva, 1648;
- FICINO M., *Consilio contro la pestilentia*, ed. princeps, Firenze, San Jacopo di Ripoli, 1481;
- ID., *Contro alla peste. Insieme con Tommaso del Garbo*, Firenze, appresso i Giunti, 1576;
- ID., *De vita*, a cura di A. Biondi e G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991;

- ID., *Opera omnia* (testo latino), a cura di S. Touissant, Lucca, San Marco Litotipo, 2010;
- ID., *Teologia platonica*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di E. Vitale, Milano, Bompiani, 2011;
- FINCK H., *Practica musica [...], exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac qædam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Vitebergæ, excusa typis hæredum Gregorii Rhauu, 1556, (rist. anast. Bologna, Forni, 1969);
- *Fonti francescane. Scritti e biografie di San Francesco d'Assisi; cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano; scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, a cura del Movimento francescano, Assisi, EFR, 1998;
- FLUDD R., *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa [...]*, Oppenheimii, Typis Hieronymi Galleri, 1617;
- FUMI B., *Summa aurea armilla nuncupata, casus omnes ad animarum curam attinentes, breviter complectens*, Lugduni, apud Carolum Pesnot, 1583;
- GAFFURIO F., *Angelicum ac divinum opus musice [...]*, impressum Mediolani, per Gotardum de ponte, 1508;
- GALLONIO A., *Vita del beato Filippo Neri fiorentino*, in Napoli, appresso Giovanni Domenico Roncagliolo, 1601;
- GARBO T., *Regimento come l'homo si debbe governare et preservare nel tempo della pestilentia*, composto per Maestro Ioanne di Calori da Modena Phisico, Bologna, Iustiniano da Rubiera, 1522;
- GERBERT M. (éd.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963);
- GIAMBLICO, *Il numero e il divino: «La Scienza matematica comune», «L'introduzione all'aritmetica di Nicomaco», «La Teologia dell'aritmetica»*, con testo greco, introduzione, tr. it., note, bibliografia e indici a cura di F. Romano, Milano, Rusconi, 1995;
- GIBERTI G. M., *Jo. Matthæi Giberti Episcopi Veronensis Ecclesiasticæ Disciplinæ ante Tridentinam Synodum instauratoris solertissimi opera*, editio altera auctior et emendatior, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium, 1740;
- GIUSSANO G., *Vita di san Carlo Borromeo*, in Roma, nella stamperia della Camera Apopstolica, 1610;

- GOBINET C., *Instruction de la ieunesse en la pieté chrestienne, Tirée de l'Escriture Sainte, & des Saints Peres, divisée en cinq parties*, [...], a Paris, Chez François Le Cointe, 1667;
- GONZAGA M., *Cause et rimedii della peste, et d'altre infermità*, in Firenze, appresso i Giunti, 1576;
- GOULART S., *Thrésor de musique d'Orlande contenant ses chansons à quatre, cinq et six parties*, Geneva, 1576;
- GRAHAM D. W. (ed. by), *The Texts of Early Greek Philosophy. The Complete Fragments and Selected Testimonies of the Major Presocratics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010;
- GRAVES R., *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1983;
- GREGORIO DA VALENCIA, *Commentariorum theologicorum*, Lugduni, sumptibus Horatij Cardon, 1603;
- INCISA DELLA ROCCHETTA G. (a c. di), *Il primo processo per san Filippo Neri nel codice Vaticano Latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958;
- IOLY C., *Les devoirs du chrestien dressez en forme de catechisme [...] sixième edition reveuë & augmentée*, a Paris, chez Pierre le Petit, 1677;
- JACOPO DELLA MARCA, *Confessione generale*, s.n.t., [1515?];
- JACQUES DE VITRY, *Sermones in Epistolas et Evangelia dominicalia totius anni*, Antverpiae, in aedibus viduae et haeredum Ioannis Stelsii, 1575;
- KIRCHER A., *Musurgia universalis sive ars magna consoni et iisoni in x libros digista*, Romae, ex typographia hæredum Francisci Corbelletti, 1650;
- LAMBERT T. A. (éd.), *Registres du Consistoire de Genève au temps de Calvin (= RCG)*, Genève, Droz, 1996-2011;
- LEMNIUS L., *De Miraculis occultis naturae libri IV*, Antverpiae, apud C. Plantinum, 1574;
- LOMBARDO C., *Della vita di Giovenale Ancina*, Napoli, per G. Gaffaro, 1656;
- LOPEZ L., *Instructorii conscientiae prima pars*, Lugduni, apud Petrum Landry, 1587;
- LUPANO O., *Torricella. Dialogo di Otho Lupo nel quale si ragiona delle statue, & miracoli, i quali per quelle far si veggono, & parimente de' demoni, & spiriti, che in varie forme à noi alle volte si dimostrano, degli angioli altresì à ciascun*

- nascente attribuiti. Nel fine che cosa sia dell'anima nostra dopo l'uscita della presen te vita* , Milano, Calvo, 1540;
- MACHAUT G. DE, *Œuvres*, publiées par E. Hoepffner, Paris, Firmin-Didot, 1908-1921;
 - MAINERIO G., *Il primo libro de' balli accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte d'e instrumenti*, Venezia, Gardano, 1578;
 - MALIPIERO G., *Il Petrarca spirituale*, Venetia, heredi di Marchiò Sessa, 1582;
 - MARCHETTO DA PADOVA, *Musica, seu Lucidarium in arte planae*, ed. J. W. Herlinger, Chicago-London, 1985;
 - MARINO G. B., *Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960;
 - MARTORETTA G. D., *Libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Scotto, 1548;
 - ID., *Terzo libro di madrigali a quattro voci, con cinque madrigali dal primo libro novamente corretti et dati in luce*, in Venetia, Gardano, 1554;
 - MEDICI S., *Summae decretorum, peccatorum, haeresum, virtutum*, apud Bernardum Iuntas, Venetiis, 1587;
 - MERSENNE M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy 1636-1637;
 - METALLO G., *Ricercari a due voci per sonare et cantare*, ed. mod. Roma, Pro musica studium, 1987;
 - MENGHI G., *Compendio dell'arte essorcistica et possibilità delle mirabili e stupende operationi delli Demoni et malefici, con de'i rimedii opportuni alle infirmità maleficali*, in Bologna, G. Rossi, 1578;
 - ID., *Exorcismo, mirabile da disfare ogni sorte de malefici, et da cacciare i demoni, et è provato; et per il reverendo P. Frate Buonaventura Farinerio, Inquisitor revisto, et di nuovo con somma diligentia corretto, & ristampato*, Venise, Domenico de' Franceschi, 1567;
 - ID., *Flagellum daemonum, exorcismo terribiles, potentissimos, et efficaces*, Venetiis, ex Typographia Guerraea, 1597;
 - MORANDI G., *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti originali di mons. Lodovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa*, Bologna, Istituto delle Scienze, 1799;
 - MORO M., *Amorosi Stimoli dell'Anima Penitente*, in Venetia, presso Giovanni Alberti, 1609;

- ID., *Giardino dei madrigali e selva di varii pensieri*, Venetia, presso Gio. Battista Bonfandino, 1593;
- MUZZARELLI M. G. (a cura di), *La legislazione suntuaria secoli XIII-XVI. Emilia Romagna*, Roma, Ministero per i Beni e le attività culturali – Direzione generale per gli archivi, 2002;
- OTTONELLI G. D., *Della christiana moderatione del teatro*, in Fiorenza, Luca Franceschini, 1648;
- PACIFICO DA NOVARA, *Sumula ho vero Sumeta de pacifica coscientia*, Mediolani, Filippo da Lavagna, 1479;
- PARABOSCO G., *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005
- *Madrigali a cinque voci di Girolamo Parabosco discipulo di M. Adriano novamente da lui composti et posti in luce*, Venezia, Gardano, 1546;
- ID., *Seconda parte delle rime*, Venezia, Rocca, 1555;
- PARADIN C., *Les devises historiques*, Anvers, Plantin, 1567;
- PASQUIER J., *Mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons, à quatre parties desquelles la lettre profane a este changée en spirituelle*, La Rochelle, 1575;
- PETRARCA F., *De remediis utriusque fortune*, texte établi et traduit par C. Carraud, Grenoble, Millon, 2002;
- PEYRAUT G., *Summae virtutum ac victiorum*, Coloniae agrippinae, sumptibus Antonij Boëtzeri, 1614;
- PICCITONO A., *Fior Angelico di musica nuovamente dal R.P. frate Angelo da Picitono, Conventuale, dell'ordine minore, Organista precarissimo, composto. Nel qual si contengono alcune bellissime dispute contra quello che dicono, la Musica non esser Scienza: con altre molte questioni, et solutionti di varii dubbi*, Venezia, Agostino Bindoni, 1547;
- PICO DELLA MIRANDOLA G., *Strega, o delle illusioni del demonio, nel volgarizzamento di Leandro Alberti*, a cura di A. Biondi, Marsilio, 1989;
- PIDOUX P., *Le Psautier huguenot*, Bâle, Bärenreiter, 1962;
- PLATONE, *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1983;
- PLUTARCO, *La virtù etica*, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di F. Becchi, Napoli, D'Auria, 1990;
- POLE R., *Epistolarum Reginaldi Poli S.R.E Cardinalis et aliorum ad ipsum Collectio*, ed. A. M. Quirini, Brescia, 1745;

- POLIDORO V., *Practica exorcistarum*, Patavi, apud Paulum Meietum, 1585;
- PORRI A., *Antidotario contro li demonii*, Venezia, Roberto Meietti, 1601;
- POSSEVINO A., *Apparato all'istoria*, in Venetia, Presso Gio. Battista Ciotti senese, 1589;
- ID., *Coltura degl'ingegni*, preambolo dal primo libro della *Bibliotheca selecta*, Roma, tipografia Apostolica Vaticana, 1593;
- PRIERI S., *Summae Slvestrinae quae Summa summarum merito nuncpatu pars prima*, additionibus Petro Vedramaeno authore locupleta, Antverpiae, officina Philippi Nutii, 1581;
- PSEUDO-PLUTARCO, *De la Musique*, texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par F. Lasserre, Lausanne, Graf-Verlag, 1954;
- RAMUS P., *Proemium mathematicum*, Paris, A. Wechel, 1567;
- RAZZI S., *Cento casi di coscienza*, Firenze, appresso Bartolomeo Sermartelli, 1579;
- REALE G. (a cura di), *I presocratici*, prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz, con la collaborazione di D. Fusaro *et alii*, Milano, Bompiani, 2006;
- RIPA C., *Iconologia*, in Venetia, presso Cristoforo Tomasini, 1645;
- RIVOIRE É. (éd.), *Les sources du droit du canton de Genève*, Arau, Sauerländer, 1927-1933;
- ROBERTO GROSSETESTA *De lingua*, in S. H. Thomson, *The Writings of Robert Grosseteste, Bishop of Lincoln*, Cambridge 1940;
- RODRIQUEZ E., *Nuova somma de' casi di coscienza*, Venetia, appresso i Sessa, 1621;
- ROMITA F., *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico iuridica*, Torino, Marietti, 1936;
- SARPI P., *Istoria del Concilio Tridentino, seguita dalla «Vita del padre Paolo» di Fulgenzio Micanzio*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1974;
- SCARDEONE B., *De Castitate Libri Septem*, Venetiis, apud Andream Arrivabenum, 1542;

- *Scriniolum Sanctae Inquisitionis Astensis in quo quaecumque ad id muneris obeundum spectare visa sunt, videlicet Librorum Prohibitorum Indice*, Astae, apud Virgilium de Zangrandis, 1610;
- SÈBASTIEN DE SENLIS, *La Philosophie des contemplatifs*, Paris, Jean de Heuqueville, 1621;
- SECCHI A., *Della hinnodia ecclesiastica libri tre, ne' quali della nobiltà, de gli effetti, e del mondo, di bene e regolamentamente cantare i Salmi in Choro, copiosamente si tratta*, Milano, Giovanni Pietro Cadi, 1643;
- *Sessanta Salmi di David, tradotti in rime volgari italiane, secondo la verità del testo hebreo. Col cantico di Simeone, e i dieci comandamenti della legge: ogni cosa insieme col canto*, Della stampa di Gieremia Planche, s.l. 1585;
- SILOS G., *Historiarum Clericorum regularium*, Panormi, ex typographia Petri de Insula, 1666;
- SILVESTRI B., *Epistola super gubernatione rei familiaris*, s.l., s.n., 1475;
- SOTO D. DE, *De iustitia et iure*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoratium, 1582;
- STRIGGIO A., *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, a cura di D. S. Butchart, Middleton Wisconsin, A-R, 2006;
- SUAREZ F., *Operum de religione summa conscripta à P. Conrado Vogler, Ingolstadii, sumptibus Joannis Andreae de la Haye*, 1635;
- TABIENA G., *Summae Tabienae pars prima*, ad cadentis Salamandrae insigne, Venetiis, 1572;
- TAMAGNINI S., *Relatione della canonizatione di S. Tomaso da Villanova*, Roma, per Iacomo Fei d'Andrea, 1659;
- TELESIO B., *De rerum natura iuxta propria principia*, nell'edizione a cura di L. De Franco, Cosenza, Rubbettino, 1995;
- THIERS J.-B., *Traité des cloches*, a Paris, chez Benoît Morin, 1781;
- ID., *Traité des superstitions. Croyances populaires et rationalité à l'Age classique*, Paris, J. De Nully, 1712;
- TINCTORIS J., *Complexus effectuum musices*, in L. Zanoncelli, *Sulla estetica di J. Tinctoris*, con edizione critica, traduzione e commentario, Bologna, Forni, 1979;
- TOMMASO D'AQUINO, *Opera omnia*, Romae, ex Thypographia Polyglotta, 1897;
- TROVAMALA G. B., *Liber qui Rosella casuum appellatur*, cura di Georgi Arrivabeni, Venetiis, 1495;

- *Remèdes et préservatifs de la contagion, extraicts des lettres pastorales, conciles provinciaux et instructions du bienheureux S. Charles Borromée, [...] et de l'illustrissime Marc de Gonzague*, Paris, A. Estienne, 1619;
- UGO DI STRASBURGO, *Compendium theologiae veritatis*, Lugduni, Ioannis Champion, 1614;
- VALENTINI P. F., *La musica inalzata. Discorso di Pier Francesco Valentini Romano nel quale si dimostra, non convenire alli Musici della Cappella Pontificia nella Sepoltura loro essere intitolati Cantori et havere dell'erroneo, e dell'indecento il Canone Musicale all'Unisono, che vi è impresso. E essere una indegnità il vedervi calpestate e distese per terra le figure della Musica. Opera abbondante di autorità d'histoire , e di diverse curiosità : quale per altro non è stata fatta, che per honore de Musici Ponteficij, per decoro della Cappella Papale, e per esaltatione della Musicale de' suoi Professori*, [1646], Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4418;
- VATROLLIER T., *Recueil du mellange d'Orlande de Lassus contenant plusieurs chansons tant en vers latins qu'en ryme francoyse, à quatre, et cinq parties*, London, 1570;
- VERONESE G., *Epistolario*, ed. a cura di R. Sabbadini, Venezia, La Società, 1915
- VEZZOSI A. F., *I scrittori de' Cherici regolari detti teatini*, in Roma, nella stamperia della sacra congregazione di Propaganda Fide, 1780;
- VIRET P., *Exposition familière sur les dix commandemens de la loy*, Genève, chez Jean Gerard, 1554, pp. 421-426;
- ID., *Instruction chrestienne en la doctrine de la loy et de l'Évangile*, Genève, par Jean Rivery, 1564;
- VIRGILIO P., *De gli inventori delle cose libri otto*, tradotti per Francesco Baldelli, in Brescia, per Domenico Gromi, 1680;
- WANN P., *Sermones de septem vitiis criminalibus eorumque remediism* Hagenau, per Henricum Gran, 1514;
- WIER J., *De praestigiis daemonum*, Bâle, Oporiniana, 1583;
- ZACCONI L., *L'Astrologiche ricchezze di natura*, [c. 1623], Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 564;
- ZARLINO G., *Le institutioni armoniche*, Venezia, s.n., 1558;
- ZORZI F., *L'armonia del mondo*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di S. Campanini, Milano, Bompiani, 2010;

- ZUCCOLLO S., *La pazzia del ballo*, Padova, per Iacomo Fabriano, 1549.

BIBLIOGRAFIA

- ALLEN M., *Nuptial Arithmetic. Marsilio Ficino's Commentaru on the Fatal Number in Book VIII of Plato's Republic*, Berkley-Los Angeles-London, University of California press, 1994;
- ANDREU F., *Chierici regolari teatini*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, diretto da G. Pelliccia e G. Rocca, Roma, Edizioni Paoline, 1975, vol. II, pp. 978-999;
- ARCANGELI A., *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Viella, 2000;
- ASTRAIN A., *Historia de la Compañia de Jesús en la asistencia de España*, Madrid, Administración del Razón y Fe, 1902;
- ATTANASI F., *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, Pisa, ETS, 2007;
- BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002;
- BALDINI E. (a cura di), *Aristotelismo politico e ragion di stato*, Atti del convegno internazionale di Torino (11-13 febbraio 1993), Firenze, Olschki, 1985;
- DI FILIPPO BAREGGI C., *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988;
- EAD., *Libri e letture nella Milano di san Carlo Borromeo*, in *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, a c. di N. Raponi e A. Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 39-96;
- BARTOLUCCI B., *Platonismo*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, diretto da A. Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. III, pp. 1126-1127;
- BERTOLINI M., *Musica*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, diretto da A. Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. II, pp. 1090-1093;
- ID., *Parabosco Girolamo*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, diretto da A. Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. III, pp. 1168-1169;
- ID., *Note di musica e note di censura*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», XVII (2011), 1, pp. 245-256;
- ID., «*Se tu sei stato a udire canzoni vane, o soni*». *Note sull'etica musicale nella prima età moderna*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», XVIII (2012), 1, pp. 211-220;

- ID., *Censurare la musica. Una prospettiva di ricerca attraverso la Congregazione oratoriana*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. Nanni, Roma, Viella, 2012, pp. 217-247;
- BIANCHINI G., *Girolamo Parabosco. Scrittore e organista del secolo XVI*, in «Miscellanea della Deputazione veneta di storia patria», II (1899), vol. VI, pp. 312-346;
- BIANCONI L., *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991;
- BIVER L., *Abbayes, monastères et couvents de Paris des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Préface d'I. Christ, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, 1970;
- BOCCADORO B., ID., *Ethos e varietas. Trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca*, Firenze, Olschki, 2002;
- ID., *L'éthique musicale chez Jean Calvin*, in *L'art de la Tradition. Journées d'études de l'Université de Fribourg*, Etudes rassemblées et editées par Guy Bedouelle et alii, Fribourg, Academic Press Fribourg, 243-265;
- ID., *Crise, proportion, chromatisme dans la théorie musicale di Cinquecento*, in *La couleur les couleurs*, XI^{ES} Entretiens de la Garenne-Lemot, sous la direction de J. Pigeaud, Rennes, PUR, 2007, pp. 140-157;
- ID., *Vision de l'âme, miroirs et harmonie dans le «Tractatus de configurationibus qualitatum et motuum» de Nicole Oresme*, in *Miroirs. XV^{es} entretiens de La Garenne Lemot*, sous la direction de Jackie Pigeaud, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 107-134;
- BOCCADORO C. (a cura di), *Racconti musicali*, Torino, Einaudi, 2009;
- BOER W. DE, *The conquest of the soul. Confession, discipline, and public order in counter-reformation Milan*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001;
- BOLOGNA F., *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992;
- EAD., *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Firenze, Le Lettere, 1998;
- EAD., *La Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2005;
- EAD., *Giudicare i vescovi. La definizione dei poteri nella Chiesa postridentina*, Roma-Bari, Laterza, 2007;
- BORROMEO A., *Obiettivi e risultati della politica spagnola di Clemente VIII*, in *Das Papsttum, die Christenheit und die Staaten Europa 1592-1605:*

- Forschungem zu den Hauptinstruktionem Clemens VIII*, a cura di G. Lutz, Nyemeyer, Tübingen, 1994, pp. 119-233;
- BOYLE L., *Summae confessorum*, in *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales: définition, critique et exploitation*, Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve (25-27 mai 1981), Louvain-La-Neuve, Université catholique de Louvain, 1982;
 - BRAIDA L., *Libri di lettere: le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza, 2009;
 - BRAMBILLA E., *Corpi invasi e viaggi dell'anima. Santità, possessione, esorcismo dalla teologia barocca alla medicina illuminista*, Roma, Viella, 2010;
 - BROGGIO P., *I Gesuiti come pacificatori in età moderna: dalle guerre di frontiera nel nuovo mondo Americano alle lotte fazionarie nell'Europa mediterranea*, in »Rivista di Storia e Letteratura religiosa«, XXXIX (2003), pp. 249-290;
 - ID., *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e America (secoli XVI-XVII)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 197-243;
 - BURKERT W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trans. by E. L. Minar jr., Cambridge, Harvard University Press, 1972;
 - BUSSI F., *Umanità e arte di Gerolamo Parabosco. Madrigalista, Organista, Poligrafo*, Piacenza, Edizioni del Liceo Musicale "G. Nicolini", 1961;
 - CACIOLA N., *Discerning Spirits. Sanctity and Possession in the Later Middle Ages*, PhD. Dissertation, University of Michigan, 1994;
 - CAMBI M., *Musica medicina magia. Saggi su Ficino e Campanella*, Nola, L'arcae l'arco, 2011;
 - CARVALE G., *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Firenze, Olschki, 2003;
 - CARMINATI C., *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008;
 - CASAGRANDE C.-VECCHIO S. *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Convegno di Studio (Viterbo, 17-19 giugno 1977), a cura del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 207-258;
 - EADD., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987;

- EADD.; *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, con un saggio di J. Baschet, Torino, Einaudi, 2000;
- CASALI E., *Le spie del cielo. Oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino, Einaudi, 2003;
- CASSIANI G., «Adesso mi acconcio bene». *La dissimulatio ascetica di Filippo Neri*, in «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», XLV (2009), 2, pp. 283-310;
- CATTANEO E., in *Il Duomo di Milano*, Congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1968), a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, La Rete, 1969, vol. II, pp. 66-71;
- CAVARZERE M., *La prassi della censura nell'Italia del Seicento, tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001;
- CAVE T., *Devotional Poetry in France (1570-1613)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969;
- CHAJES J., *Posseduti ed esorcisti nel mondo ebraico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010;
- CISTELLINI A., *San Filippo Neri. L'oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia, Morcelliana, 1989;
- CLIVE H., *The Calvinist Attitude to Music, and its Literary Aspects and Sources*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX (1957), pp. 80-102, e XX (1958), pp. 79-107;
- ID., *The Calvinists and the Question of Dancing in the 16th Century*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXIII, 1961, pp. 296-323;
- CONNOLLY T., *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven, Yale University Press, 1994;
- COSTA E., *Chant et musique*, in *Dictionnaire encyclopedique de la Liturgie*, sous la direction de D. Sartore et A. M. Triacca, adaptation française sous la direction d'H. Delhougne, Turnhout, Brepols, 1992, vol. I, pp. 169-184;
- CRANE T., *The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, London, Folk-Lore Society, 1890;
- CROOK D., *A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music*, «Journal of the American Musicological Society», LXII (2009), pp. 1-78;
- CULLEY T.-MCNASPY C., *Music and the Early Jesuits*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», 40 (1971), pp. 212-245;

- CURTI D. (a cura di), *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre-26 novembre 1995), Trento, Servizio beni librari e archivistici, 1991;
- DAMILANO P., *Giovenale Ancina. Musicista filippino (1545-1604)*, Firenze, Olschki, 1956;
- DAVY-RIGAUX C. (éd.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhot, Brepols, 2009;
- DEMOLEN R. L. (ed. by), *Religious Orders of the Catholic Reformation. In honor of John C. Olin on his Seventy-Fifth Birthday*, New York, Fordham University Press, 1994;
- DE ROSA L (a cura di), *Gli inizi della circolazione della cartamoneta e i Banchi pubblici napoletani nella società del loro tempo (1540-1650)*, Napoli, Istituto Banco di Napoli, 2002;
- DELUMEAU J., *La mort des pays de cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Sorbonne, 1976;
- ID., *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1979;
- DIEFENDORF B. (ed. by), *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800): Essays in honor of natalie Zemon Davies*, ed. B. B. Diefendorf and C. Hasse, University of Michigan Press, 1993;
- DITCHFIELD S., *Liturgy, sanctity and history in tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995;
- DOGLIO M. L., *Il «Tempio armonico» di Giovenale Ancina: dal Petrarca "travestito" alla lauda spirituale alla "canzonetta ariosa"*, in *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, pp. 91-112;
- DONATO G., *La policoralità in Italia nei Secoli XVI e XVII*, Testi della giornata di studi (Messina, 27 dicembre 1980), Roma, Torre d'Orfeo, 1987;
- DOUEN O., *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, Imprimerie Nationale, 1878-1879;
- EINSTEIN A., *The Italian madrigal*, translated by A. H. Krappe et alii, Princeton, Princeton University Press, 1971;

- EMILIANI A. (a cura di), *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna, Alfa, 1983;
- ERNST G., *Nascosto in ciclopea caverna. Natura e condizione umana*, in Ead., *Il carcere, il politico, il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2002;
- EAD., *Magia, divinazione e segni in Tommaso Campanella*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*, Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ott. 2003), a cura di F. Meroi, con la collaborazione di E. Scapparone, Olschki, Firenze 2007, vol. II, pp. 589-611;
- FABBRI P., *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985;
- ID., *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988;
- FABRE P., *Saggio di geopolitica delle correnti spirituali*, in *I gesuiti ai tempi di Claudio Acquaviva. Strategie politiche, religiose e culturali tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Broggio et alii, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 185-203;
- FABRIS D., *Gennaro, Rosalia, Teresa e gli altri... I santi nel teatro musicale sacro del Seicento a Napoli*, in «Sanctorum», VI (2009), pp. 91-128;
- FANTINI M. P., *Censura romana e orazioni: modi, tempi, formule (1571-1620)*, in *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto*, Tavola rotonda nell'ambito della conferenza annuale della ricerca (Roma, 24-25 giugno 1999), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000, pp. 221-243;
- FEININGER L., *La scuola policorale romana del sei e settecento*, in «Collectanea historiae musicae», 2 (1957), pp. 193-202;
- FELLERER K., *Die Constitutio Docta SS, Patrum Johannes XXII*, in *Geshichte der katholischen Kirchenmusick*, Kassel, 1972;
- FENLON I., *Music and patronage in sixteenth-century Mantua*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980;
- ID., *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001;
- ID., *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2002;
- FERBER S., *Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France*, Londres, Routledge, 2004;
- FIRPO M., *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone. Edizione critica*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1981;

- ID., *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001;
- ID., *Inquisizione romana e controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone (1509-1580) e il suo processo d'eresia*, nuova edizione riveduta e ampliata, Brescia, Morcelliana, 2005;
- FORMICHETTI G. , *I testi e la scrittura: studi di letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 1-69;
- FRAGNITO G., *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia, Arsenale, 1988;
- EAD., *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 105-205;
- EAD., *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997;
- EAD., *Aspetti e problemi della censura espurgatoria*, in *L'inquisizione e gli storici: un cantiere aperto*, Tavola rotonda nell'ambito della conferenza annuale della ricerca (Roma, 24-25 giugno 1999), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000., pp. 161-178;
- FRAJESE V., *La revoca dell'Index sistino e la curia romana (1588-1596)*, in «Nouvelles de la République des Lettres», I (1986), p. 40-52;
- ID., *Tendenze dell'ambiente oratoriano durante il pontificato di Clemente VIII. Prime considerazioni e linee di ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», 3 (1995), pp. 57-81;
- ID., *La politica dell'Indice dal Tridentino al Clementino (1571-1596)*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», IX (1998), pp. 319-345;
- FREEDMAN R., *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth Century France*, University of Rochester Press, 2001;
- FUBINI E., *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino, Einaudi, 1984;
- ID., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1997;
- FUHRMANN C., *Gossip, Erotica, and the Male Spy in Alessandro Striggio's «Il Cicalamento delle donne al bucato»*, in *Gender, sexuality and early music*, ed. by T. M. Borgerding, New York, Routledge, 2002, pp. 182-186;

- FUMAROLI M., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980;
- GALASSO G., *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura e società*, Firenze, Sansoni, 1982;
- GALLICO C., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991;
- GALLO F. A. (a cura di), *Musica e storia nel Medioevo nell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986;
- ID., *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991;
- ID., *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992;
- ID., *L'ottavo libro della 'Politica' di Aristotele: il testo e le traduzioni. Indagine preliminare sulle fonti (XIII-XV secolo)*, in *Medioevo umanistico e Umanesimo medievale*, testi della X settimana residenziale di studi medievali (Palermo-Carini, 22-26 ottobre 1990), Palermo, Officina di studi medievali, 1993;
- GARSID C., *The origins of Calvin's Theology of Music: 1536-1543*, in «Transactions of the American Philosophical Society», vol. 69 (1979), IV, pp. 1-36;
- GENNEP A. VAN, *Manuel de folklore français contemporain*, reprod. en faç.-sim., Paris, A et J. Picard, 1937-1958;
- GERARD A., *Dictionnaire de la Bible*, Paris, R. Laffont, 1990;
- GEROLD T., *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Strasbourg, Imprimerie Alsacienne, 1931;
- GIGLIONI G., *Immaginazione (sezione Tommaso Campanella)*, in *Enciclopedia bruniana e campanelliana*, diretta da E. Canone e G. Ernst, 2006, vol. I, pp. 251-257;
- GINZBURG C., *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, [...] I: *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-676;
- ID., *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2002;
- ID., *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in ID., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 133-157;
- GORDON M., *Manuscripta iuridica de non usu chori in SI*, in «Periodica de re morali canonica liturgica», 48 (1959), pp. 417-422;
- ID., *Argumentatio de non usu chori in SI*, «Periodica», 52 (1963), pp. 175-210;

- GOTOR M., *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, Firenze, Olschki, 2002;
- GOZZA P. (ed. by), *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1989
- ID., *Number to sound*, Amsterdam, Kluwer, 2000
- GUERRA A., *Un generale fra le milizie del papa. La vita di Claudio Acquaviva scritta da Francesco Sacchini della Compagnia di Gesù*, Roma, Franco Angeli, 2001;
- GUIDOBALDI N., *Le due messe «L'homme armé» di Josquin*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII (1983), pp. 193-204;
- GUILLOUX F., *Les Frères Mineurs et la Musique en France (1550-1700)*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Tours (Musicologie), présentée et soutenue publiquement le mardi 2 mai 2006;
- GWYNN D., *Athanasius of Alexandria. Bishop, Theologian, Ascetic, Father*, Oxford University Press, Oxford, 2012;
- HAAR J., *The «note nere» madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society», XVIII, (1965), pp. 22-41;
- ID., *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a c. di M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981;
- HEIKAMP D., *Zur Struktur der «Messe L'omme armé super voces musicales» von Josquin Desprez*, in «Die Musikforschung», XXX (1966), pp. 121-141;
- HUDON W., *Theatine Spirituality: selected Writings*, prefaced by G. Fragnito, New York-Mahwah, Paulist Press, 1996;
- INCISA DELLA ROCCHETTA G., *Il trattato del p. Antonio Talpa sulle origini e sul significato dell'istituto della Congregazione dell'oratorio*, in «Oratorium. Archivum historicum oratoii sancti Philippi Neri», I (1973), pp. 5-37;
- KATINIS T., *Medicina e filosofia in Marsilio Ficino. Il «Consilio contro la pestilentia»*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007;
- KLEIN R., *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Paris, Gallimard, 1983;
- KLIBANSKY R. ET ALII, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1998;

- KOENIGSBERGER H., *Music and religion in early Modern Europe*, in Id., *Politicians and Virtuosi. Essays in early Modern History*, London-Ronceverte, Hambledon Press, 1986, pp. 179-210;
- JEDIN H., *La conclusione del concilio di Trento (1562-1563)*, Roma, Studium, 1964;
- JEFFREY P., *Monastic Reading and the Emerging Chant Repertory*, in *Western Plain chant in the First Millennium. Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, ed. by S. Gallagher et alii, Aldershot, Ashgate, 2003; pp. 134-167;
- JORIG., *Mistici italiani dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2008;
- JOSTOCK I., *La censure négociée: le contrôle du livre à Genève (1560-1625)*, Genève, Droz, 2007;
- LAVENIA V., *Assolvere o infamare. Eresia occulta, correzione fraterna e segreto sacramentale*, in «Storica», VII (2001), 20/21, pp. 89-154;
- ID., *Martín de Azpilcueta (1492-1586). Un profilo*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», XVI (2003), pp. 15-148;
- ID., «Tenere i malefici per cosa vera». *Esorcismi e censura nell'Italia moderna*, in *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura*, a cura di V. Bonani, Salerno, Biblioteca Provinciale, 2005, pp. 129-172;
- ID., *Esorcismo*, IN
- ID., *Esorcismo*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, diretto da A. Prosperi, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. II, pp. 549-554;
- LE BACHELET X., *Prèdestination et grâce efficace: controverses dans la Compagnie de Jésus au temps d'Acquaviva (1610-1613)*, Louvain, Museum Lessianum, 1931;
- LIMBRICK E., *Hermétisme religieux au XVIe siècle: le Pimandre de François de Foix de Candale*, in «Renaissance and Reformation», New series, vol. V (1981), n. 1, pp. 1-14;
- LONGO N., *Fenomeni di censura nella letteratura italiana del Cinquecento*, in *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Actes du Colloque international organisé par le Centre Interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel Italien de Marseille (Aix-en-Provence, Marseille, 14-16 Mai 1981), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 275-284;

- LORENZETTI S., *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki, 2003;
- ID., *Tempio Armonico / Teatro armonico: musica come forma di eloquenza sacra nella ritualità liturgico-devozionale tra Cinque e Seicento*, in *Il Tempio Armonico. Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Saluzzo, 8-10 ottobre 2004), a cura di C. Bianco, Lucca, LIM, 2007, pp. 181-208;
- LURATI O., «*Pene ai bestemmiatori, indulgenze, reliquie e immagini profane nella Diocesi milanese (e nelle Tre Valli) ai tempi di San Carlo*», in «Folclore svizzero», 60 (1970), pp. 41-52;
- MACEY P., *The lauda and the Cult of Savonarola*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 3, pp. 439-483;
- Majorana b., *Un «gemino valor»: mestiere e virtù dei comici dell'arte nel primo Seicento*, in «Medioevo e Rinascimento», VI (1992), III, pp. 173-193;
- EAD., *Teatrica missionaria. Aspetti dell'apostolato popolare gesuitico nell'Italia centrale fra Sei e Settecento*, Milano, Euresis, 1996;
- MARGELIDON P., *Dictionnaire de philosophie et de théologie thomistes*, Paris, Parole et Silence, 2011;
- MARGOLIN J., *Erasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965;
- MICHAUD-QUANTIN P., *Sommes de casuistique et manuels de confession au moyen âge*, Louvain Nauwelaerts, 1962;
- MOMPELLIO F., *S. Filippo Neri e la musica «pescatrice di anime»*, in «Chigiana», XII (1965), pp. 3-33;
- MONSON C., *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley, University of California Press, 1995;
- ID., *The Council of Trent Revisited*, in «Journal of the American Musicological Society», 55 (2002), pp. 1-37;
- MORELLI A., *Il Tempio Armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, Laaber, Laaber-Verlag, 1991;
- ID., *Come «semi travagliati e spogliati». L'epilogo romano della vita itinerante del Metallo «musico»*, in «Roma nel Rinascimento», 2009, pp. 61-68;
- MORENZONI, F. (éd.), *Autour de Guillaume d'Auvergne*, Etudes réunies par F. Morenzoni et J. Y. Tilliette, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 173-187;

- MOUTSOPOULOS E., *La musica nell'opera di Platone*, introduzione di Giovanni Reale, traduzione di Francesca Lippi, Milano, v&p Università, 2002;
- NAEF H., *Les origines de la Réforme a Genève*, Genève, Droz, 1968;
- NAPHY W., *Calvin and the Consolidation of the Genevean Reformation*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994;
- NATTIEZ J.-J., (éd.) *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Acte Sud-Cité de la musique, 2006, vol. IV;
- NOVI CHAVARRIA E., *Monache e gentildonne: un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani (secoli XVI-XVII)*, Roma, Franco Angeli, 2004;
- O'MALLEY J., *The First Jesuits*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1993;
- PAGE C., *The owl and the nightingale: musical life and ideas in France 1100-1300*, London, Dent, 1989;
- PALISCA C. V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London, Yale University Press, 1985;
- ID., *Baroque music*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, 1991;
- PASTORE S., *Il vangelo e la spada. L'Inquisizione di Castiglia e i suoi eretici (1460-1598)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003;
- PAVONE S., *I gesuiti dalle origini alla soppressione (1540-1773)*, Roma-Bari, Laterza, 2009;
- PIÉJUS A., *Les sermoncini de la Chiesa Nuova: musique et dévotion à l'oratoire de Rome entre 1570 et 1630*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa» (= RSLR), XXXIX (2003), 3, pp. 441-474;
- EAD., *Stratégies pastorales, stratégies musicales à l'Oratoire de Rome*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di Stefania Nanni, Roma, Viella, 2012;
- PIRROTTA N., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975;
- PONNELLE L.-BORDET L., *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris, La Colombe, 1958;
- PRESSACCO G., *Canti, discanti... e incanti. Intorno alle disavventure inquisitoriali di un organista friulano del '500*, in «Spilamberc», numero unico a cura della Società Filologica Friulana, Udine, Il Campo, 1986, pp. 18-28;

- ID, *Giorgio Mainerio: nuovi ocumenti d'archivio*, in «Rassegna veneta di studi musicali», II-III (1986-1987), pp. 307-330;
- PROBST M., *Besessenheit, Zauberei und ihre Heilmittel: Dokumentation und Untersuchung von Exorzismushandbüchern des Girolamo Menghi (1523-1609) und des Maximilian von Eynatten (1574/75-1631)*, Verlag, 2008, pp. 192-194;
- PRODI P., *Il cardinale Gabriele Paleotti (152-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967;
- *La cornice e il quadro. Il Concilio di Trento e la musica*, in *Barocco padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. Colzani *et alii*, Como, AMIS, pp. 9-26;
- PROSPERI A., *Tra evangelismo e controriforma. G.M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969;
- ID., «*Otras Indias*»: *missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 205-234;
- ID., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996;
- ID., *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino, Einaudi, 2001;
- ID., *Dare l'anima. Storia di un infanticidio*, Torino, Einaudi, 2005;
- ID., *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. III (*Devozioni e conversioni*);
- QUILLET B., *Heurs et malheurs de la théâtralité théatine (XVII^e-XVIII^e siècles)*, in *Culture et idéologie après le Concile de Trente: permanences et changements*, Études réunies par Michel Plaisance, Vincennes, PUV, 1985, pp. 183-197;
- QUONDAM A., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Panini, 1991;
- RATZINGER J. (BENEDETTO XVI), *La musica. Un'arte familiare al Logos*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009;
- REBELLATO E., *La fabbrica dei divieti. Gli Indici dei libri proibiti da Clemente VIII a Benedetto XIV*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2008;
- REESE G., *Music in the Renaissance*, New York, Norton, 1954;
- REID J., *King's Sister – Queen of Dissent. Marguerite of Navarre (1492-1549) and her Evangelical Network*, Leiden-Boston, Brill, 2009;
- RESTANI D., *Musica per governare. Alessandro, Adriano, Teoderico*, Ravenna, Longo, 2004;

- ROGET E., *Histoire du peuple de Genève depuis la Réforme jusqu'à l'Escalade*, Genève, J. Jullien, 1870-1873;
- ROGGERO M., *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006;
- ROMEO G., *Inquisitori, esorcisti e streghe nell'Italia della Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1990;
- ID., *Esorcisti, confessori e sessualità femminile nell'Italia della controriforma: a proposito di due casi modenesi del primo Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1998;
- ID., *Amori proibiti. I concubini tra Chiesa e Inquisizione*, Roma-Bari, Laterza, 2008;
- ROODENBURG H., *Onder censuur: de kerkelijke tucht in de gereformeerde gemeente van Amsterdam, 1578-1700*, Verloren, Hilversum, 1990;
- ROZZO U. (a cura di), *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 9-10 novembre 1995), Udine, Forum, 1997;
- ID., *La letteratura italiana negli Indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005;
- RUSCONI R., *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2002;
- SCADUTO M., *L'epoca di Giacomo Lainez: il governo (1556-1565)*, Roma, Civiltà cattolica, 1964;
- SIRAI N., *The Music of Pulse in the Writings of Italian Academic Physicians (Fourteenth and Fifteenth Centuries)*, in «Speculum», 50 (1975), pp. 689-710;
- SCIUTO I., *Le passioni dell'anima nel pensiero di Tommaso d'Aquino*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, Atti del V convegno di studi della Società italiana per lo studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 settembre 1995), a c. di C. Casagrande e S. Vecchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 73-93;
- SHILOAH A., *Music in the World of Islam. A Social-cultural Study*, Aldershot, Scholar Press, 1995;
- SPITZER L., *L'harmonie du monde. Histoire d'une idée*, traduit de l'anglais par G. Firmin, Paris, Éditions de l'éclat, 2012;
- STEGMANN A., *Le «De inventoribus rei christianae» de Polydor Virgil ou l'érasmisme critique*, in «Colloquia erasmiana turonensia», a cura del Centre d'Études supérieures de la Renaissance de Tours, 24 (1972), vol. I, pp. 313-321;
- STEFANI G., *Musica barocca 2: angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1988;

- SVOBODA K., *Démonologie de Michel Psellos*, Opera facultatis philosophicae universitatis masarykianae brunensis, 22 (1927), pp. 1-55;
- TAFT R., *The Liturgy of the Hours in East and West. The Origins of the Divine Office and its meaning for today*, St. John's Abbey, Collegeville, 1986;
- TAVIANI F.-SCHINO M., *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, Usher, 1982;
- TOUSSAINT S., *Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento, Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il neoplatonismo tra Firenze e Parigi*, Atti del convegno Badia di Montepiano (Vernio, 27 maggio 2000), a cura di A. Magini, Lucca, 2001, pp. 117-132;
- TURRINI M., *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991;
- VEGETTI M., *Il governo dell'anima*, in *La passione della ragione*, a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaka Book, 1991;
- VEISSIÈRE M., *Le procès de Guillaume Briçonnet au Parlement de Paris en 1525 II, Quelques textes*, in «Bulletin Société de l'histoire du protestantisme français», CXXXII (1986), pp. 543-560;
- VENDRIX P., *La musique à la Renaissance*, Paris, PUF, 1999;
- ID., *Music and the Renaissance. Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2011;
- VISMARA P., «*In servizio di Dio e delle povere anime*». Giovenale Ancina, vescovo del rinnovamento cattolico, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 135 (2006), pp. 37-53;
- VOGEL E., *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977;
- WALKER D. P., *Le chant Orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVIème siècle*, Paris, CNRS, 1954, p.17-33;
- ID., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1958;
- ID., *The Ancient theology. Studies in Christian platonism from the 15th to the 18th century*, London, Duckworth, 1972;
- ID., *Unclean Spirits: possession and exorcism in France and England in the late sixteenth and early seventeenth centuries*, Londres, Scholar Press, 1981;

- WAQUET F., *Le latin ou l'empire d'un signe (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1998;
- WEBER E., *Le concile de Trente (1545-1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982;
- WÉRY A., *La danse écartelée de la fin du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Champion, 1992;
- WÖFL U., "Prima Arianna, poi Maria". *Rielaborazioni religiose di musica vocale profana degli inizi del XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di M. Caraci Vela e R. Tibaldi, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999, pp. 351-366;
- WUIDAR L., *L'angelo e il girasole. Conversazioni filosofico-musicali*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2010;
- EAD., *L'interdetto della conoscenza: segreti celesti e arcani musicali nel Cinquecento e Seicento*, in B&C, XV (2009), 1, pp. 135-152;
- EAD., *Oltre le parole: suono, silenzio, sguardo, gesto. Teorie agostiniane e bernardiane del linguaggio affettivo*, in «Divus Thomas», 2011, vol. 114/3, pp. 114-132;
- EAD., *Ad immagine musicale del Verbo. Riflessioni agostiniane sull'uomo risonante*, Milano, Mimesis, in corso di stampa;
- EAD., «*Incantare: musica, magia ed esorcismo*», in *Magia naturale e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di G. Ernst, Roma, Carocci, in corso di stampa;
- YATES F., *The French academies of the sixteenth century*, London, Warburg Institute, 1988;
- IOLY ZORATTINI P., «*Il Palagio de gl'Incanti*» di Strozzi Cicogna, gentiluomo e teologo vicentino del Cinquecento, in «Studi veneziani», XI (1969), pp. 365-398.