

Tasso, Gesualdo o delle note nere

Andrea Gareffi

Il est un air, pour qui je donnerais tout Rossini, tout Mozart et tout Weber. Un air très vieux, languissant et funèbre, Qui pour moi seul a des charmes secrets! [...] Que dans une autre existence peut-être. J'ai déjà vue... et dont je me souviens!

(Gerard de Nerval, *Il est un air...*)

Giovanni Maria Artusi, un figuro che aveva carpito i manoscritti lasciati da Ercole Bottrigari alla sua vedova, per saccheggiarli, giudicava «aspri all'udito e poco piacevoli» i madrigali di Claudio Monteverdi. Monteverdi, nella nota *Agli studiosi Lettori*, che apre il *Quinto libro dei madrigali*, annuncia di aver pronta una risposta, intitolata, *Seconda pratica, ovvero perfettione della Moderna Musica*. Ne ridarà notizia due anni più tardi il fratello, Giulio Cesare Monteverdi, in appendice agli *Scherzi musicali* del 1607¹, dove riepiloga le intenzioni di Claudio, difendendone il madrigale, *Cruda Amarilli*: al contrario di Gioseffo Zarlino, che si era fatto propositore della prima pratica, nella quale coloro che osservano la prima pratica «pongono l'armonia signora del oratione», Claudio ritiene che l'armonia, «di padrona diventa serva al oratione, & l'oratione padrona del armonia», come insieme a lui credono i migliori musicisti del tempo, Marc'Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Jaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi, Jacopo Peri, Giulio Caccini. Monteverdi sa bene come nell'orazione, ossia il testo, prevalga la melodia, mentre nella musica prevale l'armonia, e se ne propone un contemperamento.

Parecchi anni dopo, quasi due secoli, Giovenale Sacchi ritorna sulla questione, affermando la necessità di preservare il ritmo dell'orazione, cioè del componimento in versi affidato alla parola, attraverso una formula che sarebbe poi parsa ancor oggi utile a Wilhelm Theodor Elwert, autore di uno dei principali trattati di metrica, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, ossia recuperare la descrizione delle unità minime discrete del ritmo dei versi dalla prosodia del mondo classico.

¹ *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in *Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello*, In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino, MDCVII, p. n. n.

Il padre barnabita Sacchi, nella *Divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia*², poneva a confronto i due regimi: quello del mondo classico, fondato sulla «quantità del tempo» delle sillabe lunghe e brevi, e quello moderno, fondato sul «numero [...] delle sillabe e l'ordine degli accenti»; in questo modo poteva distinguere le sillabe toniche, con arsi, e quelle atone, con tesi. Tuttavia, il Sacchi approdava ad una conclusione fortemente unilaterale, ossia che venissero applicate alla musica sacra le regole pubblicate da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda*, che non nascondeva di propendere ancora dalla parte di Zarlino.

Pressappoco in quel torno di tempo Stefano Arteaga, uno spagnolo disdegnoso che si era trasferito in Italia, nelle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, riprendeva fedelmente padre Sacchi nel distinguere tra la metrica quantitativa classica, secondo la quale si ritarda «nel pronunziare la lunga un tempo duplo di quello che si tardava nel pronunziare la breve», era dunque facile e naturale che la musica seguisse la poesia, così, mentre rilevava con qualche assennatezza che la metrica accentuativa moderna, isosillabica, non potrà mai collimare con le esigenze della musica, sia nelle parti recitative, perché la pronuncia sarà più veloce delle note, sia nelle arie, «dove il riposo della voce sulle rispettive vocali è più durevole, e [...] troppo è grande tuttavia l'incertezza del compositore nel numero delle note che a ciascuna sillaba dee corrispondere».

Cosa facile da comprendersi, vale a dire che, se la sillaba lunga fosse stata una croma, la sillaba breve sarebbe stata una semiminima. In teoria tutto poteva sembrare compossibile, ma l'applicazione riusciva insensata, ancor di più della trasformazione del mondo intero in un sistema di segni³, ché del resto esiste di già nel vocabolario.

Vincenzo Manfredini, nella *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*⁴, rimetteva ogni cosa in discussione, «considerando che uno, il quale reciterà senza espressione, senza enfasi e con voce eguale e bassa, una qualche poesia, – come asserirà nel Novecento Paul Celan – se sarà dotto, non mancherà certamente di esprimere la quantità delle sillabe, accelerando la durata delle brevi e prolungando quella delle lunghe; – e si domanda –, ma se nello stesso tempo non farà sentire col diverso suono e colla modulazione della voce la diversità degli accenti, quanto sarà languido il suo recitare, e quanto poco piacerà e s'insinuerà nell'animo degli uditori?»

² GIOVENALE SACCHI, *Divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia*, Milano, Mazzucchelli, 1770, p. 12.

³ STEFANO ARTEAGA, *Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1783, 1785, 1788, voll. 3.

⁴ VINCENZO MANFREDINI, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori* Bologna, Trento, 1788, p.

Anche qui un'applicazione pedissequa e automatica riuscirebbe esiziale, tuttavia ancora una volta si comprende bene come sembrasse necessario scrutinare ogni possibilità tecnica per trovare un forzato sistema di collimazione. I fatti andranno da tutt'altra parte.

Per fare un esempio altissimo, Pietro Metastasio compone *Il re pastore* in tre atti; l'opera fu rappresentata la prima volta a Vienna, nel teatro dell'imperial giardino di Schönbrunn nel 1751, con musica di Giuseppe Bonno; *Il re pastore* sarebbe stato successivamente musicato da Niccolò Piccinni, e quindi messo in scena al teatro Argentina di Roma il 10 agosto 1760, o forse, secondo altre, ma discusse, fonti, il 30 maggio 1765 al San Carlo di Napoli. *Il re pastore* venne poi musicato da Mozart, su di un libretto, ridotto in due atti, da Giambattista Varesco; fu rappresentato nella corte arcivescovile di Salisburgo il 23 aprile del 1775. Mozart lo aveva conosciuto nella versione musicale di Pietro Alessandro Guglielmi, anch'essa soggetta ad una pesante manipolazione del libretto. Il testo originale di Metastasio si legge in circa venti minuti; le registrazioni musicali che ne derivano durano da un'ora, quarantasette minuti e ventiquattro secondi, a un'ora, cinquantacinque minuti e un secondo: circa otto volte di più. Non solo le arie e i recitativi rendono così diverse le esecuzioni musicali dalla piana, semplice lettura, come opinava il Manfredini, ma anche e soprattutto i da capo amplificano e di molto i tempi.

Il testo affidato alla musica diventa fatalmente una forma mobile, è destinato a manipolazioni di ogni sorta, rifacimenti, adattamenti, riscritture. Ogni attentato alla sua interezza non deriva neanche e soltanto dalla musica, quanto piuttosto dalle circostanze della sua esecuzione.

La messa in musica di un testo, ancorché pensato per la musica, fa del ritmo di quel testo una cosa tutt'altra. I due quinari del testo del *Rigoletto* di Francesco Maria Piave, destinati a passare in proverbio, «là donna e mòbile / quàl piuma al vènto», prendono un ritmo dattilico che ignora l'accento grammaticale della copula, 'è'; del pari avviene per «la calunnia è un venticello», del *Barbiere*, dove si conta un doppio aumento: da ottonario a novenario, perché si interrompe la sinalefe, in coincidenza della cesura; e da novenario a decasillabo in conseguenza della ribadita vocalizzazione della 'e' di «venticello»; ciò che riconduce all'eterometria di molta poesia romanza delle origini⁵. Non stupisce dunque che Verdi si prendesse la libertà di ritoccare i libretti, aggiungendo di suo pugno «versi brutti».

Tra sillabismo e melismaticità corre una irriducibile differenza. Jean Cohen, nella *Struttura del linguaggio poetico*⁶, attraverso l'inconsequenzialità

⁵ Ne dà conto PAOLO FABBRI in *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007, p. 5.

⁶ JEAN COHEN, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, il Mulino, 1966, p. 180.

della poesia, recuperava il modo per soddisfare all'irriducibilità musicale di un testo poetico. Ciò che porta ad una sorta di pratica sempre provvisoria, che dovremmo fatalmente chiamare, degli affetti. Esaltarla non parve altro che una necessità a Carlo Gesualdo, quando mette in musica il madrigale di Tasso, *Caro, amoroso neo*.

Poteva valere ancora il ragionevole compromesso che aveva proposto Marc'Antonio Mazzone?, nel *Primo libro de' madrigali a quattro voci?*, Venezia, Scotto, 1569,

il corpo della Musica son le note, et le parole son l'anima e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita et imitata, così ancho le note devono seguire, et imitare le parole, et il compositore le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre, o severe, come saranno convenienti, esprimere il soggetto loro, uscendo alcuna volta di tono, come fa Archadelt per imitare le parole⁷.

Qualcosa di molto simile aveva statuito Paolo Giovio quando parla delle "imprese", dove le immagini sono il corpo e le parole continuano ad essere l'anima. Diceva per metafora Tasso nella *Cavaletta*, che «la musica [...] è la dolcezza e quasi l'anima della poesia»⁸.

Si sente libero Domenico Maria Ferrabosco, quando mette in musica, *Io mi son giovinetta e volentieri*⁹, trafficando con la canzone che chiude la IX giornata del *Decameron* di Boccaccio. Le libertà che si era preso non erano da meno di quelle di tanti altri, come Gerolamo Scotto, Giovanni Piero Manenti, Jacques Arcadelt, Orlando di Lasso, Giulio Fiesco, Sigismondo D'India. Fino a Vincenzio Galilei, che ne lascia una intavolatura per liuto e la pubblica nel suo dialogo, *Fronimo*.

Poteva accadere qualunque cosa nel musicare le più alte cime della letteratura; si conoscono undici composizioni madrigalistiche derivate dall'*Orlando Innamorato* di Boiardo, molte di queste non si rifanno nemmeno al testo originale, ma al rifacimento del Berni e alla revisione del Domenichi. Dell'*Orlando furioso* di Ariosto sono giunte quasi settecento intonazioni su di un repertorio di poco più di duecento stanze, e nulla era vietato.

Gesualdo ospita per due volte Tasso, nel 1588 e nel '92, prima e dopo il fatidico 1590, anno in cui Gesualdo si sbarazza definitivamente della moglie, Maria d'Avalos, e si mette nella condizione di poter passare a seconde nozze.

⁷ MARC'ANTONIO MAZZONE, *Primo libro de' madrigali a quattro voci*, Venezia, Scotto, 1569, p.

⁸ TORQUATO TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, edizione critica a c. di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, MCMLVIII, vol. II, tomo II, p. 665.

⁹ DOMENICO MARIA FERRABOSCO, *Primo libro dei madrigali*, Venezia, Gardano, 1572.

Nel febbraio del 1594 Gesualdo è a Ferrara per prendere in moglie Eleonora d'Este, cugina del duca Alfonso II. Si trattava di una delle manovre piuttosto ardimentose che gli Este stavano escogitando per salvare il feudo di Ferrara da quella che sarebbe poi stata la sua devoluzione allo stato Pontificio. Il Ducato era stato ceduto a Borso d'Este dal papa Paolo II sotto la condizione che la dinastia si fosse perpetuata nel suo ramo principale. Il Duca Alfonso, non ostante i suoi tre matrimoni, con Lucrezia de' Medici, Barbara d'Austria e Margherita Gonzaga, non era riuscito a fornirsi di una discendenza. Tra le contromisure ci fu anche questo matrimonio, sebbene l'Eleonora, che Gesualdo sposa, appartenga ad un ramo laterale della famiglia d'Este, e quindi non corrisponda alle esigenze statuite. Tuttavia i Gesualdo vantavano forti entrate nella curia vaticana e si poteva sperarne bene. La madre di Carlo, Geronima, è sorella del cardinale Carlo Borromeo; il cugino, Federico Borromeo, è cardinale anch'egli, ed è cardinale decano anche Alfonso Gesualdo, di cui Carlo è nipote. Era possibile così nutrire qualche speranza di riuscire a sostenere l'operazione, e tanto più se, come per un momento si credette, Federico Borromeo, quello stesso dei *Promessi sposi*, fosse stato innalzato al soglio pontificio.

Era arrivato a Ferrara proprio in quei giorni anche il Nunzio pontificio, Fabio Orsini, inviato dal Papa Clemente VIII; Il Nunzio, il Duca Alfonso e il Principe Gesualdo si rinchiusero per cinque giorni filati nella delizia estense di Belriguardo, dove tennero colloqui riservati.

Dalla sua permanenza a Ferrara Gesualdo, buon suonatore di liuto e chitarra spagnola, riportò una grande impressione per la raffinatezza della cultura musicale che vi aveva trovato: scoprì il canto infratonale dei concerti delle Dame, che erano: Anna Guarini, cantante e suonatrice di liuto, Livia d'Arco, cantante e suonatrice di viola da gamba, e Laura Peperara, dalla «pieghevole voce», come la descriveva Battista Guarini, cantante, suonatrice di arpa e danzatrice: erano tutte allieve di Luzzasco Luzzaschi, «Organista principale del Serenissimo di Ferrara», come lo designa Ercole Bottrigari nel *Desiderio, ovvero de' concerti de' varij strumenti musicali*. Gesualdo scoprì i famosi cembali con i tre generi, cromatico, diatonico ed enarmonico, costruiti da Nicola Vicentino, e messi alla prova da Luzzasco nel tentativo di rifare la musica antica; ricevette in dono due arciliuti «con la tratta» al manico, conobbe tra i tanti anche Alfonso Fontanelli, madrigalista della seconda Pratica.

Di quel periodo del '94 a Ferrara riporta qualche notizia Agostino Faustini. Tralasciando la descrizione dei tornei e delle feste che coronarono le nozze, sono gli accenni alla musica quelli che danno l'idea della grandiosa esperienza di Gesualdo, destinato a uscirne rinvigorito nella sua inclinazione verso virtuosismi e dissonanze:

fu a Ferrara il signor Don Carlo Gesualdo Principe di Venosa, per isposar la Signora Donna Leonora d'Este, Sorella del Signor D. Cesare, per occasione della cui venuta tutti li Musici e in particolare quelli del del Duca hebbero occasione di mostrar il lor valore, essendo che quel Principe era intendentissimo di quella nobilissima facoltà proportionata solo agli animi nobili, onde fra tutti ch'egli udi lodò particolarmente il Sig. Luzzasco de' Lazzaschi Organista per l'esquisita sua maniera di sonare, e per certo strumento Inarmonico che suona dogli fè udire [...] // Si trattenne il Principe Sposo in Ferrara tutta la Quadragesima che seguì, et non solo sino alla Pasqua, ma sino all'Ascensione del Signore, nel qual tempo andò egli più volte ad udir non solo le Dame Cantatrici della Duchessa d'Urbino, ma le Musiche di tutte le Monache, rimanendo del canto loro soddisfattissimo¹⁰.

Cesare d'Este, anch'egli d'un ramo cadetto, rappresentava l'altra ipotesi di salvaguardia, quella prevalente, ma era pur essa destinata a naufragare, anche se Cesare riuscirà a conservare almeno Modena e Reggio. A Ferrara entrarono invece i Gesuiti, e scialbarono chiese e distrussero le delizie estensi.

Escono intanto a stampa i primi due libri di madrigali di Gesualdo. Il terzo, del '95, "lascia il primo stile" e segue molto da vicino Luzzasco, accentuando quella che ne era stata la speciale, libera interpretazione sonora dei contrasti che correivano nei testi musicati. Gesualdo accoglie con leggerezza testi mediocri, forse alcuni di sua fattura. Si concentra non tanto sul verso intero, quanto sulle singole parole, ripetendone il canto con un risentimento ossessivo che porta a quegli esiti espressionistici, che rilevava Gavazzeni¹¹.

Culmina proprio in quegli anni la sua estrema vocazione, di seguire l'«antagonistica dualità fra 'durezza' e 'artificio'», talché «[...] l'espressione, benché altamente personalizzata, soggettivamente determinata, vive nell'immaginario, stilizzata in una selva di finzioni, di maschere. A quel punto la cultura rinascimentale è disintegrata», come riporta Gallico¹².

Sono rimaste cinque lettere di Tasso a Gesualdo, secondo il numero d'ordine dell'edizione Guasti¹³:

¹⁰ AGOSTINO FAUSTINI, *Aggiunta alle Historie del Sig. Gasparo Sardi, nuovamente composta dal Sig. Dott. Agostino Faustini ferrarese, libro secondo, in appendice al Libro delle historie ferraresi del Sig. Gasparo Sardi [...]*, In Ferrara, Per Giuseppe Gironi Stamp. Episc., 1646, pp. 90 e 92.

¹¹ GIANANDREA GAVAZZENI, *Quaderno del musicista*, Pordenone, Studio Tesi, 1988.

¹² CLAUDIO GALICO, *Il tardo Cinquecento, nell'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, E. D. T., 1978, p. 92.

¹³ TORQUATO TASSO, *Lettere, a c. di Cesare Guasti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1855, voll. cinque.

- 1) 1423- di Roma, il 19 di novembre del 1592
- 2) 1424- di Roma, il 20 di novembre del 1592
- 3) 1427- di Vaticano, il 10 di dicembre del 1592
- 4) 1428- di Roma, il 16 di dicembre del 1592
- 5) 1497- di Napoli, li 22 di giugno 1594;

tutte lo mostrano indaffarato nel cercarne la protezione. Per acquisire qualche merito, gli invia madrigali spesso eccellenti. Ma non gli basta, li rimugina per farli migliori. Nella terza lettera, dopo la data che di solito conclude, un poscritto reca:

se a Vostra Eccellenza non dispiacerà di far ricopiare i madrigali, potriano esser rescritti que' due versi de l'ultimo in questo modo: 'in erto colle, in ima valle, o 'n selva, / non s'ode augello o belva'¹⁴. Resta misterioso come mai la filologia non sia intervenuta nelle edizioni correnti delle *Rime* rispettando la *lectio ne varietur*, corrispondente all'ultima volontà dell'autore.

Il madrigale in questione è quello numerato 491 nell'edizione delle *Rime*¹⁵,

- 1 Ne l'aria i vaghi spirti,
- 2 han l'onde in mar quiete,
- 3 ogni fiume è più tacito di Lete;
- 4 ima valle, alto monte o verde selva
- 5 non ode augello o belva:
- 6 sol io con vani accenti
- 7 spargo il mio duolo al cielo, a l'onde, a' venti;

i vv. 4 e 5 variano in ragione di un cambiamento strutturale del periodo: quelli che prima erano i soggetti, valle monte selva, diventano poi complementi di luogo; mentre la costruzione si fa impersonale; cade anche la pedantesca predicazione per ciascuno dei soggetti, con perfezionamento della tessitura del verso; infine, l'opposizione erto-ima coincide nel *punctum coniunctionis*, che entrambi accoglie e il colle e la valle nella comune selva. La scena si fa cassa di risonanza, in senso proprio: quello dell'eco che l'attraversa. Tasso collaborerebbe non astrattamente con il suo compositore, offrendogli un madrigale dove è in scena il canto. Gesualdo non se ne accorge neppure, o magari li considera lenocini intellettualistici. La seconda pratica è per lui

¹⁴ *Ivi*, vol. V, p. 127.

¹⁵ TORQUATO TASSO, *Opere, a c. di Bruno Maier*, Milano, Rizzoli, 1963, vol. I, pp. 508-9; e 1964, vol. II.

d'impaccio, orazione e armonia sono e restano in vitale conflitto tra loro, ed è proprio il conflitto mantenuto la grandezza del madrigale.

Gli armonici in musica si ripercuotono unisoni secondo una verticale; nella poesia governa invece la sola melodia secondo una linea progressiva orizzontale. E, se Tasso ricerchi una sorta di armonia nei suoi versi, dovrà essere questa una speciale armonia ricomposta nella memoria.

Ne lascia esempio una canzone, di forte interesse anche per altri aspetti, sia quello del nome nascosto sotto una parola, lo stesso nome che poi appare nel madrigale del neo; sia per essere accompagnata da una rubrica introduttiva che ne fornisce la chiave.

La canzone si intitola, *Mentre ch'a venerar movon le genti*. È numerata 532 nell'edizione Maier¹⁶. La rubrica di Tasso che la precede avverte,

questa è la prima di tre sorelle scritte a madama Leonora da Este sua [dell'autore, della canzone] singolarissima padrona e benefattrice, la qual, con danno universale sendo stata per lungo tempo inferma, dava, in quel tempo che fu fatta questa canzone, speranza di riconvalersi; l'altre due sorelle, non sendo ancora ridutte a buon termine, non si vedranno per ora con queste composizioni.

Potrebbe sfiorarci il sospetto che, come accadeva per molte opere teatrali, o anche libri, i dedicatari varino a seconda dei tempi e delle circostanze; soggiacendo tale stratagemma ad una necessità cortigiana: cosa da non dover moralizzare, conoscendo l'uso dei tempi, e qui istigata poi dal numero esuberante di Leonore nella Casa d'Este, compresa quella andata in sposa a Gesualdo. Al punto che l'*agudeza* del nome nascosto imbroglierà il Manso quando si studia di attribuire a Tasso un sonetto, che poi Basile restituirà al Guarini. Giovan Battista Manso¹⁷ intestava a Tasso il sonetto *Rose, che l'arte invidiosa ammira*, proprio per come terminava, alludendo ancora una volta ad una Leonora, «e di sì degno cor tuo strale ONORA».

Il finale di questa canzone, *Mentre ch'a venerar movon le genti*, riportato in appresso, riusciva ancor più essoterico di quello del sonetto di Guarini,

99 Canzon, deh! sarà mai quel lieto giorno
100 che 'n que' begli occhi le lor fiamme prime
101 raccese io veggia e ch'arda il mondo in loro?
102 Ch'ivi, qual foco l'oro,

¹⁶ TORQUATO TASSO, *Opere*, cit., vol. I, pp. 543-6.

¹⁷ GIOVAN BATTISTA MANSO, *Vita di Torquato Tasso*, a c. di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1995, p. 43. L'altro biografo di Tasso, PIERANTONIO SERASSI, dà conto del rapporto che legò Tasso a Gesualdo nella *Vita di Torquato Tasso*, a c. di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1858, vol. II, p. 299 e sgg.

- 103 anch'io purgarei l'alma; e le mie rime
 104 foran d'augel canoro,
 105 ch'or son vili e neglette, se non quanto
 106 costei *le onora* col bel nome santo,

il corsivo non era nel testo originale; l'edizione *Delle Rime del Signor Torquato Tasso. Parte seconda. All'Illustriss. Signore il Sig. Gio. Battista Manso dedicate*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino & Gio. Battista Pulciani, MDCVIII, vol. I, p. 111, portava la maiuscola in un'unica parola, «costei LEONORA col bel nome santo».

In poesia non si dà armonia, perché non si dànno accordi di suoni simultanei; nemmeno una rima baciata lo potrà essere, e non assonanze e consonanze, pur in un medesimo verso; nessuno dei fenomeni fonici che di sopra spiccano nel testo. Mentre in musica, anche quando il compositore scrive una melodia ad una voce, la fornisce comunque di un'armonia attraverso l'accompagnamento. Tasso, proprio per questa sua 'musicalità' raggiunta nella parola, è il primo a conoscere che la musica è altra cosa: una cosa a lui quasi del tutto sconosciuta del resto, come dimostra quando nei *Discorsi del poema eroico* definisce la rima una naturale armonia, «la rima, la qual è una propria e naturale armonia»¹⁸. Così come gli fa peraltro dire Alessandro Guarini nel *Farnetico savio*, «qualunque io mi sia, certo non seppi mai formare una consonanza, e quel che è meno, intonar una nota»¹⁹. Qualche riga dopo Guarini, che sapeva di musica, propone una dicotomia di qualche rilievo, la «leggiadria» e la dolcezza di Petrarca assomigliano alla musica di Luca Marenzio; la «durezza», l'«asprezza» e la «dissonanza» di Dante a quella di Luzzasco Luzzaschi; per concludere come tra il poeta e il musico corra, non solo una differenza, ma sia di regola l'«emulazione»²⁰.

Il madrigale del neo precede altre due composizioni sull'egual tema. La seconda, nell'edizione Maier²¹,

- 1 Non fè del vostro neo più vaghe note
 2 la natura né l'arte
 3 nel vivo o ne le carte.

¹⁸ TORQUATO TASSO, *Scritti sull'arte poetica, a c. di Ettore Mazzali, Discorsi del poema eroico*, Torino, Einaudi, vol. II, p. 381.

¹⁹ *Delle Opere di Torquato Tasso [...]*, In Venezia, Appresso Stefano Monti e N. N. Compagno, MDCCXLII, ALESSANDRO GUARINI, *Il Farnetico Savio ovvero il Tasso*, vol. duodecimo, p. 315 e sgg.

²⁰ *Ivi*, p. 23.

²¹ TORQUATO TASSO, *Opere*, cit., al numero 604, p. 609.

- 4 Picciolo è sì; pur albergar vi puote
 5 con le tre Grazie Amore,
 6 e far beato un core;
 7 né mai le tre sorelle
 8 vidi altrove più belle,

l'edizione secondo il codice Chigiano L VIII 302²² aggiunge nell'apparato la rubrica presente nella stampa 27, «*Loda un neo ch'era nel volto della sig. A. P.*», e così alle Leonore si dovrà aggiungere un'altra dama ancora.

Il madrigale addensa il consueto paragone tra l'arte e la natura; ma quel che più conta è che un riscontro di paragrammi, quasi un anagramma, "neo"- "note", e il senso generale del primo verso, «non hanno fatto né la natura né l'arte note più belle del vostro neo», alludano, paragrammi e senso, ad una sovrapposizione di quel segno distintivo che è il neo a una delle "note", che sono sì i segni del mondo vivo della natura e di quello riflesso nelle carte, ma che ben più che nelle carte dipinte, come opinava talun commentatore, qui si aggiusta meglio nelle carte di musica. Lo spartito di Gesualdo connota il terzo verso del madrigale del *Caro, amoroso neo*, «col nero tuo fra 'l suo candore accolto», facendo corrispondere a "neo" una nota nera, mentre a "candore" una bianca. Sembra che tre sorelle potrebbero anche essere le tre arti sorelle, quella di natura, che suggella il suo capolavoro nella figura della donna, quella della poesia e quella della musica, dove per giunta musica e poesia si congiungono in quel punto, nel senso dantesco, di collimazione di spazio e tempo, che è rappresentato dal neo.

La terza²³,

- 1 Né core innamorato ha tante pene,
 2 né tante il verde aprile erbe novelle,
 3 né tanti augelli l'aria e 'l cielo stelle,
 4 né tanti pesci il mare e 'l lido arene,
 5 quante bellezze voi: però s'avviene
 6 ch'io tenti numerarle e dir com'elle
 7 m'ardano con dolcissime facelle
 8 e come sian di grazia e d'amor piene,
 9 perde la lingua mia perché ciascuna
 10 non basta il tempo a l'opra; e dal soggetto
 11 degna per sé di meraviglia parmi:

²² TORQUATO TASSO, *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, a c. di Franco Gavazzeni, Marco Leva, *Vercingetorige Martignone*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1993, p. 152.

²³ TORQUATO TASSO, *Opere*, cit., al numero 605, pag. 610.

- 12 ché 'l picciol neo che 'l bianco avorio imbruna
 13 di lode è gran materia e raro obietto
 14 ch'a sé mi tragge spesso e può stancarmi,

questa composizione si gioca sull'impossibile enumerazione delle infinite bellezze della donna, tali da sovrabbondare tanto quelle del microcosmo (e le forze del poeta), quanto quelle del macrocosmo: le erbe della primavera, gli uccelli, le stelle, i pesci e tutti i grani di sabbia delle spiagge. Di fronte a tanta ricchezza di bellezze, il poeta si sconforta e dispera di riuscire ad elencarle tutte; si accontenta così di evocarne una sola, quella che tutte in sé le raccoglie, quel neo.

Infine, il madrigale musicato da Gesualdo²⁴. Il testo dell'edizione Maier collima con quello della successiva a cura di Bruno Basile²⁵; nell'edizione Deuchino si trova alle pp. 120-1. La rubrica specifica, *Loda un neo ch'era nel volto d'una sorella de la sua donna*,

- 1 Caro amoroso neo,
 2 che si illustri un bel volto
 3 col nero tuo fra 'l suo candore accolto,
 4 se per te stesso sei
 5 tu pur macchia e difetto,
 6 con qual arte perfetto
 7 poi rendi il colmo de le grazie in lei!
 8 Forse del ciel le stelle
 9 sono macchie sì belle?
 10 Or se tali ha costei
 11 in sua beltà le mende,
 12 qual poi saranno i fregi ond'ella splende?

Questa composizione verrà pubblicata a Ferrara nel 1594 e quindi nel *Secondo libro dei madrigali* di Gesualdo, ma secondo una lezione largamente ritoccata, che si legge qui di sotto, dove si mettono sottolineate le varianti che appartengono alla manipolazione del musicista. Sarà poi compreso in un volume complessivo²⁶,

Caro amoroso neo
 ch'illustri un sì bel volto

²⁴ TORQUATO TASSO, *Opere*, cit., numero 602, pagg. 608-9.

²⁵ TORQUATO TASSO, *Le rime*, a c. di Bruno Basile, Salerno, Roma 199

²⁶ *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo, Fatica di Simone Molinaro, Maestro di cappella nel Duomo di Genova*, In Genova, Appresso Giuseppe Pavoni, MDCXIII, libro secondo.

col negro tuo fra 'l suo candor avolto.
 Se per te stesso sei
 tu pur macchia e difetto,
 con qual arte perfetto
 poi rendi 'l colmo de le gratie in lei.

Ma se tale ha costei
 in sua beltà l'emende,
 qual poi seranno i fregi ond'ella splende?

Il madrigale, non bastassero le varianti, viene per di più diviso in due parti e privato dei vv. 8 e 9, «Forse del ciel le stelle / sono macchie sì belle?». Il distico biffato toccava un culmine nel madrigale, introducendo il rovesciamento tra luce e ombra, tra il «negro» del neo e il «candore» di quel volto: l'insieme è adesso il cielo oscuro, e il neo un pullular di stelle luminose; se ne ha la riprova anche testuale nella parola ripetuta identica, «macchia e difetto», «macchie sì belle», vv. 5 e 9, dove l'inversione si trova confermata. E dove la combinazione tra micro- e macrocosmo ritrovava la sua esaltazione.

È questo un madrigale polifonico a 5 voci, diviso in due parti, la prima di sette versi, la seconda di tre. Vi si osservano una normativa alternanza tra sezioni imitative e sezioni omoritmiche, leggeri madrigalismi; frequenti modulazioni inattese a toni discosti.

Se ne conoscono anche concieri dovuti propriamente a Tasso. Nell'edizione del ms. Chigiano, ripresa di sopra, li si trova partitamente disposti. A incominciare dalla rubrica, o argomento: «della» diventa poi «d'una» e «saranno» trapassa in «saran», talché il percorso che si individua è: «saran», poi, quasi come la traversa di una croce, «saran» (Tasso) e «seranno» (Gesualdo); tuttavia l'endecasillabo si mantiene comunque.

Il madrigale del neo è molto meno complesso di quell'altro delle selve colli e valli, e fu probabilmente per questo che trovò fortuna presso Gesualdo. Che non intende avvalersi di un testo complesso, non ha interesse a ridurre la sua messa in musica ad un commento, il suo compito è sperimentare la trasformazione delle parole in suoni.

Donde si ritorna ai due versi eliminati, che riproponevano un tragitto intellettuale, sia pure condensato, simile a quello inscenato nel madrigale rifiutato. Nel quale era posto in atto un movimento discendente dal macrocosmo al microcosmo, dall'aria alle onde al fiume, via via sempre più restringendo la quantità della materia degli elementi enumerati, per culminare nel fiume mitico, il Lete della perdita di memoria, identificato col suo nome. Approdato al fiume del mito, il movimento si riportava alla Terra:

la valle, il monte, con un sussulto gravitazionale ascendendo dal punto più infimo, dove scorre il Lete, a quello più elevato, per giungere alla selva che li unisce naturalmente. Dopo aver perduto memoria di ogni cosa, ogni cosa si restaura nel reame della poesia. Tanto che nella selva, innaturalmente, non s'odono più le voci della natura, uccelli o belve: né voci musicali e belle, né voci minacciose e orride.

Per ultimo poteva così comparire anche l'io, rispecchiato per analogia nel microcosmo, che si querula cantando invano, che vorrà dire senza risultato che non sia spirituale. I vani accenti saranno tali, sia perché non bastano a consolare il dolore e sia perché nulla li ascolta, se non, con inversione di movimento, gli elementi che erano dichiarati nei versi iniziali, cielo onde venti, ricoverando il canto nel microcosmo, che rispecchia in sé il muto di ricordi, Lete, e il silenzio preliminare della natura, per rivolgerli nel contrario del silenzio, senza altro poter fare che disperdere nel vasto mondo i deboli accenti di dolore.

Era un madrigale sul madrigale, sul canto, sul suono, era un gioiello sfaccettato e geometricamente perfetto, v'erano corrispondenze speculari rivolte nel loro contrario: era raffigurato il sistema stesso del pensiero nella sua trascorrenza. Facile immaginare uno spartito con note che sprofondano verso il basso e che risalgono verso l'alto, difficile immaginare l'inimmaginabile silenzio, e proprio in musica. Non si può chiedere a Gesualdo di prefigurare John Cage.

Gesualdo prende invece il *Caro amoroso neo* per un madrigale di genere, il genere delle lodi della donna; e dove invece se ne discostava per la potenza del suo significato cosmologico, Gesualdo lo riduce a più ristrette condizioni, anche se è ancora in opera il gioco dei contrasti, ma approdato a cortigianeria galante: il minuscolo difetto rivela la grande perfezione, il nero esalta il candore: contrapposti elementari, sui quali si poteva giocare attraverso ciò che si chiamerà poi madrigalismo, e cioè il modo mimetico di trovare una simpatia essenziale tra la parola e la nota: tra le "note nere" (semiminime) in corrispondenza della parola "negro"; e tra quelle bianche (minima) e la parola, "candor".

Quei due versi, dove il gioco dei rovesciamenti diventava sublime, tra stelle luminose che sono macchie nel cielo buio, e dove ancora una volta il microcosmo si lega col macrocosmo, ecco che il distico viene sforbiciato via.

«Forse del ciel le stelle / sono macchie sì belle?» era una domanda che poneva una questione di impossibile risoluzione. L'enfasi, secondo la quale il neo della donna è ancor più bello delle stelle del cielo, parve forse dismisura, eccedente di soverchio la contaminazione sopportabile.

Ma non era questo il problema, quanto, e ancora, la *signatura rerum*, il legame universale, soltanto, rovesciato nel contrario. Il nero del neo diventa

il brillio delle stelle, il singolare diventa un plurale innumere che s'accende di luce; mente il candore del volto della donna si trasforma nel buio del cielo. Ad essere buia sarebbe stata ora la donna, buia e misteriosa, invisibile, se non nell'immaginazione. Ignota.

L'immagine ha una sua conseguenza. Tra gli elementi e l'uomo si dà una relazione, ma non più così facilmente fondata sulla somiglianza che avevano inteso i *fisiologi*, semmai fondata piuttosto su di una nuova dissomiglianza. Questo fa del madrigale nella sua forma originaria un *opus contra naturam*. Niente più fisiologia, niente realtà tangibile, solo il legame reticolare e sorprendente degli affetti. Un affondo metafisico.

Tasso istituisce quello che ha intuito nei libri di teologia apofatica: tra il mondo della natura e quello dello spirito corre una distanza talmente estrema ed invalicabile, che non si potrà più chiamare Dio con i suoi bei nomi, ma si dovrà, o tacerlo, o chiamarlo con i nomi più da lui diversi.

Questo, per non troppo diverse vie, era anche l'approdo al quale perviene la *noche de l'alma* di San Juan de la Cruz, che vive e scrive negli stessi anni di Tasso. La donna era di volta in volta, l'immaginazione, la filosofia, la poesia, o la mistica unione.

Nel Tasso, che si sente sempre assediato dalla colpa, le macchie lucenti erano gli occhi del sortilegio di Armida, quando Rinaldo le dice sgomento, «specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle / puoi riguardar le tue sembianze belle»²⁷.

Il fosco cielo che le stelle e la luna imbiancano²⁸, l'opaca notte nella quale le stelle rilucenti segnano la via²⁹, il trofeo dipinto della croce, «in cui stelle parean stille di sangue»³⁰, le stelle in cielo, «oscuere e adre»³¹, che segnano l'atroce destino, son tutte configurazioni di un sofferto rovesciamento che scorge nel cielo nero le note chiare, una musica pitagorica segna una strategia della conoscenza. E della conoscenza della conoscenza.

Troppo per una musica che dilaniava il corpo dei versi per esprimere l'anima dilaniata. I due rappresentanti eponimi del Manierismo nella letteratura e nella musica, attraverso questa pur limitata esperienza del madrigale rifiutato e di quello accolto, ma decapitato, testimoniano nella loro stessa contrapposizione la forza della lacerazione comunque necessaria.

²⁷ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI, 22, 7-8.

²⁸ *Ivi*, VI, 2, 3-4.

²⁹ *Ivi*, XVII, 54, 67.

³⁰ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Conquistata*, VIII, 80, 6.

³¹ *Id.*, *Rinaldo*, VII, 4, 5.

Nel rimpianto, in Tasso aleggia la malinconia per la perduta età dell'oro, come sente da parte sua anche San Giovanni, quando scrive, citando *Le lamentazioni*, «si è annerito l'oro, si è alterato l'oro migliore; i preziosi e nobili figli di Sion, già vestiti di oro fino, sono stimati quali vasi di creta, rotti, diventati coccio (*Lam.* 4,1-2)»³².

Se è vero, come scrive Gershom Scholem nei diari del maggio 1915, che «la nostalgia è la madre del rinnovamento»³³, allora è vero che il mondo lo ricrea il rimpianto.

Fra parola e musica è equivoca la complicità. Storici, ma anche odierni tentativi di metodo per istituire collimazioni e prove di fatto sembrano confermarlo. Il madrigale di Tasso, *Caro amoroso neo*, e la sua messa in musica da parte di Gesualdo, due momenti sovrani di arte manierista, pongono alcuni punti centrali. Gesualdo cassa i versi che fondano una straordinaria filosofia antinomica sulla relazione tra macro- e microcosmo; altri versi, intesi a riflettere in se stessi il senso profondo di suono e canto, si trasformano in cromatismo allucinatorio: gli affetti trapassano in effetti. Non si dà alcun contagio mimetico o allusione cifrata, se non l'impiego di note nere nello spartito in rapporto al neo, ma della collimazione "neo" - "note" si perde la traccia; Gesualdo manomette i testi. Gli editori filologici dei madrigali di Tasso non hanno considerato le varianti ultime che Tasso inviava per lettera a Gesualdo, né Gesualdo se ne è dato pensiero.

³² SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Salita al monte Carmelo*, cap. 22, 3.

³³ GERSHOM SCHOLEM, *Šabbetai Ševi il messia mistico. 1626-1676*, Torino, Einaudi, 2001, Introduzione di Michele Ranchetti, p. VIII.

