

ARMANDO BALDUINO

PRELIMINARI SU TASSO E LA MUSICA *

Pur sapendo che corro il rischio di partire un po' troppo da lontano, vorrei cominciare da una riflessione di carattere generale e che dovrebbe, se non altro, permettermi di fare appello a competenze professionali che sono non già quelle di uno specialista di fatti musicali, bensì e solo quelle di un modesto studioso di letteratura italiana.

In breve la riflessione è questa: a tutti i grandi della letteratura (e dunque anche a Torquato Tasso) capita prima o poi di dover sottostare alle esigenze didattico-classificatorie che sono proprie della manualistica letteraria; inevitabilmente, ciò comporta che ognuno venga incapsulato in una sua propria casella ed ivi debitamente gratificato da una sua emblematica etichetta definitoria. Di qui, per il nostro Tasso, il prevedibile destino d'essere consegnato alla storia (storia, s'intenda, dei manuali e della tradizione scolastica) come «poeta della Controriforma»; interprete massimo cioè – e, a livello personale, vittima per eccellenza – di un'età di involuzione e di crisi, a vario titolo segnata e dominata da contraddizioni e rimorsi, chiusure, ipocrisie, censure ecc. È, tra l'altro, una prospettiva che ha avuto padri anche illustri: «Torquato Tasso» esordiva il De Sanctis, «educato in Napoli da' gesuiti, vissuto nella sua prima gioventù a Roma, dove spiravano già le aure del Concilio di Trento, era un sincero credente, ed era insieme fantastico, cavalleresco, sentimentale [...]. Pugnavano in lui due uomini: il pagano e il cattolico, l'Ariosto e il Concilio di Trento». Morale desanctisiana: grande poeta *nonostante* la Controriforma, l'«illustre malato» Tasso, così come grande poeta era stato Dante benché irretito dal Medioevo e dalle impalcature allegoriche.

Naturalmente, e come un po' per tutti i luoghi comuni avviene, anche la formula di cui stiamo discorrendo contiene a suo modo una parte di verità. Resta però che, quanto meno in rapporto alle opere tassiane che più contano, a rivelare fino a che punto si tratti di definizione inadeguata e superficiale già basterebbe un cursorio richiamo

* Intervento alla Tavola rotonda su «Torquato Tasso e la musica» svoltasi il 9 ottobre 1995 nell'Odeo Olimpico in occasione della Manifestazione celebrativa della morte di Torquato Tasso

alle date e a basilari assunti tematici. Rappresentata a corte nel 1573 (e dunque dieci anni dopo la chiusura del Concilio tridentino), l'*Aminta* è una favola in cui serpeggiano addirittura venature edonistiche, se è vero che, complice la «bella età de l'oro», nel famoso coro dell'atto primo campeggia la «legge aurea e felice» che letteralmente suona: «S'ei piace, ei lice». Parallelamente (e dunque operando nel medesimo ambiente e contesto) già il Tasso attendeva al poema che (titolo primario *Goffredo*, e non ancora *Gerusalemme liberata*) avrebbe portato a termine, benché non propriamente licenziato, nel 1575. Tra i due capolavori, nettissimo, certo, lo scarto di impostazione etico-ideologica, e però sempre – nell'uno come nell'altro caso – spiegabile chiamando in causa le diversità di intento, di pubblico, di genere letterario, e non già, appunto, inesistenti divergenze di clima storico. Del resto, grande poema «eroico» sì e programmaticamente «cristiano» la *Liberata*, ma opera, anche, quanto mai ospitale nei confronti di un magismo spesso tutt'altro che ortodosso, e più ancora, si sa, aperta ai venti dell'amore; a tempeste di passionalità, cioè, delle quali tutto o quasi si potrà dire, ma non certo che ad avere l'ultima parola vi siano sempre le costrizioni di stampo tridentino. Se infine (fermandoci anche qui, per omogeneità di raffronto, alle soglie degli anni Ottanta) volessimo anche guardare alla già abbondantissima produzione del Tasso poeta lirico, potremmo senz'altro concludere che di percepibili richiami a suggestioni contro-riformistiche non c'è praticamente traccia.

Rispetto all'etichetta «Tasso poeta della Controriforma» suppongo che il responso possa già a questo punto ritenersi incontrovertibile. Se non per altro, almeno in quanto ci avvicinano (nell'ottica sia del poeta, sia del suo primo pubblico) a una non marginale rete di legami socio-culturali, e talora anche personali, non superflue saranno tuttavia le ulteriori conferme desumibili da altre specifiche esperienze; nella fattispecie, dai suoi rapporti *anche* con musicisti contemporanei, e più in generale da quanto emerge nell'orizzonte della sua prima fortuna in ambito musicale.

Sarà bene, in questo senso, partire dalla concretezza dei dati quantitativi. Sulla base della non completissima catalogazione del cosiddetto *Nuovo Vogel*, per la fortuna in vita (misurata nell'arco temporale che va dal 1569 al 1595) le nude cifre sono le seguenti: le edizioni musicali in cui figurano composizioni su testo tassiano risultano essere 170, per un totale (con acme situata fra il 1583 e il '91) di 305 rime. In un'ideale classifica cinquecentesca, il Tasso viene così ad occupare la seconda piazza dopo Petrarca (e trionfa anzi proprio in una fase in cui le immense fortune musicali del cantore di Laura sono in declino), surclassa l'Ariosto e ancora tiene a distanza Giovan Battista Guarini (le rime musicate di quest'ultimo – entro il '95 sempre – risultando essere 152,

e dunque la metà circa di quelle tassiane). Se invece estendiamo il controllo al quarto di secolo che segue (1596-1620), netta appare ben presto l'inversione di tendenza: a tener banco è ormai il Guarini (ben 747, se ho visto bene, le sue rime musicate), mentre il nostro Tasso (fra i più temibili concorrenti, fra l'altro, il nuovo astro Marino) onorevolmente resiste fornendo il testo a 158 madrigali musicali.

Sarebbe qui troppo lungo spiegare il perché di una simile svolta (peraltro più che bilanciata dalla già travolgente fortuna, anche musicale, della *Liberata*). Mi limito perciò solo a ricordare che, come (nel suo contributo incluso nel vol. VI della *Letteratura italiana* Einaudi) ha chiarito benissimo Lorenzo Bianconi, mentre in un primo tempo è il Tasso a far da traino alla fortuna musicale del Guarini rimatore, è poi il fulmineo successo del *Pastor fido* a far sì che, in parallelo, l'attenzione di qualche musicista si concentri pure sull'*Aminta*.

Al di là delle cifre (che di per sé, beninteso, dicono e non dicono), si impongono naturalmente alcune delucidazioni basilari; e quanto meno queste:

1) Pressoché invariabilmente, è al Tasso poeta d'amore che i madrigalisti continuano ad accordare il proprio favore, insistendo su scelte che ben si adeguano certo ai gusti del loro uditorio, ma che comunque piuttosto nulla che poco hanno a che fare con direttive controriformistiche; identiche del resto le risultanze ottenibili sul fronte delle fortune musicali toccate al poema, posto che solo rarissimamente potremmo rinvenirvi compositori disposti a guardare alla *Conquistata* anziché alla *Liberata*.

2) Moltissime fra le rime tassiane di cui stiamo parlando comparvero per la prima volta a stampa entro edizioni musicali. Ed è fenomeno anche questo con implicazioni molteplici, e di ragguardevole portata tutte: sul versante ecdotico, e anzitutto variantistico, una folto manipolo di testimoni che la filologia tassiana è ancora ben lungi dall'aver dipanato a dovere; sul fronte della ricezione primaria, testi che il pubblico sentì cantare prima ancora di poterli assaporare in riposata (e privata) lettura; infine, ciò che più conta (lo rammento citando ancora Bianconi), «testimonianze evidenti di un contatto diretto tra il poeta e i musicisti (o mediato attraverso altri letterati, altri musicisti, che però ebbero accesso alle versioni manoscritte delle rime tassiane)». Siamo quindi di fronte a un poeta che trasmette di persona, o fa consegnare ancora fresche d'inchiostro, proprie rime ai musicisti dell'*entourage* estense, molti dei quali (Luzzasco Luzzaschi, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Giaches de Wert ecc.) hanno nomi ancor oggi famosi; a un poeta che, a tal fine, spesso neppure disdegna di scrivere su commissione, né certo ignora (e fin che può segue) la diffusione anche non autorizzata che, per il tramite musicale sem-

pre, le sue poesie vanno acquisendo via via un po' per tutta Italia.

3) Quella che da codesta più che da altre prospettive emerge è insomma l'immagine di un letterato che, pienamente inserito nel proprio tempo, arriva ad essere l'acclamato quanto consapevole protagonista di una certa mondanità culturale, acquisendovi meriti che, per lunghe stagioni ancora, né l'avversa fortuna né la morte stessa varranno poi a disperdere.

Detto questo, e sempre restando alle premesse generali, credo sia anche opportuno richiamare, almeno per sommi capi, alcuni altri dati utili a una migliore contestualizzazione storica.

Collocandosi alle soglie dell'età monteverdiana, la fase in cui Torquato Tasso si trova ad operare è quella in cui culmina la straordinaria stagione del madrigale polifonico cinquecentesco. Senza che il nostro autore potesse saperlo, era una parabola che gloriosamente stava ormai per concludersi, ma che alle spalle aveva comunque una lunga storia, essa sì, invece, al Tasso ben nota.

In breve, questi i fatti essenziali: i rapporti fra letteratura e musica, rimasti tutto sommato marginali nel Quattrocento, acquistano via via considerevolissimo rilievo nel corso del nuovo secolo. Cominciamo col ricordare che in fatto di musica (e di congruente assetto metrico-stilistico) già la generazione dei Bembo, dei Castiglione, dei Trissino rivela competenze tecniche assolutamente nuove e interessi tutt'altro che superficiali (caso questo anche del Tasso, come bastano a provare i vari excursus metrico-musicologici compresi nel dialogo *La Cavaletta*, nonché, nella medesima sede, i giudizi che egli pronuncia su singoli musicisti, prendendo fra l'altro le distanze da quella che considera musica «molle ed effeminata»). Più in generale, io credo, è anche per effetto di una rinnovata, reciproca attenzione e disponibilità che i letterati del Cinquecento arrivano ad influenzare per non pochi aspetti lo sviluppo stesso della musica contemporanea.

A inizio secolo sono Bembo e compagni a consegnare ai musicisti l'inedita, sfruttabilissima «forma» costituita dal cosiddetto madrigale libero. E, via via, largo quanto incisivo corso trovano anche presso i musicisti le categorie bembiane della «gravità» e della «piacevolezza», nel mentre che a loro volta (complice la riscoperta del *De vulgari eloquentia*) i letterati si appigliano alla definizione della poesia come «finzione retorica posta in musica» (formula appunto dantesca, che ho dato qui nella traduzione fornita nel citato dialogo *La Cavaletta*, dove anche si definisce il poeta come «colui che detta parole armonizzate e atte al canto»). Frattanto, svolta capitale era divenuto il fatto che, a differenza di quanto di norma avveniva nell'età frottolistica, i musicisti del Rinascimento sempre più spesso mostrassero di disdegnare i testi

raffazzonati da parolieri senza nome per accordare la loro preferenza alle poesie del Petrarca e dei più prestigiosi esponenti del petrarchismo contemporaneo.

È quest'ultimo, s'intende, il quadro in cui si colloca anche l'eccezionale fortuna musicale del Tasso lirico. Ma c'è, non solo per lui, anche un altro aspetto degno di grande rilievo, e finora forse sottovalutato: ed è che, all'interno dei più stretti rapporti cui sto accennando, sempre più spesso accade che i poeti del Cinquecento producano testi pensati fin dall'origine anche in vista di una loro probabile, o già prevista, destinazione o ricreazione musicale; ciò che, si capisce, incide sia nelle scelte tematiche, sia e più ancora nell'assetto metrico e nell'estensione stessa del singolo testo. Nel caso del Tasso darei per certo che ciò sia vero per non poche rime (e soprattutto per molti madrigali), ma sospetto pure che analoga ipotesi sia plausibile anche in rapporto alle strutture metriche adottate in varie parti dell'*Aminta*. Sarebbe sbagliato peraltro credere che, in una simile ideale simbiosi, fosse solo questione di fattori metrici, e non anche di materia e di tonalità stilistiche.

Nel 1596, nella famosa dedicatoria al suo *Sesto libro de' madrigali a cinque voci*, il Luzzaschi (uno dei compositori al Tasso più vicini) scrive tra l'altro:

[...] ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il suono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride; se corre, se resta, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lui [*cioè dal musicista*] vengon espressi che quella par quasi emulazione che propriamente rassomiglianza dee dirsi. Quinci veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che già fu ne' passati, perciocché dalle passate le poesie moderne sono altresì diverse.

Un ultimo appunto. Sempre nella *Cavaletta*, il Tasso afferma esplicitamente (§§ 175-76) che «sovra le canzoni c'è un altro poema di un altro genere, il quale non ha bisogno d'esser cantato»; allude cioè a libri in ottava rima, stanza che per sua natura «riceve minor varietà di modulazioni» e che «può meglio far senza il canto» perché «molto più acconcia a la narrazione».

Pubblicato nel 1587, il dialogo era stato scritto due anni prima. Nel prendere così nettamente posizione, Tasso non ignorava quindi che (analogamente a quanto era avvenuto per il *Furioso*) già era in atto lo sfruttamento madrigalesco di singole ottave della *Liberata*: qualcuno fra i primi esempi, dovuti a Sigismondo d'India, ci accingiamo infatti ad ascoltare. Tasso, dicevo, faceva mostra di opporsi, ma certo sapeva bene che anche su codesto piano le modalità di circolazione e utilizzazione del poema erano ormai sottratte alle sue possibilità di controllo.

Ai madrigali su singole stanze, si associeranno ben presto (con più o meno liberi adattamenti del testo tassiano) le composizioni musicali aventi per oggetto singoli episodi, fino a capolavori come appunto quello monteverdiano (e che capolavoro notoriamente è non solo per qualità, ma anche per le capitali innovazioni che nella storia della musica introduce).

Fenomeno ancor più impressionante, durato oltre due secoli e a più riprese studiato da studiosi come Giovanni Morelli, Marzio Pieri e Ilaria Gallinaro, verrà poi l'inarrestabile marea della librettistica che porta in scena i Rinaldi e i Tancredi, e più spesso ancora l'infinita serie delle Armide, Erminie e Clorinde. Né in ambito musicale (ma è capitolo questo che ora nemmeno possiamo sfiorare) mancheranno anche qui le vette costituite da opere che recano firme come Lully e Gluck, Haydn, Rossini, e perfino (fuori tempo massimo con una sua *Armida*) Dvorak...