Il vino dei salmi : Giovanni Calvino e l'etica musicale

Autor(en): **Boccadoro, Brenno**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **48 (2004)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-269337

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IL VINO DEI SALMI: GIOVANNI CALVINO E L'ETICA MUSICALE

Nel vocabolario tecnico della teoria musicale ellenistica che raggiunge il Rinascimento attraverso il canale delle arti liberali, il termine *ethos* (η iniziale) designa il carattere specifico degli elementi della grammatica musicale che le leggi matematiche dell'armonia declinano nel corpo della melodia: registro, note, intervalli, modi, *harmoniai*, *tonoi* ecc. Il significato della musica non viene inteso come un valore psicologico soggettivo di cui *non est disputandum*, bensì come una proprietà «tangibile» degli oggetti musicali che la teoria matematica dell'armonia si vanta di quantificare nei ritmi e nei modi. In virtù di un rapporto di *convenientia* fra l'organizzazione matematica dei suoni e la percezione dell'ascoltatore, la musica esercita il proprio potere sulla psiche delineandovi degli affetti ben precisi: l'armonia musicale cura le malattie psichiche e somatiche, genera collera, estasi, melanconia, frenesia, provoca o tempra l'ebbrezza, conduce alla virtù o al vizio. Onde la tesi boeziana, desunta da precise correnti platoniche e pitagoriche, secondo cui la musica non riguarderebbe solamente la speculazione ma anche la morale: *musica vero non modo speculationi, uerum etiam moralitati coniuncta sit*[1].

Da questo punto di vista, la nozione di etica musicale può anche ridursi a una farmacopea di affetti o «eccessi» del temperamento posti «democraticamente» sullo stesso piano, idealmente neutra dal punto di vista del suo valore morale. Alle filosofie, tuttavia, le virtù efficaci dell'armonia hanno posto anche difficoltà di ordine etico in senso stretto. Infatti la musica che l'Occidente esalta per venti secoli

---

[1] A. M. T. S. Boethius, *De Institutione Musica*, Leipzig, Friedlein ed., 1888, I, 1, p. 179.

manipola la volontà con l'energia di una sostanza stupefacente. Quando piega la ragione, rende la volontà schiava dei sensi; conduce al suicidio – come nell'Odissea – equipaggi di marinai che preferirebbero non morire; e cura le malattie psichiche e somatiche perché, appunto, non consulta il parere del paziente. In questo caso l'etica musicale si converte in un discorso sull'autonomia della volontà nei confronti dei sensi ed entra nella sfera delle competenze di una teoria dell'anima. La musica riguarda la morale perché implica la tensione della virtù intellettiva che dialoga con i piaceri del corpo: conduce al vizio quando le potenze dell'anima sensitiva, come i cavalli infuriati del *Fedro*[2], spezzano i freni inibitori della virtù intellettiva. Quando l'anima si concede, sedotta dall'incantesimo musicale, alle facoltà inferiori, la musica soggioga la volontà conducendola al bene o al male suo malgrado. Privando l'individuo del merito o della colpa, genera falso vizio e falsa virtù. Diviene invece sinonimo di virtù quando armonizza ragione e sensazione, moderando con giusta misura il movimento indeterminato della materia corporea. Idealmente l'idea di un limite posto a garantire la libertà del giudizio critico esiste, ma *de facto*, lo spirito è forte, la carne è debole, e il potere della musica efficacissimo.

La domanda che riesce spontanea, a questo punto, riguarda le reazioni dell'Occidente latino nei confronti di questi argomenti. Un esame dei testi può mostrare che nel Cinquecento il terreno ideale nel quale trovare una formulazione chiara e delle risposte esplicite a questa problematica non è l'umanesimo laico e antiquario. Gli interessi degli umanisti si focalizzano sulla ricostruzione di una grammatica degli affetti come alibi per l'emancipazione della musica moderna, e la capacità della musica di *provocare* gli affetti importa più che la sua facoltà di imporre loro un freno. Nel *Commento al Simposio* platonico, il Ficino opera un distinzione precisa fra la buona e la cattiva musica, ma il regime musicale elaborato nel *De Vita*, magico e astrologico, è tutt'altro che intransigente. Cinquant'anni più

---

[2] Plat., *Phaedr.*, 246 a.

tardi Zarlino è altrettanto elastico: di fronte all'ipotesi che l'abbandono alle passioni possa rivelarsi riprovevole dal punto di vista morale, liquida rapidamente la questione rifacendosi all'idea della virtù come «giusta media» fra elementi contrari. Prima della riforma, questo ottimismo è di norma persino nell'ambito della musica sacra cattolica, nonostante le riserve della patrologia, come dimostra un testo celebre di Bernadino Cirillo.

In realtà è nell'ambito strettamente teologico della riflessione sulla musica sacra che viene discusso tradizionalmente l'aspetto strettamente etico della questione, circa l'autonomia della volontà rispetto al corpo. Il problema del potere della musica, che, come l'astrologia, turba il libero arbitrio attraverso la sua azione corporea si pone ai Padri della Chiesa greca e latina e, nella storia dell'Occidente cristiano, viene formulato correttamente da Sant'Agostino in un passo celebre delle *Confessioni*, in cui l'autore riconosce di peccare a sua insaputa se commosso dalla melodia più che dal verbo. Tuttavia negli ambienti cattolici del Cinquecento tali riserve rimangono tutto sommato lettera morta prima della riforma tridentina. Il Concilio di Trento condanna l'irruzione della musica profana, teatrale e lasciva, nella liturgia, ma incoraggia la dottrina degli affetti per la musica sacra para-liturgica. A conferma di ciò, ad esempio, il disegno di ricorrere alla virtù *flexanima* della musica e della retorica nel progamma educativo formulato nell'ambito del movimento oratoriano di San Filippo Neri.

Invece il terreno più fertile per uno studio su questo argomento è il dibattito teologico sulla musica che «piace a Dio» aperto negli ambienti riformati calvinisti, in cui la problematica agostiniana sull'etica dell'ascolto rinasce con rinnovata urgenza. È la città di Calvino, al contempo teocrazia e repubblica di santi, la terra promessa che nell'Europa dilaniata dalle guerre di religione offrirà condizioni ideali per l'applicazione dei programmi educativi ispirati dall'umanesimo musicale. E fra il Cinquecento e il Settecento inoltrato Ginevra è forse l'unica città in cui i principi di una morale musicale di stato otterranno sanzione legislativa e verranno applicati

alla lettera da un sistema penale reso efficace dall'esiguità della popolazione e dal controllo delle autorità competenti.

Un punto di partenza per un'indagine in questo campo è uno studio dei dispositivi legali contro la licenza musicale e della loro applicazione nelle procedure giudiziarie conservate dai verbali del *Consistoire*, che costituiscono l'espressione più concreta delle idee dei magistrati e dei ministri della fede sul potere morale della musica. Dopodiché occorrerà darne conto mediante un'analisi del loro retroscena culturale, fra cui la teologia musicale di Calvino, di importanza capitale nella Ginevra del Cinquecento. Una lettura a distanza ravvicinata di simili testimonianze, oltre il contesto delle contingenze della politica culturale ed economica contemporanea, suscita nel lettore odierno un affetto misto, a mezza strada fra l'ilarità e lo sgomento, che d'altronde ha offerto argomenti efficacissimi ai detrattori della causa riformata. Tuttavia le idee di Calvino, in quanto desunte dalla più pura tradizione patristica, sono più cattoliche del Papa. Inoltre risultano una conseguenza logica di una concezione particolare della percezione, in quanto tali rappresentano una testimonianza eloquente dello statuto semantico dei segni nel pensiero musicale cinquecentesco.

«Susperfleues inseullences».

La rigida morale repressiva applicata dalle istanze politiche e religiose del Cinquecento risponde, da un lato, al retroscena filosofico e teologico dei riformatori sul potere della danza e del canto come strumento di seduzione, e dall'altro al grado di tensione nervosa delle autorità durante il periodo di costruzione della nuova chiesa riformata, dilaniato, nel decennio successivo alla sua nascita, dal malcontento di un parte della cittadinanza nei confronti del nuovo potere «francese»,

ed esacerbato da un clima particolarmente instabile sul piano dell'economia[3], della politica interna e internazionale[4].

De iure, la nuova repubblica di eroi della fede è un corpo composto da membra articolate armoniosamente nella persona di Cristo, *unius corporis caput*, nel quale gli eletti in *unum corpus coalescunt*[5]. Lo stato è un «corpo», ma al contrario del corpo mistico di Cristo conserva le tracce del peccato originale, ammalato dalla licenza, che divide le membra dal capo seminando la discordia fra gli «umori». Alla Compagnia dei pastori spetta il compito di curarne la «teste», ai

---

[3] Indicativo del malcontento di una parte della cittadinanza per la condizione economica di quegli anni, il processo intentato il 7 gennaio 1546, contro Françoise Favre di Russin, moglie di Pierre, che viene chiamata in tribunale per aver risposto alla moglie del predicatore del luogo [Louis Cugniez] – che aveva redarguito chi danzava – che «si vivesse con gli esseri viventi», e che 25 anni prima, sotto il regime cattolico, il clima economico era migliore:
«*A comparust Françoysse, femme de Pierre Favre, de Rissin [...] Admonsester de ce qu'elle a heu ditz à Ressin quant on dansoyt à ceux que voulloient reprendre ceulx qui dansoient, que l'on vesquisse avec les vivans, à la femme du prescheur de Rissin et qu'ils avoient aultrefois plus de bien que maintenant "Y a 25 ans que nous vivens en une aultre loys et estiens plus riches que maintenant"*». *Registres du Consistoire de Genève au temps de Calvin* 2, (1545-1546) (= *RdC*), Th. A. Lambert, I. M. Watt e W. Mc Donald ed., sotto la direzione di R. M. Kingdon, Ginevra, Librairie Droz, 2001, p. 118.

[4] Sull'instabilità del clima politico vedi W. G. Naphy, *Calvin and the Consolidation of the Genevan Reformation,* Manchester - New York, Manchester University Press, 1994, p. 84.

[5] «*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 catholica est, id est universalis, quia non duas aut tres invenire 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*». *Iohannis Calvini opera quae supersunt omnia* (= *OC*), *Corpus Reformatorum*, G. Baum, E. Cunitz, E.Reuss, ed., Braunschweig-Berlino, 1863-1890, I, 72,73.

Signori del Consiglio, «les membres»[6]. Ma fra anima e corpo, politica e religione, magisterio e magistratura, la correlazione è altrettanto stretta che l'osmosi fra ragione e sensazione, e spetta alla mente governare il corpo, attraverso le leggi suggerite alla magistratura dalla Congregazione dei pastori.

Fra le cause del male le ordinanze di polizia enumerano la danza e i canti osceni. La terapia è al contempo preventiva e curativa. Com'è noto, nel 1535 le autorità comunicano il congedo ai giovani cantori della Capella degli *Innoncents* della cattedrale di Saint Pierre e al loro maestro di cappella, istituendo un insegnamento regolare dei Salmi per tutti gli allievi del Collegio, dalle undici a mezzogiorno, in inverno come in estate. Nella mente di Calvino l'idea di un conflitto fra i salmi e la musica profana si delinea nel 1542, nella breve prefazione alla prima liturgia riformata di lingua francese a Strasburgo, in cui le «*chansons honnestes t'enseignantes l'amour et crainte de Dieu*» servono da palliativo a «*celles que communement on chante qui ne sont que paillardise et toutes villenie*»[7]. Ma il disegno di abolire la musica profana sostituendola con i salmi di Davide si concretizza nella prefazione dell'anno seguente, su di un tono più vigoroso: «*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 mauvaises & nuisibles, dont il a usé par ci devant, il se accoustume ci après à*

---

[6] «*Premièrement qu'encore qu'il y ait du mal en la poictrine, 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* vol. 96, fol. 75 r et 86 v]. Gabriella Cahier et Matteo Campagnolo, ed., *Registres de la Compagnie des pasteurs de Genève publ. sous la dir. des Archives d'Etat de Genève* 1614-1616, Ginevra, Droz, 1995 (Travaux d'humanisme et Renaissance, 291). Sull'evoluzione dell'atteggiamento di Calvino su questo punto, vedi Ch. Garside, «The Origins of Calvin's Theology of Music. 1536-1543», *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 69, (IV) agosto 1979, pp. 24-25.

[7] *Johannis Calvini Opera selecta* (=*OS*), P. Barth ed., Monaco, Christian Kaiser, 1926, II, p.12.

chanter ces divins & celestes Cantiques avec le bon Roy David»[8]. Onde il *Psautier de David* della nuova chiesa riformata di lingua francese, e, sul piano apologetico, una guerra di religione musicale combattuta, all'esempio di quanto avvenne in Siria nel quarto secolo, a colpi di *contrafacta*: canti d'amore, leggeri e frivoli, privati del testo e rivestiti di una toga pastorale mediante sostituzione di un salmo. Così la melodia della canzone di Clément Marot *«Quand vous voudrez faire une amye»* diviene il salmo 138 *«Il faut de tous mes esprits»*, e nel 1577 è il contrappunto lussuriante di Orlando di Lasso a offrire corpo e sottovesti al *Premier livre du meslange des pseaumes et Cantiques a trois parties recueillis de la Musique d'Orlande de Lassus et autres excellens musiciens* 1577.

Inoltre, coscienti della propria responsabilità pastorale nei confronti della morale pubblica, i ministri della fede intervengono nel sistema legislativo ginevrino. Il *memorandum* presentato da Calvino al sinodo di Zurigo nel 1538 formula il disegno di richiedere al governo di seguire l'esempio dei Bernesi nel cancellare dalla città la «sporcizia» della danza e della musica lasciva che l'accompagna[9]. L'idea non è inedita. Alcune disposizioni legali sancite durante il periodo riformato non fanno che ribadire articoli di legge proclamati negli anni precedenti dalle autorità ecclesiastiche e politiche sabaude. Un editto del 1484 colpisce i mimi e i tamburini ambulanti affinché non «osino invitare la folla alla danza con i loro strumenti»[10]. Nel 1483 le danze

---

[8] J. Calvin, *A tous chrestiens et amateurs de la parole de Dieu, salut*, in: *«Psalmes de David...»*, Genève, 1543, citato da P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, Basilea, Bärenreiter, 1962, vol. II, p. 21.
La versione dell'anno precedente è intitolata, *La Forme des prieres et chantz ecclesiastiques. Epistre au lecteur*, Ginevra, 1542; citato da P. Pidoux, II, p. 21.

[9] *«Postremo quum in lascivis et obscoenis cantilenis ac choraeis quae ad illarum numeros semper sunt compositae, nostri Bernatium exemplum praetextant, oratos volumus ut e sua quoque ditione tales spurcitias eliminent». Ioannis Calvini Opera quae Supersunt Omnia*, cit., X, n° 111, p. 192.

[10] Ginevra, 11.5.1484. *«Prohibeantur mimis et taborinis, sub poena lx solidorum, ne ipsi in platheis pubblicis suis instrumentis ludere audeant nec populares ad coreas publicas convocent»*. Rivoire, *Les sources du droit du Canton de Genève*, Aarau, 1933, II, (1461-1550), p. 73.

e le pubbliche rappresentazioni dei giocolieri ambulanti figurano in una lista di «immondizie» da eliminare dalla città, accanto ad acquitrini, mendicanti, sfaccendati, malati di provenienza esterna[11].

Tuttavia un decreto del 1492 dimostra che danze e divertimenti pubblici vengono tollerati previo ottenimento di una licenza da parte delle autorità competenti, segno questo, che il controllo del carattere spontaneo di simili spettacoli importa più che il loro valore morale:

> Si proclami in pubblico che non si facciano danze ed altri sollazzi strumentali entro e al di fuori delle mura senza il permesso della giustizia[12].

Con il nuovo regime, invece, è il valore morale della musica che preoccupa la magistratura e l'analisi su ciò che va proibito si fa via via più sottile. Nel settembre 1536, dopo la decisione del Consiglio di «vivere secondo il Vangelo», un decreto di legge proclamato da Farel impone che:

> Parimenti si facciano degli editti pubblici affinché nessuno canti canzoni lamentevoli e vane, pena il carcere, per la prima infrazione, e la gogna per la seconda. Che gli infami desistano dalla loro infamia e fornicazione[13].

Come attesta un decreto del 1538, il canto di testi infamanti è ormai strumento di scherno nella bocca dei nemici del nuovo regime, motivo di alterchi e dibattiti che echeggiano nelle strade pubbliche:

---

[11] *«Fiant cride de fimis, aquis immundis, mendicantibus et occiosis, de morbosis extraneis quod non veniant, de coreis, menchiis et stuphis non fiendis; et super omnibus alloquatur d. vicarius»*. Rivoire, II, p. 122.

[12] *«Fiant cride ne corizaciones aut alia solacia instrumentorum intus et exterius fiant sine licencia justiciae»*. Rivoire, II, p. 115.

[13] *«Ibidem magister Guillermus Farellus intrat et admonet et dat admonitionem scriptam [...]. Item fiant cride ne quis canat cantilenas lugubres et vanas, sub pena crotoni pro prima et colaris pro secunda. Infames a sua infamia et fornicatione desistant»*. Rivoire, II, p. 316.

> Proclami pubblici fatti il dodici febbraio 1538. Vi rendiamo noto da parte dei Signori del Consiglio che nessuno sia tanto temerario e ardito da fare tumulti, controversie né dibattiti, né cantare canzoni licenziose che nominano persone di Ginevra in questa città, né andare di notte dopo le nove senza la candela, pena di essere messo in prigione a pane e acqua per tre giorni per la prima volta, per sei giorni per la seconda e per nove per la terza. C. Roset[14].

Negli anni seguenti la fraseologia si cristallizza facendosi via via più precisa, e focalizzandosi con insistenza sulla danza, espressione per eccellenza del linguaggio non verbale del corpo, strumento di «seduzione» e di «fornicazione». Infatti viene tollerata nei primi anni della Riforma dopo la celebrazione delle nozze, quando la fornicazione viene santificata dal matrimonio:

> Delle danze. Parimenti che nessuno abbia a danzare se non alle nozze, né cantare canzoni licenziose, né travestirsi e fare mascherate né manière e ciò a pena di soldi lx di multa e di essere messo in prigione tre giorni a pane ed acqua per ciascuna delle contravvenzioni[15].

Negli anni successivi la danza verrà bandita anche dalle nozze mediante una serie di decreti senza restrizioni, ribaditi periodicamente dalla legislazione e dalle ordinanze di polizia. La legge colpisce tutti i ceti sociali, compresi i più elevati, in cui la danza era certamente diffusa:

---

[14] «*Cries faites le douze fébrier 1538. L'on vous faict à scavoir de la part de Messieures 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 premiere fois, pour six jours pour la seconde et pour neufz pour la tierce foy. C. Roset.*» Rivoire, II, p. 345.

[15] «Crie» del 22.2.1539. «*Des Dances. Item que personne n'aye à dancer a poient de dancez synon aux nopces, ne chanter chanson deshonneste, ny se desguiser ne fere masque ny manieres et ce sur la poienne de lx s. et d'estre mis en prison tros jours en paien et eau pour ung chascongs faysant du contraire*». Rivoire, II, p. 348.

Facciamo sapere, in nome dei nostri temuti signori sindaci e consiglieri di questa città, che d'ora in poi nessuno, di qualsivoglia ceto o condizione, sia tanto temerario e ardito da cantare canzoni licenziose, né danzare in nessuna maniera, a pena di essere messo in prigione tre giorni a pane e acqua e di sessanta soldi di multa per volta[16].

I processi

Paradossalmente, in questi anni e durante tutto il Seicento i documenti più eloquenti sulla storia della musica sono gli atti processuali contro di essa, che riempiono i verbali della giustizia ginevrina. Le testimonianze rimangono da esaminare nei dettagli e un bilancio definitivo richiederebbe una valutazione statistica su vasta scala, che varca i limiti di questo studio. Tuttavia un esame di alcuni casi puntuali, isolati nel ventennio successivo al 1542 consente alcune conclusioni sommarie. L'attività processuale è il sismografo della tensione nervosa delle autorità ministeriali e il grafico delle procedure giudiziarie per reati musicali e coreografici evolve in sintonia con le difficoltà incontrate dal nuovo regime[17].

Prima del 1546 i processi sono più rari e tutto sommato innocui. Il 17 luglio 1542 Deny e François Hugues, vengono arrestati per aver deriso col canto i ministri della fede[18] – una pratica infamante poco gradita dalle autorità religiose. La stessa attività canzonatoria conduce

---

[16] Ginevra, 17. 12.1549. «*L'on vous faict ascavoir, de la part de nos très redoulbtés seigneurs sindicques et conseilz de ceste cité, que nulz, de quelque estat 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*». Rivoire, II, p. 530.
Ginevra, 5.3.1560. «*Item que nulles personnes n'ayent à chanter chansons deshonnestes, 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*». Rivoire, III, p. 104.

[17] La recrudescenza dell'attività processuale dopo il 1546 è stata studiata dal Naphy, p. 93.

[18] Naphy, p. 92.

in tribunale il cittadino Petra, assistente della giustizia a Vandœuvres, che:

> si mise più volte davanti alla casa del pastore cantandogli la canzone dissoluta del servitore e della sua amante[19].

Il giovedì 6 aprile 1542 la giustizia interroga Anthoine, moglie di Aymo Foral, oste dell'albergo «*Aux trois cailles*»:

> Giovedì, sei aprile 1542. Anthoine, moglie di Aymo Foral, oste dell'albergo «Alle tre quaglie», chiamata a presentarsi in giustizia a causa delle canzoni, giochi e altri atti licenziosi[20].

Il sei settembre è la volta di François Dupont, colpevole di cantare per la strada durante la notte piuttosto che frequentare i sermoni durante il giorno:

> François Dupont. A causa delle canzoni davanti al suo domicilio di notte e della frequentazione dei sermoni[21].

Lo stesso rimprovero viene mosso a Jacques Portier, borghese di Ginevra:

> Jacques Portier borghese di Ginevra. A causa delle canzoni oscene e della sua non osservanza dei proclami pubblici. Risponde che non

---

[19] *RdC*, II, p. 202.

[20] Ginevra, 6. 4. 1542. «*Anthoyne, femme de Aymo Foral, hoste des Troys Cailles. A cause des chansons, jeux et aultres actes que ne sont pas honnestes*». *RdC*, 1, 1542-1544, Genève, Droz, 1996, p. 33.

[21] «*François Dupont. A cause de chansons devant sa maison de nuictz et de la fréquentation des sermons*». *RdC*, p. 111.

oserebbe farlo, nè a casa sua né per la strada e ha detto la confessione. Gli vengono fatte le rimostranze di frequentare i sermoni[22].

Il 10 di agosto dello stesso anno, il elima è temperato e si canta per le strade fino alle dieci di sera davanti alla locanda del *Papaguex*, al Bourg de Four, *refugium peccatorum* nel cuore della città:

> Fu richiesto che si avvertissero i Signori della magistratura delle canzoni che vengono intonate di notte fino alle dieci di sera, per le strade e altrove, compreso al Bourg de Four. E anzitutto davanti al Papaguex[23].

Si canta nelle strade, nei locali pubblici e persino in tribunale, come Jana, figlia di Robert Bonivard: citata in giustizia per canti osceni, interpreta a sua discolpa un inoffensivo canto profano:

> Jana, figlia di Robert Bonivard, e Philibert Biollesian a causa delle canzoni. Rispondono che non cantarono affatto canzoni oscene eccettuato quelle del Vangelo et non sa dire altra canzone se non una canzone che dice «L'autre jour quand chevauchoie.» etc. E vanno ai sermoni quando possono[24].

Si canta su domanda degli inquirenti che invitano gli indagati a cantare il «*Notre Père tout puissant*» per verificare se frequentano i

---

[22] «*Jacques Portier, bourgeois de Genève. A cause des chansons deshonnestes et pourquoy il ne observe les cries. Respond qu'il ne le degneroyt faire, ny en sa maison ny en la rue, et az ditz la confession. Luy ont estés fayctez les remonstrances et frequenter les sermons*». *RdC*, 1, p. 112.

[23] «*10 augusti 1542. Fust mys en avant qu'on advertisse Messieurs à cause des chansons qu'on chante de nuyct jusques à X heures par les rues et aultre part et mesmement au Bourg de Four. Et premierement devant le Papaguex*». *RdC*, 1, p. 100

[24] «*Jana, fillie de Robert Bonivard et Ph. Biollesian. Respondent qu'elles ne dirent point de chansons deshonnestes fors de celles de l'Evangille et ne scet dire aultre synon une chanson qu'on ditz "l'autre jour quand chevauchoye" etc. Et vont aux sermons quand elles peuvent*». *RdC*, 1, p. 115.

luoghi di divertimento piuttosto che i sermoni. La serva della locanda del *Papaguex*, incriminata il 14 settembre 1542, dimostra scarse doti mnemoniche e viene esortata a frequentare culto e catechismo:

> Claudaz, figlia di Pierre Myvella, di Servonex, serva alla locanda del Papaguex (Pappagallo). A causa delle canzoni durante la notte. La serva del Papaguex ha detto che il padrone era uscito. Risponde che non ha cantato canzoni oscene all'infuori di quella che dice «Nostro Padre onnipotente» e un'altra che non sa ricordare. È incapace di dire di quale canzone si trattasse eccettuato il Padre Nostro onnipotente. E ha detto di avere cantato sempre «Nostro...». E dice che non si prende gioco di Dio né della giustizia. Ha detto la preghiera in maniera maldestra e la confessione abbastanza bene. Il Consistoire le ha fatto le rimostranze affinché frequenti i sermoni e sappia pregare Iddio, e che vada al sermone e al catechismo[25].

La settimana seguente, il giovedì 21 settembre compare l'oste della detta locanda per attenta verifica della testimonianza della serva[26].

Naturalmente la cittadinanza continua a cantare, e in particolare nelle mescite pubbliche in cui canto ed ebbrezza entrano in contrappunto per servire da preludio alla «paillardise» – l'adulterio,

---

[25] «Genève,14 septembre 1542. *Claudaz, fillie de Pierre Myvella, de Servonex, servante du logis du Papaguex. A cause des chansons de nuictz. La servante du Papaguex az dit que son maystre estoyt allé dehors. Respond qu'elle n'az pas dit chansons deshonnestes sinon celle qu'on dit "Nostre Pere tout puissant" et une aultre qu'elle ne se scet souvenir. Ne sce scet reavisé quelle chanson; elle ditz aultre que celle de Nostre Pere tout puissant. Et az dit "Notre"... tout au long. Et dit qu'elle ne se mocque point de Dieu ny de la justice. Az dit l'oraison petitement et la confession assé bien. Le Consistoire luy az fayt les remonstrances qu'elle frequente les sermons et scavoir prier Dieu et qu'elle ale au sermon et au catasesme».* *RdC*, 1, p. 116.

[26] *«Jeudi 21 septembre 1546. Loys Du Bouloz, patissier, bourgeois de genesve. A cause des chansons. Respond qu'il n'estoit pas ici; quand on le demanda par l'officier et qu'il ne scet rien de ce qu'on luy demande à cause des chansons et qu'on luy amene celui qui l'a accusé. [...] Le Consistoire luy a luy az fayetes les remonstrances honnestes».* *RdC*, 1, p. 119.

proibito dalla legge. Quindi un editto del 28 maggio 1546 proibisce la frequentazione delle taverne in favore delle «abbayes», locali edificanti, posti, attraverso un gerente fidato, sotto il controllo delle autorità religiose. Gli ospiti assistono alla lettura della Bibbia e a musiche educative: l'oste non «tollererà» che vi si cantino altre canzoni all'infuori di «salmi e canzoni spirituali», a condizione però che vengano intonati in maniera «conforme» e non «dissoluta o scandalosa»[27].

Anche la maniera di dire i salmi viene sanzionata dalla magistratura, quando non conforme all'insegnamento di Calvino sulla necessità di cantare con «intelligenza» e partecipazione razionale al significato del testo. Il 27 marzo 1546 il Consistoire convoca dame «Ballon», colpevole di mormorare in latino – «*barbotter*» – i salmi a bassa voce durante i sermoni. Gli si ricorda che tale pratica «*tient fort de la papisterie*» e gli viene rinfacciato che «ha torto di pregare Dio in questo modo senza capire ciò che dice»; si tratta del principio formulato da Calvino nella prefazione al salterio[28].

Ma è la danza la licenza più temuta dai magistrati. Il 25 marzo 1546 Jeanne, figlia di Jacques Dufourt di Russin, viene citata in tribunale per contravvenzione alla legge sulla danza[29]. Nega, le vengono mosse le consuete rimostranze e viene rilasciata. Il 22 aprile 1546 si danza in un granaio a Choully. I ministri e magistrati tentano

---

[27] «*Abbayes remplaçant les tavernes. 28.5. 1546. Item ne permettra le dict hoste 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*». Rivoire, II, p. 480.

[28] «*Pour jeudi 27 de may 1546. A laquelle furent faictes remonstrances de ce qu'elle tient fort de la papisterie. Lad. respond qu'elle veult vivre à la loy de Dieu comme les ministres l'annoncer. L'on luy a faict la remonstrance 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 latin. Luy ont esté faictes les remontrances que c'est mal faict de prier Dieu ainsi sans savoir ce qu'elle ditz*». *RdC*, 2, pp. 230-231.

[29] «*Jeanne fille die Jaques Dufourt de Rissin. A laquelle furent faictes remonstrances et l'a interroguer se elle n'ast pas heu dansee*». *RdC*, 2, p. 174.

di conoscere l'identità dei colpevoli, ma senza successo. L'incombenza viene deferita al pastore di Peney e Satigny[30]. Fino ad ora la pena di tre giorni di prigione era stata applicata con relativa moderazione. Ma le cose cambiano all'inizio dell'anno 1546, in cui l'attività processuale per crimini coreografici raggiunge valori più elevati. Com'è noto, il nuovo regime urta la resistenza di alcuni *clans* famigliari autoctoni, refrattari al rigore del nuovo potere «straniero», e alle pubbliche umiliazioni inferte ai patrizi, fra cui Pierre Ameaux, detrattore pubblico di Calvino, che nell'aprile dello stesso anno, viene costretto a sfilare in sottoveste per le strade del centro della città con una torcia in mano, chiedendo perdono a Dio, a Calvino e alla magistratura rinnegando «*à haulte et intelligible voix*» tutte le tesi sostenute contro il governo durante una cena, la sera del 26 gennaio 1546[31].

L'infrazione al regolamento contro il ballo e le oscenità canore diviene allora il segno di reati più gravi, come la sedizione. L'esempio più celebre è il processo intentato a 26 notabili della città, incriminati per delitto di coreografia nella primavera 1546. Il 26 marzo si danza nella dimora privata di Anthoine Lectz a Bellerive per il matrimonio della figlia Mie, sposa di Claude Filippe, figlio di Jean Philippe, sindaco e capitano generale condannato a morte nel 1540. Le coreografie proseguono in seguito in casa di Pernette Sept, madre di Jean-Baptiste Sept. Nei giorni seguenti la magistratura procede all'arresto degli astanti. La lista degli accusati menziona 26 nomi, fra cui Antoine Lectz, padre della sposa, Rolette Buisson, figlia di Jean Buisson ex consigliere, Jeanne Lectz, sposa, Claude Philippe, Mya Philippe, Amblard Corne, sindaco, Jeanne Franc, figlia di Amblard,

---

[30] «*Jeudi 22 de apvril 1546. Led. S. Pierre a proposer que dimenche passé y fust dancer à Cholier [Choully] en une grange, et que ne heu jamais l'advis de les reprendre. Il est sorti. Advis que bonne remontrance luy soient faictes en luy demandant à qui la grange est où fust dancer. Respond que se fustz au filz de feu Sr Claude Sale. Interroguer s'il cognoissoyt point de ceulx qui danssarent, ditz que non. Que l'on en advertisse le ministre Jacques Bernard, ministre de Peney*». *RdC*, 2, p. 208.

[31] Naphy, p. 96.

Urbain Quisard, signore di Crantz e castellano di Coppet, Louis Franc, Pernette Franc, Pierre et Claude Moche, il capitano Ami Perrin et Françoise Favre sua moglie, Jean Maillart e Jean Gruet, condannato alla pena capitale l'anno seguente per avere infangato la reputazione di Calvino. Come attesta la deposizione di Guido Mallet, del 15 aprile, gli invitati tramano il silenzio. Dopo la seduta del 21 aprile, Calvino, sdegnato, scrive a Farel e a Viret che le danze avevano procurato più problemi del previsto, le persone convocate avendo negato spudoratamente i fatti. Ma la settimana seguente il sindaco Amblard Comte confessa, trascinando in giudizio il resto degli invitati. Il 12 aprile il Consiglio ordina l'imprigionamento di tutti coloro i quali avevano danzato a Bellerive o a Ginevra. Il 20 aprile, compare in processo Jacques Gruet con Pierre Moche, citati per menzogne. Gruet risponde «calunniando» Calvino di aver insultato i danzatori definendoli «ruffiani» – sinonimo, nel linguaggio dell'epoca, di «debosciati». Calvino risponde precisando che «dalle danze nasce la licenza»: «*de les danses s'ensuyt ruffianage*». Gli vengono fatte le rimostranze per avere «*fleureté*» macchiandosi di «peccato veniale». Calvino gli rimprovera che non è il caso di paragonare i ministri a «*florette et barelle*», sinonimo di «gioco, trastullo amoroso»[32]. La confusione, nella mente di Calvino, fra danza e licenza trova conferma nella destrezza con la quale, nell'accusa, il riformatore trae profitto del significato equivoco del

---

[32] «*20 avril 1546. Jacques Gruet et Pierre Moche. Auquel furent faictes remontrances aud. Gruet que fust ici à cause des dances, que le nya et mentiz aud. Consistoyre, et led. Moche futz en lad. danse. Et ont esté en prison et depuys envoyer pour leur faire remontrance. Lad Gruet se escusant, disant qu'il a mal faict d'avoir messonger, nonoustant que se ne peult pas estre tant de scandalles, avecq aultres [propos?]. Aussi a callomnyé que Monsieur Calvin ditz en son sermon que les danseurs estoyent ruffians. Monsieur Calvin luy responditz avoir prononcer tel propos, que de les danses s'ensuyt ruffiannage, et non pas ainsi qu'il l'expose. Luy ont esté faictes remontrances sus ce que l'on a fleurettes que demonstre des pechez veniel. Monsieur Calvin luy a esté facites remontrances qu'il ne faut point aconparoistre [comparer] les ministres à florette et barelle. Item sus que au soir il se trouvast yvre et fust scandalle*». *Rdc*, 2, pp. 202-203.

termine «*fleureter*», al contempo passo di danza – «*fleuret*» – e correlativo cinquecentesco dell'odierno «*flirter*».

Una misura efficace per eliminare le danze è quella di mettere a tacere i musicisti che le accompagnano. Il ballo di Bellerive viene condotto dal musicista Ansermo Roph, detto Tabusset, tamburino. Il verbale del 19 aprile enumera le sue specialità nelle arti dello spettacolo:

> Tabbusset, tamburino. Il quale conduce [le danze] e suona numerosi strumenti come il flauto traverso, il tamburino, il flauto a nove fori, l'oboe, la zampogna e altri, dai quali conseguono danze e altre superflue insolenze. Stabilito che gli venga proibito di suonare alcuna danza ne bassa danza strumentale che inciti al ballo[33].

Ritenuto colpevole di avere dilaniato un vestito ufficiale della signoria e di una coltellata, verrà bandito dalla città nel 1549 per un anno e un giorno con la proibizione di suonare il tamburo. Quattro anni dopo compare nuovamente davanti alla giustizia per aver suonato di nuovo i suoi strumenti.

Il 9 aprile 1555 è il cantore della cattedrale «Maistre Guillaume de la Molle» a finire in tribunale, denunciato da Maistre Abel e Estienne Du Val per avere «portato» il suo «*vyollon*» in alcuni locali per condurre «*danses et austres mondanités*». Nega le danze ma riconosce di avere suonato «salmi, canzoni spirituali e fantasie», nonché della musica per «divertire una giovane fanciulla malata». Confessa la presenza della moglie del castellano Donzel, ma «non si ricorda della moglie di Perrin»[34]. Gli vengono fatte «buone rimostranze» perché eviti le ricadute. Ma compare di nuovo l'anno

---

[33] «*Tabbusset, taborin. Lequel menne et touche de plusieurs instrument comme de la floustes 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 instrumentz qui emeuve point de dance*». *RdC*, 2, p. 180.

[34] Citato da Pidoux, II, p. 77.

seguente, accusato di aver condotto le danze per un matrimonio in casa Girbel. Si giustifica dicendo che «*menoyt pseaulmes*» e non si danzò, eccettuate «*certaines petites filles qui sautèrent*». Visto che non è la prima volta e che non si corregge «l'avviso è che finisca davanti ai Messieurs per mettervi ordine e porvi rimedio»[35]. Il 6 maggio 1555, la pena di tre giorni a pane ed acqua viene applicata a Jehan Demeribel, ritenuto colpevole di avere mescolato canti spirituali a canzoni «*dissolues et mondaines*» ai bagni di Ayx [Aix-les-Bains], seguendo poi una donna dai facili costumi – «*garse*» – a Chambéry[36].

L'ipotesi di una mescolanza di salmi e canzoni profane è tutt'altro che esclusa. Numerosi canti spirituali avevano un passato tutt'altro che edificante e il ritorno alla versione iniziale non doveva risultare stonato nell'esecuzione. Causa di contaminazione, agli occhi delle autorità, sono anche gli strumenti, che vengono proibiti dalle istanze giudiziarie. Infatti il 19 marzo 1556 una corporazione di «musici» «cantori» e altri «*compagnons*» della città «supplica» le autorità di consentire il ricorso ai «*viollons*» e «*aultres instrumens*» per «cantare salmi in onore di Dio». Ma il permesso viene negato per timore che ai salmi vengano combinate altre «vanità»[37].

---

[35] Pidoux, II, p.89.

[36] Ginevra 6. 5. 1555. «*Jehan Demeribel, renvoyé par le Consistoire pource qu'il y a environ ung an qu'on ne le peult faire obeir, et a chanté chanson dissolues et mondaines aux bains d'Ayx et entremesloit des sprirituelles, mesme qu'il aye à Chambéry suyvy une garse desbochée. Item et pource qu'il a usé d'arrogance combien qu'il aye esté souvent admonesté. Estant ouyes les excuses dudict Demeribel, priant Messieurs de ne le prendre à la male part, arresté qu'il doibge aller tenir prison troys jours en pain et eau, et qu'on luy face bonnes remonstrances*». Citato da Pidoux, II, p. 77.

[37] Ginevra, 19.3. 1556. «*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 asseuré qui ne ait aultre chouse tendant à vanité*». Pidoux, II, p. 90.

Negli anni seguenti, agli amanti della musica «leggera» non rimane altro teatro che l'aria aperta dei campi, oltre le porte della città, dove echeggia la melopea bucolica dei lavoratori agricoli, in contrappunto con qualche rustica imprecazione. Così l'ordinanza di polizia del 1577 proibisce il canto ai mietitori:

> Essendo stato riferito che gli operai mietitori continuano a bestemmiare e a cantare canzoni profane e lubriche, si è stabilito di proibire sin d'oggi che nessuno abbia a farlo, pena sessanta soldi di multa e la prigione[38].

Le misure contro la musica profana e della danza rispondono ad una stessa «logica»: da un lato il peccato e le infrazioni al «giogo del Vangelo», dall'altro il timore di Dio e delle sue verghe. Fra la fine dell'anno 1542 e la primavera dell'anno seguente il flagello della peste si era abbattuto sulla città con rinnovato vigore. I magistrati ordinano che un ministro della fede venga mandato all'ospedale dei pestilenti «*pour solager et console les povres infect de peste*». Ma il terrore del contagio paralizza persino il sangue degli uomini di Dio. Il procuratore dell'ospedale nota il rifiuto dei ministri, che preferiscono «*estre aux diables*»; e un decreto del consiglio esonera Calvino, insostituibile[39]. Ne viene una tragica caccia all'untore che vede l'esecuzione di 37 persone in soli quattro mesi. E l'isteria collettiva si ripercuote sulla politica musicale. Il 14 dicembre 1542 il cittadino Pauloz Tarex viene interrogato in quanto sospettato di giocare ai dadi, alle carte e di cantare «canzoni infami» anziché pregare e ringraziare Iddio per preservarlo dalla peste:

---

[38] Ginevra, 12. 7. 1577. «*Etant proposé que les ouvriers moissonneurs continuent à jurer et a chanter des chansons profanes et lubriques a esté arresté de faire défenses dès aujourd'hui que nul n'ayt à ce faire à peine de 60 sols et de prison*». Rivoire, III, p. 351.

[39] Citato dal Naphy, p. 90.

> Giovedì 14 dicembre 1542. Pauloz Tarex. A causa di alcune canzoni infami cantate tempo fa in casa sua dopo il suo ritorno dalla malattia e pericolo di peste anziché pregare. Risponde, ringraziando Iddio e la Signoria, che non ha cantato canzoni oscene all'infuori di canti di guerra e secondo il Vangelo e altri no. E dice che non ardirebbe farlo altrimenti, offrendosi alla pena della fustigazione qualora venisse a dimostrarsi che avesse giocato ai dadi o alle carte dopo la sua guarigione, eccettuato nei giorni in cui era malato di peste[40].

Da un lato la licenza, dall'altro le verghe di Dio. Il reo è un nemico potenziale per la comunità e la danza un affare di stato. Lo afferma esplicitamente l'*Ordinanza di polizia* del 5 dicembre 1617:

> Al che avendo voluto porre rimedio, sia per il dovere delle loro coscienze che per il bene generale dello stato in generale e delle famiglie in particolare, i suddetti signori hanno fatto pubblicare le suddette ordinanze e regolamenti e in particolare quelle che riguardano gli abiti, le nozze, i banchetti, le partorienti, le danze, i giochi, le bestemmie e altre simili cose. Ma il torrente della vanità e della licenza è straripato con tanto impeto che nessun limite è stato in grado di arginarlo, e data l'impotenza degli uomini, sembra che Dio stesso abbia voluto porvi mano immediatamente attraverso l'invio dei suoi flagelli, la causa dei quali, occorre confessarlo, va attribuita ai vizi e alle profanità che ciononostante non hanno cessato di regnare tra di noi e che avranno come conseguenza le più grandi verghe e castighi di Dio, se non li preveniamo attraverso un'ammenda interna nei nostri cuori e, esteriormente, nei nostri costumi e conversazione. [...] E siccome la maggior parte della cittadinanza non si astiene dal male se non attraverso il timore delle leggi e delle loro pene, i suddetti signori hanno

---

[40] «*Jeudi 14 décembre 1542. Pauloz Tarex. A cause d'aulcunes chansons infames chantes en sa mayson, nagayre en son retour de sa maladie et danger de peste au lieu de prier. Respond, remerciant du premier la seignorie, qu'il n'a point chanté chansons deshonnestes sinon des chansons de guerre et selon l'Evangille et d'aultres non. Et qu'il ne le vouldroy pas fere aultrement, se offrant qu'il se trouve qu'il aye joyé dempuis sa guerison ny aux dez ny aux cartes, se soubmet a la peine de fuetz, excepté du temps qu'il estoyt affligé de peste*». *RdC*, 1, p. 148.

risoluto di ridurre in pratica, esattamente e senza eccezione alcuna, la modestia e l'onestà che vengono ingiunte dalle lodevoli ordinanze di questa città[41].

Calvino e l'*ethos*

In ultima analisi le norme legislative contro la musica costituiscono la prova più eloquente dell'onnipotenza del canto e della relativa sfiducia dei ministri della fede nei confronti del discernimento individuale. Vista la fondamentale debolezza dell'ascoltatore, incline a «cercare il piacere in vanità», e la responsabilità delle autorità morali, spetta al legislatore immaginare una profilassi musicale di stato per stabilire la musica da consentire o da proscrivere. Infatti, durante la riunione del *Consistoire* del venerdì 22 agosto 1544, a denunciare la presenza di canti osceni nella città, è Calvino in persona che fa ordinare di metterli a tacere mediante la vociferazione del consueto decreto di legge:

---

[41] «*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, dansses, jeus, 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 immediatement 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 ne les prevenons par un amandement interieur en nos coeurs 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 pluspart 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 ceste cité*». Rivoire, III, pp. 589-590.

> Venerdì 22 agosto 1544. Calvino si lamenta di coloro i quali cantano canzoni licenziose. Ordinato che si facciano decreti pubblici di non cantare canzoni licenziose né fare schiamazzi in pubblico[42].

Almeno quattro correnti di pensiero confluiscono nell'etica musicale calvinista: le teorie platoniche sul potere psichico della musica; la loro prova *ex auctoritate* ad opera delle Sacre Scritture; le idee dei Padri della Chiesa, con un accento particolare sulla tradizione agostiniana; e per quanto riguarda il metodo, l'umanesimo contemporaneo, critico e filologico. A conferma di ciò la scelta di rifarsi alle fonti più antiche e più pure, simbolo dell'atteggiamento di Calvino in questo frangente, da intendere come un tentativo filologico e criticamente storico, di un ritorno all'antico sul piano religioso. Ne risulta una morale severa i cui postulati fondamentali si riassumono ad alcune affermazioni circa la musica «gradita a Dio», sparse nell' *Institution de la religion chrétienne* e nelle due prefazioni al *Salterio*: *La forme des prières et chantz ecclesiastiques. Epistre au lecteur* (1542), e le postille dell'anno successivo: *Calvin. A tous chrestiens et amateurs de la parole de Dieu, Salut*[43]. Si tratta di due testi chiave nei quali figurano alcune risposte non ambigue ai quesiti che ci interessano.

Vi sono ragioni di credere che Calvino amasse la musica come Lutero. Tuttavia, la sua diffidenza nei confronti del suo potere manipolatore nell'ambito strettamente teologico della riflessione sul canto ecclesiastico non ha rivali fra i riformatori, ad eccezione forse dello Zwingli che non esita ad eliminarlo dal culto. Calvino ha buone ragioni per fare altrettanto: condivide lo stesso suo pessimismo sui piaceri colpevoli della natura umana, debilitata dalla caduta di Adamo e naturalmente incline a provare piacere nel vizio e nella vanità; e, sul piano della liturgia, non ha difficoltà alcuna a riunire le autorità

---

[42] «*Vendredi 22 août 1544. Calvin se plaint de ceux qui chantent chansons deshonnestes. Ordonnée qu'on fasse cries de non chanter chansons deshonnestes ny fere des esbaux dans la ville*». *RdC*, 2, p. 5.

[43] Pidoux, vol. II, pp. 15-17 e 20-21.

necessaire per conferire ai propri argomenti il peso di una verità storica. Il timore nei confronti del potere psichico della musica non era una novità e aveva trovato ampio credito nei Padri della Chiesa: Calvino sottolinea la tentazione di Sant'Agostino di ridurre la salmodia, come Sant'Atanasio, ad una recitazione più vicina ad una lettura che ad un canto vero e proprio. L'esegesi del passo delle *Confessioni* di Sant'Agostino sull'introduzione da parte di Sant'Ambrogio del canto antifonico a Milano autorizza la tesi secondo cui il canto non fu praticato ovunque «*cela* [*sc.* il canto dei salmi] *n'a point esté tousiours universel*»[44]. E non è Gesù Cristo, l'autorità fondatrice del canto nella chiesa cristiana, nonostante la conoscenza della pratica salmodica che lasciava supporre la sua educazione ebraica. Infatti un motivo di non proibire il canto, in mancanza dell'esempio di Gesù Cristo, è la sua diffusione presso gli apostoli. Lo prova San Paolo affermando di aver cantato «*de bouche et* [...] *d'intelligence* [I, Cor. 14, 15]»[45]. In questo modo la salmodia diveniva una pratica sociale radicata nelle contingenze storiche e non, come voleva la tradizione medievale, l'epifania di una rivelazione divina elargita una volta per tutte dagli Angeli a San Gregorio.

Il punto di partenza dell'etica musicale di Calvino è il valore psicotropo del canto, la sua virtù «*secrette et incroyable*» in grado di volgere gli affetti «*en une sorte ou en l'autre*»[46]. Nelle postille del 1534 all'*Epistre au Lecteur* questo potere viene descritto come un

---

[44] «*Toutefois, nous voyons par ce que dit sainct Augustin, que cela n'a point esté tousiours universel. Car il raconte qu'on commença de chanter à Milan du temps de Sainct Ambroise, lors que Iustine mere de l'Empereur Valentinien persecutoit les chrestiens, et quer la coustume de chanter vint de là aux Eglises Occidentales. Or il avoit dit un peu auparavant, que ceste façon estoit venue des parties d'orient, où on en avoit touiours usé. Il demontre aussi au second livre des retractations que l'usage en fut receu en Aphrique de son temps*». Calvino, *Institution de la religion chrestienne*, III, xx, § 31-33; *CO*, IV, col. 418-422.

[45] *Ibid.*

[46] Calvin, *A tous chrestiens*, Pidoux, p. 20.

fatto di esperienza personale[47]. Inoltre il piacere musicale ha origini divine e tutto porta a concludere che è un dono previsto da Dio per allietare gli uomini:

> Or entre les autres choses, qui sont propres pour recréer l'homme et luy donner volupté, la Musicque est, ou la première, ou l'une des principalles et nous faut estimer que c'est un don de Dieu député à cest usage[48].

L'espressione «*il nous faut estimer*» sostituisce una nota personale ai rituali argomenti *ex auctoritate* disponibili nelle fonti vetero-testamentarie sull'azione causale della musica – l'episodio di Saulo liberato dal demonio della melanconia dall'arpa di Davide, le trombe di Gerico, Eliseo trasportato dalla musica al delirio profetico. Ma questi argomenti, Calvino doveva darli per scontati. Infatti non facevano che trasformare in una verità rivelata le opinioni dei filosofi greci sulla psico-fisiologia degli affetti: due correnti che Calvino lascia correre tranquillamente in parallelo.

L'idea secondo cui, fra tutti gli oggetti sensibili, la musica è quello che opera con maggiore efficacia sugli affetti si rifà alla *Politica* aristotelica. Mentre la tesi di una «virtù segreta della musica» che piega la volontà «*en une sorte ou en l'autre*» invoca l'autorità della *Repubblica* platonica:

> Mais encore y a-t-il davantage: car à grand' peine y a-t-il en ce monde chose qui puisse plus tourner ou fléchir çà et là les moeurs des hommes, comme Plato l'a prudemment considéré. Et de fait, nous expérimentons qu'elle a une vertu secrette & quasi incroyable à esmouvoir les coeurs en une sorte ou en l'autre[49].

---

[47] «*Et à la vérité, nous cognoissons par expérience que le chant a grand force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le coeur des hommes*». Calvino, *Epistre au Lecteur,* Pidoux, p. 15.

[48] Calvin, *A tous chrestiens,* Pidoux, p. 20.

[49] *Ibid.*, Pidoux, p. 20.

La locuzione «*vertu secrette*» traduce il termine tecnico *virtus harmoniarum,* sinonimo di qualità affettiva «tangibile», coestensiva con il suono e l'armonia. Lo dimostra una metafora energica con cui Calvino assimila l'azione della musica alla virtù inebriante dell'alcol, assegnando un ruolo accessorio alla volontà dell'ascoltatore, semplice spettatore passivo del proprio affascinamento:

> Il est vray que toute parole mauvaise (comme dict Saint Paul) pervertit les bonnes moeurs: mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le coeur, & entre au dedans: tellement que comme par un entonnoir le vin est jetté dedans le vaisseau: aussi le venin & la corruption est distillée jusqu'au profond du coeur, par la mélodie[50].

Calvino non tenta di dar conto di questo potere mediante una gerarchia dei sensi interni, limitandosi a rilevare il vincolo misterioso stabilito dal canto sulle facoltà dell'anima. Ma il linguaggio è tecnico e allegorico: nel suo campo semantico condensa una polifonia densissima di significati allegorici presi in prestito alla tradizione esegetica, letteraria e scientifica, la cui interpretazione consente alcune conclusioni sul suo significato profondo. Il termine «fléchir», «flectere» molto diffuso, può attingere alla tradizione retorica del *De Oratore* di Cicerone[51] in cui il termine *flexanima* designa l'energia dell'eloquenza che, nell'*actio*, agisce sul corpo e l'immaginazione «piegando» la volontà della giuria. Inoltre riemerge nel capitolo dedicato da Costantino Africano alla iatromusica, una delle fonti più autorevoli sui poteri dell'armonia[52].

La metafora della musica che penetra nell'anima come un liquido attraverso un imbuto ha alle spalle una lunga storia. L'idea di una sua

---

[50] Calvin, *A tous chrestiens*, Pidoux, p. 21.
[51] Cicerone, *De Oratore,* 2,44,187.
[52] *Infra.*

ascendenza platonica ha trovato ampio credito presso gli interpreti[53]. Tuttavia nella *Repubblica* il liquido non è il vino ma un metallo incandescente che liquefa i freni inibitori dell'anima, e la similitudine gioca sull'equivoco fra il temperamento o carattere, l'educazione, e la tempra dei metalli[54].

Inoltre il termine «vaisseau», per «vaso», «recipiente», «vasellame», *fr.* «*vase, vaisselle*», più che alla tradizione platonica rinvia alle Sacre Scritture e alla patrologia. La fonte è una metafora paolina (*Rom.* 9.21) circa il vasellame, onorevole o di uso vile, che il ceramista trae dalla stessa massa di argilla. Calvino la conosce bene per averne tratto profitto nella sua dottrina della doppia predestinazione. Lo attesta il verbale del processo intentato al medico e dottore in teologia Jérôme Bolsec, nemico di tale dottrina, che aveva rinfacciato a Calvino di averne tratto profitto abusivamente[55]. In questo contesto

---

[53] Cf. Ch. Garside, p. 23, con vari riferimenti bibliografici. Ecco il testo: «Ora quando uno riconosce alla musica il potere d'incantare con il suono dell'*aulos* e di riversare nell'anima, attraverso le orecchie, come fosse un imbuto quelle dolci molli lamentose armonie che or ora dicevamo e passa tutta quanta la vita a canticchiare allegro beandosi del canto, costui anzitutto, se in sé aveva qualcosa d'animoso, l'ha temperato come ferro e da inutile e duro l'ha reso utile; quando però, persistendo non smette, anzi prosegue l'incanto, ecco allora che lo fa struggere e liquefare sino a esaurire del tutto il vigore dell'animo, sino a tagliare via, per così dire, i nervi dell'anima e a renderla un combattente smidollato » (Platone, *Repubblica* 411 a-b).

[54] Cf. il *Regime* ippocratico (*Hippocratis de Diaeta,* R. Joly (=J.) e S-Byl ed., Berlino, 1984, I, 13, p. 136). Allo stesso modo in cui il fabbro priva, durante la fusione, il metallo del suo cibo e lo rinforza rinnovando la dose di acqua venuta meno, il pedotribo rilassa il corpo umano col fuoco, privandolo di una parte del suo nutrimento; rilassato, battuto, massaggiato e purgato, il corpo riacquista la tempra iniziale.

[55] «*9. Alleguant le passage de saint Paul de la similitude des vaisseaux qui sont faitz en honneur ou opprobre, il a dit [sc. Bolsec] qu'on en abusoit tout au contraire de l'intention de Sainct Paul. Et s'est fondé sur ce que Sainct Paul dit qu'ilz ont esté apprestez à leur perdition. Mais que Dieu a appresté les vaisseaux de grace et de salut. Comme si par cela Sainct Paul vouloit dire que le meschant s'appreste, et pas qu'ils soit predestiné ny ordonné de Dieu . 10. Sur cela condamnant la doctrine de Dieu que nous suyvons, a dit qu'elle prétendoit à faire*

«vaisseau» è il corpo, come ricettacolo dell'anima, *vas*, *vas impuritatis*, ossia il recipiente creato da Dio partendo dalla «terra», qui corrotto dal veleno del canto che penetra nel corpo attraverso il sistema periferico.

L'identità fra vino e musica poteva anche rifarsi all'equivoco fra crasi e armonia diffuso nel genere letterario del simposio[56]. Fenomeni come l'incremento della temperatura del mosto in fermentazione durante l'inverno e la sua effervescenza conducono gli autori a supporre la presenza nel vino di una forte concentrazione di fuoco. L'azione inebriante del vino, denso e caratterizzato da un forte tenore alcolico[57], è allora la conseguenza della sua azione calorifica[58]. L'ebbrezza è il movimento disordinato degli spiriti vitali ad opera del fuoco liberato nelle vene dal vino bevuto in quantità. L'idea di moderare la virtù calorifica del vino nell'acqua è una conseguenza logica, di cui rimangono tracce tangibili nell'odierno *krasis*, sinonimo

---

un Dieu tyran et une idole de Juppiter, telle que les payens l'ont forgee, allegant un vers, où il est notamment parlé des tyrans, qui ont leur plaisir pour raison. Après il a adiousté encore plus qu'en disant que Dieu a prédestiné à vie ou à mort ceux qu'il a voulou, que nous le faisons autheur du mal et de l'iniquité». J. F. Bergier ed., *Registres de la compagnie des Pasteurs de Genève au temps de Calvin,* t. I (1546-1553), Ginevra, Droz, 1964, p. 86.

[56] Di qui la consuetudine di designare la bevanda con i valori del temperamento. Cfr. Xen., *Oecon.*, XVII, par. 9. Stando al von Schwabe, (*'Mischung' und 'Element' im Griechischen bis Platon: wort- und begriffsgeschichtliche Untersuchungen insbesondere zur Bedeutungsentwicklung von 'stoicheion'*, Bonn, Bouvier Verlag H. Grundmann, 1980. Archiv für Begriffsgeschichte. Supplementheft, 3, p. 25), le ricette per la mescolanza del vino avrebbero stabilito il punto di riferimento per la formazione del concetto generale di *krasis*: «aber auch dort bleibt das Phänomen der Mischung von Wein und Wasser für die Bedeutung von *krasis* massgebend».

[57] Ateneo (*Deipn.*, II, 38 d) descrive l'usanza di brindare con poco vino puro immediatamente dopo la cena, in maniera analoga all'uso odierno dei liquori.

[58] «Le persone anziane – scrive Aristotele – si inebriano prestissimo per la scarsezza e l'esiguità del calore che per natura è infuso in essi. E anche i giovanissimi si inebriano più presto a causa della quantità di calore che è infuso in essi. Sono facilmente vinti, infatti, dal calore che sopraggiunge dal vino» (Arist., *ap.* Athen., *Deipn.*, X 429 c).

di «temperie» e «vino». La mescolanza poteva osservare intervalli semplici o consonanti e provocare un'ebbrezza musicale[59]. Siccome l'unità di misura è la coppa, il dosaggio genera rapporti semplici, che molti autori interpretano in termini di armonia fra estremi numerici pari e dispari[60]. Un esempio è l'esegesi di un verso di Esiodo, nelle *Questioni Conviviali* di Plutarco, in cui una «quinta» di vino, ottenuta temperando tre parti di acqua e due di vino, consente l'encomio di un'ebbrezza «musicale» moderata da «freni» numerici consonanti[61]. Un caso eloquente di equazione fra crasi e armonia è un episodio preso in prestito dall'agiografia pitagorica alla vita leggendaria di Empedocle, citato per venti secoli, da Boezio al Ficino[62]. Per sedare

---

[59] Plut., *Quaest. Symp.*, III, 9, 657 b sgg. Conservano le tracce di un prontuario preciso di ricette i frammenti di un libro dedicato da Aristotele a questo argomento: «le coppe rodie sono fatte di smirra giunco aneto, zafferano, balsamo, amomo e cinnamomo cotti insieme: quel che da tutto ciò risulta, una volta versato nel vino, a tal punto ne frena l'ebbrezza, da liberare anche degli impulsi venerei rinfrescando lo spirito». Arist., *Frammenti*, XI 464 c; fr. 110, 111 Rose.

[60] Esiodo (*Opera* 596, *Hesiodi Theogonia; Opera et dies; Scutum*, F. Solmsen, R. Merkelbach e M.L. West, ed., Oxford, Typographeo Clarendoniano, 1970) stempera una parte di vino in tre parti d'acqua. Anacreonte (*Poetae Lyrici Graeci fr.* 63, *fr.* 43 , T. Bergk, ed., I-III, Lipsia, B.G. Teubner, 1843) brinda con «dieci misure d'acqua e cinque di vino». Diamo una lista di esempi con le porporzioni (il vino al numeratore) e gli autori. Quinta e Decima *3:1, 5:2* (Athen., *Deipn.*, X, 426-427 sgg.; Aristoph., *Hipp.*, 1187; Cratin., *fr.* 183, 184; Pollux, VI, 18). Unisono, *1:1* (Archipp., *fr.* 2; Philaeter., *fr.* 1; Strat., 22, 61; Alex., *fr.* 58, 230, 244). Quinta, *3:2* (Philaeter., *fr.* 16). Quarta *3:4* (Ephipp., *fr.* 11). Decima *5:2* (Hermipp., *fr.* 25; Eupol., *fr.* 8; Amips.; *fr.* 4, Nicochar., *fr.* 1). Duodecima *3:1* (Cratin., *fr.* 183 e 23). Doppia ottava *1:4* (Anaxil., *fr.* 43). Nonostante la consonanza di tutti i rapporti sarebbe temerario rilevare un valore armonico in tutti questi esempi. Le proporzioni sono armoniche perché gli estremi sono interi; ma risultano tali perché l'unità di misura è la coppa.

[61] Plut., *Quaest. Symp.*, III, 9, 657 b sgg.

[62] «Empedocle una volta salvò per mezzo della musica l'ospite suo Anchito, sul quale un giovane si era scagliato con la spada in pugno. Anchito infatti, in qualità di giudice, aveva condannato a morte, in pubblico giudizio, il padre di quel giovane, e questi, in preda all'ira e con l'animo sconvolto, si era avventato con la spada per uccidere, come fosse un omicida, colui che aveva condannato il

la collera omicida di un giovane commensale ubriaco Empedocle muta l'accordo della lira, cantando il verso omerico della «droga che dissipa l'ira e il dolore». Nell'Odissea la droga di cui si tratta è una bevanda dalla virtù sedativa versata da Elena nel cratere del vino, al fine di impedire chi ne bevesse di versare lacrime. Ne viene che la temperie del grave e dell'acuto nella melodia è come la crasi di un vino drogato: annebbia gli spiriti e calma i dolori.

Infine il corpo come «*vaisseau*» può rinviare ai «vasi» sanguigni e la metafora della melodia come «vino del testo», può rifarsi allo *spiritus*, il veicolo delle sensazioni nella medicina galenica e nella dottrina che, da Alberto Magno, avrebbe dominato la psicologia dell'Occidente latino. Un punto di riferimento celebre è il testo di Costantino Africano, in cui il canto di Orfeo «piega» l'animo degli ascoltatori con l'efficacia del vino[63]. L'archetipo è l'equazione fra il vino e il sangue compatibile con le Sacre Scritture e la tradizione esegetica. Un nesso, sul versante scientifico, fra lo *spirito* del vino e gli *spiriti* vitali, o esalazioni del sangue viene stabilito dall'autore dei *Problemi* aristotelici, a proposito degli spiriti liberati nel sistema nervoso dall'umore malinconico, che, come il vino forte, inebria l'immaginazione producendo mania o depressione. E all'alba del Cinquecento questa tradizione rinasce a nuova vita nella psicologia

---

proprio padre. Empedocle, che aveva in mano la lira cambiò tono eseguendo una melodia dolce e rasserenante e subito cantò della droga che dissipa l'ira e il dolore, e di tutti i mali rende dimentichi, come dice il poeta, e così evitò la morte all'ospite suo Anchito e un omicidio al giovane». Giamblico, *Vita Pythagorica*, 113; H. Diels, ed. *Die Fragmente der Vorsokratiker; nach der von Walther Kranz herausgegebenen achten Aufl.; mit Einführungen und Bibliographien von Gert Plamboeck*, Amburgo, Rowohlt, 1957, 31 A 15.

[63] «*Quidam ergo Philosophi dicunt, sonitum esse quasi spiritum, vinum quasi corpus, quorum alterum ab altero iuvatur. Dicunt alij quod Orpheus dixerit: imperatores ad convivia me invitant, ut ex me se delectentur, ergo condelector ex ipsis, cum quo velim eorum flectere possim, sicut de ira ad mansuetudinem, de tristitia ad letitiam, de avaritia ad largitatem, de timore in audaciam. Haec est ordinatio organorum musicorum atque vini circa sanitate animae*». Constantinus Africanus, *Opera medica*, Basileae, 1586, p. 14.

musicale del Ficino, – interprete delle stesse dottrine platoniche sulla musica citate da Calvino – in cui lo *spiritus* è un doppio psichico dell'*aer fractus ac temperatus* che spira nel corpo della melodia. Ateo o pitagorico, il Cinquecento è unanime su questo punto: la melodia è lo spirito della musica e la melodia la musica dello spirito, vapore stupefacente che si insinua nelle porte dell'anima.

La psico-fisiologia.

Nella storia del pensiero occidentale i vari tentativi di determinare il significato della musica hanno avuto come corollario una riflessione sui rapporti fra la virtù intellettiva e le facoltà inferiori dell'anima portavoci del corpo nel concerto dei sensi interni. Infatti quando l'organo del giudizio inclina in direzione della materia corporea, pensiero e sensazione fanno tutt'uno e la virtù dell'armonia soggioga la volontà dell'ascoltatore con l'efficacia di un farmaco. In cambio il giudizio è autonomo quando le psicologie isolano nell'anima un organo – *ratio*, virtù intellettiva, *ratio intellectualis* – grazie a cui la volontà può opporsi all'opera di seduzione dei sensi. La difficoltà nasce dal fatto che il «compartimento» fra virtù intellettiva e anima sensitiva è tutt'altro che stagno. Nell'attività cognitiva l'informazione transita dal particolare all'universale passando porta dopo porta la scala delle potenze cognitive, dalle facoltà inferiori – l'anima sensitiva, «motrice» e «cognitiva», ricettacolo dei sensi interni – *spiritus, sensus communis, imaginatio-phantasia, memoria* – all'anima razionale e intellettiva.

Questa scala delle facoltà mentali, disposte in un ordine gerarchico secondo il grado di astrazione della funzione svolta, contiene in potenza una riflessione linguistica circa il grado variabile di determinazione concettuale dei segni combinati nella melodia ed è in questo campo di indagini che occorre cercare la chiave per comprendere l'atteggiamento del Cinquecento in materia di etica musicale.

Secondo la corrente tradizione galenica, lo spirito è un'esalazione del sangue prodotta dalla combustione degli alimenti. I suoi vapori

contengono le potenze dei quattro elementi mutuamente temperate secondo proporzioni variabili, musicali o meno. Quello del cervello libera un pneuma aereo nelle cavità aeree dell'orecchio, nel quale le potenze cognitive dell'anima possono insinuarsi per riportare le immagini mentali (*intentiones*) delle melodie percepite. Mosso dagli affetti, lo spirito bolle o gela, provocando collera o melanconia, passioni intense o catatoniche, « acute » o « gravi ». Quando bolle moltiplica la rapidità di operazione della fantasia, quando gela paralizza il pensiero producendo melanconia e stati catatonici.

Vaga e confusa, l'immagine sonora veicolata dallo spirito viene analizzata dal senso comune che la distingue dalle altre percezioni sensoriali evitando le sensazioni reciproche. Giunge poi all'immaginazione, dove viene separata dagli oggetti sensibili. Portavoce del corpo nel concerto dei sensi interni, essa subisce le ripercussioni del moto indeterminato della materia che si agita nei quattro umori, attivi nei piani inferiori. Di qui la sua instabilità e la sua definizione di anima irrazionale. Turbata, può esercitare una virtù deformante sul corpo, servirsi degli spiriti vitali per alterare la materia circostante, comunicando affetti e infezioni agli astanti. Nell'estasi corre, lubrica e fugace, da una forma all'altra, giustappone immagini incoerenti coordinate in maniera paratattica; genera visioni arcimboldesche di elementi, animali acquatici, combinate ignorando il genere e la specie: pensata la pioggia, vede i venti, dai venti passa alle alte montagne, dalle montagne alle nevi.

L'immaginazione si limita a isolare le forme degli oggetti sensibili dal tempo e dalla materia: separa la qualità della voce dal suo supporto corporeo, consente di ricordare il canto in sua assenza o di comporre mentalmente il contrappunto. Ma si tratta della più miope fra le varie potenze dell'anima sensitiva. Definisce in maniera grossolana, ricreando solamente «*intentiones*» e immagini mute. Se gli esseri umani fossero ridotti all'immaginazione parlerebbero come gli animali: cinguettio, latrati, gesticolazioni. L'immaginazione non articola concetti verbali determinati dal punto di vista semantico; parla il linguaggio non verbale del corpo: il linguaggio complesso e intraducibile dei gesti, delle mani, delle inflessioni infinitesimali della

voce sollevata dall'eloquenza; possiede i codici di tutte le arti dello spettacolo, fra cui la danza e la melodia.

Con il senso comune, l'immaginazione è il teatro degli affetti, organi della potenza appetitiva, proprietà dell'anima motrice, e luogo della virtù concupiscibile e irascibile. La prima desidera ciecamente l'oggetto del suo piacere, la seconda reagisce con collera e indignazione. L'anima concupiscibile immagina piacere e dolore e non ha altro scopo che mirare alla soddisfazione dei propri desideri. Non ha limiti: isolato l'oggetto del piacere, spinge la volontà a raggiungerlo. In virtù della sua difficoltà a verbalizzare i propri concetti, approva senza riserve qualsiasi genere di melodia, buona o cattiva. Debole nell'arte della *disputatio*, è una cortigiana dai facili costumi, che si abbandona senza riserve al fascino seduttore di qualsiasi genere di melodia, buona o cattiva, etica o meno. È lo «spirito» e il «vino» della musica.

Spetta alla ragione intellettiva, sede del discorso, il compito di imporle un freno. Facoltà superiore, dibatte e discute: nelle persone nelle quali domina naturalmente alla nascita, genera retori, avvocati, oratori. Risale dalle specie individuali all'universale, corregge le cose come dovrebbero essere, rettifica le forme deformate dalla percezione, estrae le cause dagli effetti, e può domare i capricci delle facoltà inferiori più vicine al corpo. Mentre l'anima sensitiva si irrita, prova gioia o dolore, la ragione intelligente nota le disposizioni, talvolta resiste, fugando gli affetti mediante attenta riflessione, talvolta acconsente, abbandonandosi al corpo. L'ascoltatore è schiavo dei sensi in virtù della potenza concupiscibile e irascibile dell'anima sensitiva ma può reagire in virtù dell'anima intellettiva.

Le psicologie eclettiche più sensibili alla musica, come il Neoplatonismo, riconducono questa dinamica ad un'armonia di contrari, da modulare mediante modelli di natura matematica – ed è in questo senso che la dottrina dell'armonia universale, disciplina per eccellenza della giusta relazione fra forze antagoniste, riguarda l'etica. L'equilibrio psichico, il grado zero del *pathos*, viene inteso come il confronto, mediato da una «giusta misura», fra un forma agente – l'intelligenza – e una materia paziente potenzialmente infinita a intensità variabile – l'anima sensitiva, teatro delle passioni.

Naturalmente la giusta misura è instabile e nel Cinquecento le sue oscillazioni hanno determinato gli atteggiamenti dell'estetica, che potrà invocare, come nel madrigale italiano, una musica che provoca affetti più o meno estremi, oppure, come nel dispositivo calvinista, il limite come freno moderatore dell'affetto, orientato a purificare l'emozione.

Infatti anche la musica, doppio psichico dell'anima, vanta una materia paziente e una forma agente: il suono e il testo o il numero che lo determina. Nella percezione musicale è la potenza razionale o intellettiva a percepire il testo, mentre all'immaginazione risponde il significato della musica pura, fantastico e indeterminato dal punto di vista semantico. Di qui la tesi umanistica circa la supremazia della parola rispetto alla musica e il sospetto dei moralisti nei confronti della musica pura. Basta spingere il parallelismo fra melodia e potenze psichiche alle sue ultime conseguenze per giungere alla conclusione che la musica pura è la potenza «irrazionale», o dimensione «fantastica» del canto, il suo elemento incontrollabile, «licenzioso e rilasciato». E siccome l'anima razionale è superiore al corpo, il testo è più intelligente della sua veste sonora, e la musica poetica è più razionale della musica pura.

L'anima e il corpo dei Salmi

Che gli elementi di questa psicologia offrano una ricostruzione fedele del retroscena culturale dell'etica calvinista non ci è dato di provare. Ma le conseguenze sono identiche: la valenza, negativa o positiva, della musica dipende sia dalla «*vertu secrette et incroyable*» della musica in sé, che dall'atteggiamento dell'ascoltatore nei suoi confronti. I poteri di Orfeo appartengono sia a Davide che a Satana e la volontà si trova dilaniata fra due tensioni antagoniste: cielo e terra, anima e corpo, testo e musica. La musica è buona o cattiva in sé: al contrario di Lutero, Calvino distingue la musica sacra «cantata in presenza di Dio e degli angeli» e la musica profana prevista per

«divertire i commensali a tavola»[64]. E la musica è buona quando è sacra, cattiva se profana. Ma spetta all'ascoltatore porsi o meno in sintonia con la sua virtù efficace. L'emozione musicale è edificante allorché il testo del Salmo diventa strumento di contemplazione divina. Ma a chi è stato predestinato da Dio alla salvezza rimane la libertà di indurre l'anima a «*peccare*» musicalmente confinandola ad un piacere colpevole delle facoltà inferiori.

Nelle *Confessioni* di Sant'Agostino[65] il peccato musicale nasce dall'abbandono della volontà all'incanto della melodia. L'autore riconosce di «peccare a sua insaputa» quando la melodia commuove più del Verbo che veicola. La stessa dicotomia fra testo e musica riemerge nell'*Institution*:

> Or en parlant maintenant de la Musicque ie comprens deux parties, asçavoir la lettre, ou subiect et matière. Secondement le chant, ou la mélodie[66].

E occorre che la mente sia più attenta al significato spirituale del testo che all'armonia musicale:

> Et certes si le chant est accomodé à telle gravité qu'il convient avoir devant Dieu et devant ses Anges, c'est un ornement pour donner plus de grace et dignité aux louanges de Dieu, et est un bon moyen pour inciter les coeurs, et les enflammer à plus grande ardeur de prier: mais il se faut tousiours donner garde que le aureilles ne soyent plus attentives à l'harmonie du chant, que les esprits au sens spirituel des parolles. Ce que Sainct Augustin confesse en un autre passage avoir craint, disant qu'il eust désiré qu'on eust observé partout la façon de chanter qu'avoit Athanase: assavoir, laquelle ressemble mieux à une lecture qu'à chant: mais il adiouste d'autrepart que quand il se souvenoit du fruit et de

---

[64] «*& ainsi qu'il y a grande différence entre la musicque qu'on faict pour resjouir les hommes à table & en leur maison: & entre les psalmes, qui se chantent en l'Eglise, en la présence de Dieu & des Anges*». Pidoux, p. 17.

[65] Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Garnier, 1964, Ch. 33, pp. 236-237.

[66] Calvin, *A tous chrestiens*, Pidoux, p. 21.

> l'edification qu'il avoit receue en oyant chanter à l'Eglise, il enclinoit plus à la partie contraire, c'est d'approuver le chant.

Che la melodia, indeterminata dal punto di vista semantico, risponda alle facoltà inferiori del corpo non viene dichiarato espressamente; ma la metafora circa la sua virtù inebriante parla chiaro e rinvia alle operazioni dell'anima irrazionale. La melodia è il «vino» del canto: moltiplica l'energia del testo e quando il testo è corrotto distilla un veleno mortale nel profondo del cuore. E naturalmente è questo il luogo per porre l'intelletto sopra la *vis imaginativa,* che gli uomini condividono con gli animali:

> Et en cela (dict Saint Augustin) gist la différence entre le chant des hommes & celui de oiseaux. Car une linote, un rossignol, un papegay chanteront bien: mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter en sachant ce qu'il dit. Après l'intelligence doit suivre le coeur et l'affection: ce qui ne peut estre que nous n'ayons le Cantique imprimé dans notre mémoire, pour jamais ne cesser de chanter[67].

Da un lato l'intelletto, dall'altro il corpo con il cuore e l'affetto. All'intelletto risponde il testo e alla melodia il canto degli uccelli, ossia la dimensione «animale» della musica. Il suo potere è utile in quanto aggiunge al testo sacro un valore emozionale che può servire a trascinare a Dio un'anima ancora troppo debole. Ma occorre premunirsi contro di essa perché il suo linguaggio è «fantastico» – è con questo termine che il Rinascimento designa la musica strumentale, «pura», senza parole. Attraverso i modi e gli intervalli il contrappunto dice la collera e la melanconia, i moti indeterminati dell'anima irrazionale. Ma non esprime nulla di determinato dal punto di vista semantico: suscita nell'anima idee incontrollabili, affetti smisurati e consente allo spettatore di immaginare ciò che crede. È probabilmente questo il motivo che spinge Calvino ad ordinare nel 1541 la

---

[67] *Ibid.*, p. 21.

conversione dell'organo della cattedrale, «cornamusa del diavolo», in stoviglie di peltro per l'ospedale.

Un altro sintomo è la terminologia di Calvino, altrettanto evasiva di quella dei suoi colleghi umanisti trattandosi di descrivere la cattiva musica. Suoi attributi sono il canto «frivolo e leggero», «*legier et volage*»; la musica sprovvista di *gravitas* e di maestà – «*poids et majesté*» –; le canzoni che incitano alla lussuria, «*chanson deshonnestes & impudiques, lesquelles non sans cause ils estiment & appellent poison mortel et satanique, pour corrompre le monde*». Riemergono i *topoi* platonici sui modi effeminati e rilasciati, che invitano l'ascoltatore a rompere i freni inibitori dell'anima in direzione del vizio e dell'eccesso «*qu'elle ne soit point l'occasion de nous lascher la bride à dissolution, ou de nous effeminer en délices désordonnées*». Idealmente questa dottrina avrebbe potuto condurre ad una condanna della dissonanza e della varietà musicale, come Boezio, che insiste sull'esilio imposto a Timoteo di Mileto, colpevole di avere corrotto la gioventù mediante l'aggiunta di una corda supplementare alla cetra che avrebbe reso la musica cromatica e modulante. Nel Quadrivio medievale, il problema del significato fantastico della musica veniva liquidato dall'assimilazione del suono al numero, elemento razionale e freno moderatore dell'affetto. A Calvino quest'estetica non basta – non a torto, d'altronde, in quanto nemmeno il suono proporzionato è in grado di rivalizzare con la determinazione semantica del testo. La sua «matematica» è il testo cantato. Elemento razionale «moderatore» frena il valore fantastico della melodia come l'acqua tempera la virtù calorifica del vino. «Occorre cantare col cuore» scrive Calvino. Ma che il lettore si guardi dal confondere la parola «cuore» con l'affetto e il solletico esercitato dalla musica sul sistema periferico. Un abile colpo di mano devia l'immaginazione dell'interprete dal «cuore» all'«intelletto»: «*Que les chanson spirituelles ne se peuvent bien chanter que de coeur. Or le coeur requiert l'intelligence*»[68].

---

[68] *Ibid.* p. 21.

Testo e melodia edificano quando elevano lo sguardo del fedele verso l'alto. La musica è buona quando accompagna un testo sacro, il Salmo, che Dio stesso ha rivelato a Davide. Il testo contiene il Verbo e va servito per primo, imponendo un freno all'elaborazione melodica e attraverso una prosodia strettamente sillabica in lunghe e brevi. Compreso e recitato ad alta voce, il Salmo consente la comunione nella preghiera, serve da mutua emulazione fra i fedeli. Combinato alla melodia e cantato col cuore e l'intelletto, serve da incentivo all'anima ancora troppo debole, agevolando la comunione della mente con la divinità[69].

Di qui l'anatema lanciato in un passo dell'*Institution* contro le costruzioni contrappuntistiche della musica franco-fiamminga accolta nella musica cattolica:

> [...] mais il se faut tousjours donner garde que les aureilles ne soyent plus attentives à l'harmonie du chant, que les esprits au sens sprituels des parolles. Quand donc on usera de telle modération, il n'y a aucun doute que ce ne soit une façon tressaincte et utile; comme au contraire, les chants et mélodies qui sont composées au plaisir des aureilles 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[70].

Nel suo commento à questo passo Pierre Pidoux nota che «i termini al contempo vaghi e precisi di Calvino non potevano che riferirsi a certe pratiche della musica sacra cattolica in cui l'abbondanza dei melismi o la complessità della polifonia impediscono l'intelligenza

---

[69] «*Parquoy Chrysostome exhorte tant hommes que femmes & petits enfans, de s'accoustumer à les chanter, afin que cela soit comme une méditation pour s'associer à la compagnie des anges*». *Ibid.*, p. 21.

[70] Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, (redatto nel 1545), III, xx, § 32; *CO*, IV, col 418-422.

delle parole cantate»[71]. In realtà la terminologia di Calvino è tutt'altro che «vaga». L'espressione «*musique rompue*» è un tecnicismo desunto dal latino *musica fractibilis*, sinonimo di «musica misurata». «*Chose faicte*» designa la *res facta*, composizione scritta, come antitesi al contrappunto improvvisato. Questo linguaggio non si limita alla condanna degli abusi contrappuntistici: coinvolge nella musica che «non piace a Dio» l'insieme della polifonia cinquecentesca accolta nel culto cattolico, melismatica o meno: la musica di Josquin Depres, Willaert, Gombert, Lasso, Victoria, Palestrina ecc. Secondo i canoni teorici dell'epoca, la polifonia è una mescolanza di qualità contrarie, che i migliori autori, dal Ficino a Girolamo Mei, identificano agli elementi in conflitto nel corpo. Soprano, contralto, tenore e basso rispondono rispettivamente alla bile gialla, al sangue, alla pituita, e alla melanconia. Questa musica, quindi, «dispiace profondamente a Dio» perché opera una diffrazione dell'Idea espressa nel testo sacro: declina la sua fondamentale unità in quattro interpretazioni contradditorie. Riveste il senso del testo mediante una fitta trama di melodie dal significato «fantastico» intraducibile verbalmente. Si tratta dell'argomento classico, desunto da un passo delle leggi platoniche, contro la polifonia, che negli stessi anni seduce anche i cardinali del Concilio di Trento, che minacciano di ridurre la liturgia cattolica al semplice canto gregoriano.

È molto probabile che nell'estetica di Calvino la condanna della polifonia rappresenti qualcosa di più che un semplice problema di percezione. L'idea di una frattura dell'universalità incolore nel movimento indeterminato degli elementi, rappresenta lo specchio della discordia segnata dal peccato originale fra anima e corpo. All'inizio dei tempi, prima che il peccato seminasse la discordia fra l'uomo e il creatore, l'anima umana aveva ordine, misura perfetta e

---

[71] «*Les termes à la fois vagues et précis de l'Institution ne peuvent donc se rapporter qu'à certaines pratiques musicales catholiques. Calvin vise les pièces dans lesquelles l'abondance des mélismes ou la complexité de la polyphonie entravent l'intelligence des paroles chantées*». *Ibid*, p. XVI.

movimenti organici regolati da misure perfette[72]. Ragione e sensazione operavano all'unisono e l'ordine divino si estendeva alle facoltà inferiori della composizione umana, compreso il corpo. Adamo aveva i sensi «ben temperati»:

> Adam [...] jouissoit d'une droicture d'esprit, avoit ses affections bien reiglées, ses sens bien attrempez et tout bien ordonné en soy pour representer par tels ornamens la gloire de son créateur. Et combien que le siege souverain de ceste image de Dieu ait esté posé en l'esprit et au coeur [...] il n'y a eu nulle partie, iousques au corps mesme, en laquelle il n'y eust quelque estincelle luisante[73].

Intelligenza e volontà avevano «*une parfaite droicture*» e le parti organiche erano naturalmente inclini ad «obbedire» e conspirare nel bene[74], sino al momento in cui il peccato venne a pervertire l'ordine corrompendo la virtù intellettiva e la volontà, «*garrottée sous meschantes convoitises*»[75]. Ritorna, nel racconto della genesi, l'immagine del corpo come – «*vaisseau*» – fragile recipiente di terra e fango – «*terre et fange*»[76], – oscuro ricettacolo in cui l'anima e lo spirito abitano come in una prigione. Ed è la presenza di questo stesso termine a conferire una dimensione ontologica alla descrizione, nell'*Institution*, dell'affascinamento musicale come avvelenamento ad opera della melodia.

---

[72] Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, I, 15, 8, *OC*, 3, 229.

[73] *Ibid.*, I, 14, 20; *OC*, 3, 221.

[74] *Ibid.*, I, 15, 8; *OC*, 3, 229.

[75] «*Car l'entendement humain, à cause de sa rudesse, ne peut tenir certaine voye pour chercher la verité, mais extravague en divers erreurs: et comme un aveugle qui tastonne en tenebres, se heurte ça et là, iusques à s'egarer du tout [...]. Ainsi il se tourmente d'une folle curiosité à chercher choses superflues et de nulle valeur. Quant est des choses necessaires, ou il les mesprise du tout, ou au lieu de les regarder, il les guigne comme en passant*». *Ibid.*, II, 2, 12; *OC*, 3, 313.

[76] *Ibid.*, I, 15, 1; *OC*, 3, 216.

> Dio sa a che punto siamo inclini a divertirci in vanità. Allo stesso modo in cui la nostra natura ci induce a cercare tutti gli strumenti di divertimento folle e vizioso[77].

Il male della musica è allora il divorzio fra «cuore» e «*intelligence*»; fra la melodia e il Verbo rivelato. Resta la luce «inferiore» dello spirito che Dio ha isolato nell'anima umana attraverso le Sacre Scritture, occhiali prescritti agli uomini «per decifrare le cose celesti»[78] e come rimedio per la loro fondamentale miopia.

Brenno BOCCADORO
Università di Ginevra

---

[77] « *[...] car il cognoist [sc. Dieu] combien nous sommes enclins à nous resjouir en vanité. Tout ainsi donc que notre nature nous & induit à chercher tous moyens de resjouissance fole et vicieuse*». Calvin, *A tous chrestiens*, Pidoux, p. 20.

[78] Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, I, I, 6, 1; *OC*, 3, 82.