

FERNANDO BANDINI

## PAROLE E MUSICA IN TASSO\*

Il tema di questa Tavola rotonda esigerebbe, da parte del sottoscritto, competenze maggiori di quante egli non possieda. Toccherò soltanto alcuni aspetti del rapporto fra Tasso e la musica. La figura del Tasso è centrale tra fine del Cinquecento e primo Seicento, come fornitore di testi per composizioni madrigalistiche. Ma non soltanto per questo; anche la natura della sua pratica poetica, come la sua riflessione sulla poesia, c'inducono a parlare di un rapporto profondo, già a partire dal testo, tra Tasso e la musica.

C'è una pagina di Paul Valéry che descrive i famosi concerti organizzati a Parigi dal celebre violinista e direttore d'orchestra Charles Lamoureux e che da lui presero il nome. Siamo nell'anno 1893, nella rotonda del Cirque d'Été, e Valéry scorge Stéphane Mallarmé «seduto su una panca della loggia, dietro un muro di uomini in piedi». Citiamo direttamente: «Mallarmé subiva con rapimento, ma anche con quell'angelico dolore che nasce dalle rivalità superiori, il fascino di Beethoven o di Wagner. Protestava nei suoi pensieri, decifrava da grande artista del linguaggio quello che gli dei del puro suono enunciavano e proferivano alla loro maniera. Mallarmé usciva dai concerti pieno di una sublime gelosia. Cercava disperatamente di trovare i mezzi per ritrovare, per la nostra arte, quello che l'eccessiva potenza della musica le aveva tolto di meraviglia e d'importanza».

Mallarmé si sentiva, come poeta, mortificato da Beethoven e Wagner, dei del puro suono. Ma cosa dire quando il suono s'incontra concretamente e programmaticamente con la parola, come accade nella musica vocale? Paradossalmente i risultati sembrano essere migliori quando i testi messi in musica siano incontrovertibilmente mediocri, come succede spesso nei melodrammi ottocenteschi e nelle canzoni di consumo dei moderni cantautori. La musica è troppo vicina alla poesia e rischia involontariamente di strangolarla. Molti episodi di vera e alta poesia messa in musica, sia nell'Ottocento che nel nostro

\* 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.

secolo, mi sono talvolta sembrati molto prossimi alla cacofonia. E Victor Hugo si ribellava esplicitamente all'operazione: «Défense de déposer de la musique le long de mes vers», scrive: *Vietato depositare musica lungo i miei versi*, con l'idea della musica come di una sostanza estranea, forzatamente sovrapposta all'autosufficienza del testo. In più la musica, di per sé, può fare benissimo a meno delle parole. La musica affabula significati ma non trasmette messaggi come le parole. Per questo succede che, quando la musica s'incontra con la poesia, qualcuno sia tentato di spiegare il significato della musica partendo dai contenuti della poesia. Il pianista americano Charles Rosen, che è anche un noto ed acuto critico musicale, cita a questo proposito il Lied composto da Schumann sui versi che Heine ha dedicato al duomo di Colonia (*Sul sacro fiume Reno* in «Dichterliebe»). Secondo alcuni commentatori, ricorda Rosen, i ritmi puntuti di gusto barocco, presenti in quel Lied, rappresenterebbero le onde del Reno. Analisi che egli giudica vagamente umoristica. Comunque il musicista è talvolta un lettore privilegiato del testo poetico, e la musica ch'egli crea può essere una sorta di eccezionale, personalissima *explication du texte* che va oltre gli elementi costitutivi del poema (le parole, la versificazione, ecc.), alla ricerca di un suo segreto più profondo.

Ma qual è il rapporto tra testo e musica, oltre a quello di una voce che lo affabula cantando? E quando un musicista si ispira a un poema senza riportarne le parole, cosa accade? *L'après-midi d'un faune* di Debussy, che del noto testo mallarmeano mantiene soltanto il titolo, può essere definito la versione di esso in un'altra lingua che non ha bisogno di parole?

E tuttavia i musicisti non sono indifferenti alla materia poetico-verbale, cercano qualcosa di preciso, di congeniale nei testi. Lo scrive in una sua lettera ad Alessandro Striggio il Monteverdi. Lo Striggio gli aveva inviato, come libretto da musicare, una favola marittima sulle nozze di Tetide, nella quale avevano voce anche gli elementi naturali. E il Monteverdi gli osserva. «Come, caro signore, potrò io imitare il parlar de' venti, se non parlano? e come potrò io con il mezzo loro movere gli affetti? Mosse l'Arianna per esser donna, e mosse parimenti Orfeo per esser homo e non vento». È l'idea di una musica che realizza se stessa perché s'impegna col senso della parola e ambisce di trovare, per nascere e svilupparsi, un forte puntello e un vivo stimolo nei versi.

Al rapporto tra parola e musica Tasso ha dedicato, com'è noto, un dialogo, *La cavaletta ovvero della poesia toscana*, edito per la prima volta nel 1587, al quale gli storici del madrigale attribuiscono grande importanza come una specie di programma avanguardistico tracciato dal Tasso per la poesia per musica, e al quale Monteverdi si sarebbe accostato con la sua «seconda pratica» a partire dal *Terzo libro* dei madri-

gali. In verità il Tasso in quel dialogo non parla propriamente della poesia per musica ma della poesia in sé

Il dialogo del Tasso è soprattutto una descrizione di generi metrici, della loro «indole» rispetto ai contenuti che i vari generi metrici possono affabulare. E tale descrizione si svolge attraverso un costante raffronto coi generi musicali, cosicché la musica svolge, essenzialmente, un ruolo di metafora della poesia e delle sue strutture metrico-formali. Prendendo a base di partenza la distinzione tra *suono* e *materia*, è evidente che in quel dialogo il *suono* per il Tasso non viene ai versi da voci e strumenti, ma ha il suo fondamento nella parola che realizza simultaneamente senso e musica. La critica che in quel dialogo il Tasso fa a un sonetto del Coppetta, cui egli contrappone come esemplare un sonetto del Della Casa, è basata sulla inadeguatezza delle rime del Coppetta al respiro del contenuto del sonetto, contenuto che dovrebbe riguardare la creazione del mondo e lo stupore dell'uomo davanti alla grandezza di Dio: all'alta intenzione tematica del Coppetta corrisponderebbe invece una fondamentale debolezza fonica delle rime realizzate nel testo. Il «suono» dei versi, dice in sostanza il Tasso, non è solo ornamento, ma fa esso stesso parte imprescindibile del «senso».

Il complesso rapporto tra musicisti e poeti dell'epoca è testimoniato dal loro scambio epistolare, quando le lettere sono per nostra fortuna arrivate fino a noi. Perché il Tasso, malgrado questa sua lucida coscienza critica, ha alla fine scarsa fortuna con uno dei madrigalisti più insigni del secolo, il Gesualdo; o meglio, forse, proprio a causa di questa lucida coscienza, che realizza già una sua *musica musicata* all'interno del testo, togliendo spazio al compositore. Otto sono i testi che nel periodo del suo soggiorno napoletano il Tasso offre al musicista di Venosa, tra il febbraio e l'aprile del 1592, e che appaiono nel Primo Libro dei Madrigali. Gesualdo sta superando lo stile rinascimentale, che affidava i *colores* musicali alla risonanza poetica della singola parola; si affida piuttosto a schegge del testo, sottolinea con fervore dicotomie, ossimori, elementi di tipo fatico (*Ab! Oh!*), privilegia isole sintagmatiche o incisi ricchi di una loro peculiare sentimentalità. Ma il madrigale del Tasso non appare così sintatticamente «scheggiato», com'è nelle aspettative del Gesualdo; il Tasso prende le sue mosse quasi sempre da un'esigenza di elegia che si realizza linguisticamente in una fusa, intensa *dulcedo*, senza quelle irte contrapposizioni che sono proprie invece di Guarino e compagni, verso i quali va la predilezione del Gesualdo. E così Gesualdo, esigente committente, chiede al Tasso dei madrigali. Tasso glieli invia a più riprese (complessivamente circa una cinquantina), e poi dalle sue lettere al Principe di Venosa egli appare mortificatissimo che essi non abbiano risposto alle sue aspettative.

Il dialogo del Tasso è stato oggetto di uno studio, ricco di acute osservazioni, da parte di un musicologo: Paolo Emilio Carapezza. A noi sembra, comunque, che il rapporto tra poesia e musica sia visto dal poeta per larga parte in maniera tradizionale, e che le novità riguardino la musica della parola poetica, più che la *musica musicata*. Si afferma una discendenza delle forme della poesia dalla musica, si mette in evidenza qualche peculiare rapporto tra loro, come nel *De vulgari eloquentia*, secondo un canone tradito degli autori di trattati poetico-metrici. Certo, nel Tasso c'è l'in più di un probabile, intenso ascolto della musica del suo tempo. Ed è da questo ascolto che probabilmente prendono più vivace concretezza alcune sue definizioni sui generi metrici: che la *ballata* vuole canto e ballo, che il *sonetto* vuole canto e suono, che la *canzone* è affidata alla sola voce che la esegue; ma tenendo conto in ogni caso che talune di queste definizioni sono degli stereotipi.

Il poema invece, scrive il Tasso, «si articola in parti» e non ha quindi bisogno dell'intervento del musicista. In esso «s'è usata l'ottava, come quella ch'essendo più uniforme riceve minor varietà di modulazioni [...] e può far meglio senza il canto, che non può alcuna de le già dette composizioni; laonde è molto più acconcia a la narrazione [...]».

Ma su questo punto il Tasso riceve dai musicisti una clamorosa smentita. È proprio sulla *Gerusalemme liberata* che si appunta l'attenzione dei musicisti, pronti a trasformare squarci del dettato epico-romanzesco in musica madrigalesca. A cogliere cioè, all'interno del poema tassiano, le sue deroghe rispetto al genere, il prevalere della sostanza lirica all'interno di strutture narrative. E infatti la fortuna musicale della poesia del Tasso è soprattutto legata alla *Gerusalemme liberata*. Basta consultare il repertorio di Antonio Vassalli che elenca tutti i brani del poema che nel Cinquecento e nel Seicento vengono musicati. Appaiono in quell'elenco i nomi dei più insigni musicisti dell'epoca: Jacques de Wert, Claudio Monteverdi, Sigismondo d'India, ecc.

Del poema vengono dai musicisti visitati i momenti di particolare intensa drammaticità: lo sdegno di Armida, amante respinta, nei versi *Vattene pur crudel*; o gl'indugi di Rinaldo irretito negli incantesimi d'Armida (si ricordi il memorabile *Qual musico gentil* di de Wert, dove l'ottava tassiana paragona l'iniziale indecisione del discorso di Armida alle forme di preparazione della voce di un cantore, e appaiono anche termini della tecnica musicale come il sostantivo plurale «ricercati»). In tutti questi casi i musicisti estrapolano ottave dal poema tassiano puntando sul loro autonomo valore lirico. E si rivolgono con tutta evidenza a un pubblico che conosce il poema, in grado di collocare quella musica all'interno della propria memoria, di riattraversare con

una nuova emozione, provocata dalla musica, vicende note e atmosfere della *Gerusalemme*.

Si realizza quindi un'estrema libertà nella scelta e nel taglio, da parte dei musicisti, di brani del poema. Il che pone più di un problema. Vassalli non indica, ad esempio, se le ottave musicate dai madrigalisti provengano dalla *Gerusalemme liberata* o dalla *Gerusalemme conquistata*, la inquieta rielaborazione che il Tasso operò del suo poema sotto la pressione delle critiche moralistiche e insieme teorico-letterarie che gli venivano mosse. Finora nessuno ha affrontato la questione. Scorrendo il catalogo di Vassalli ci si rivela una certa predilezione dei compositori per la *Liberata* (pochi musicisti sanno rinunciare alla pastorale di Erminia, con un gran numero di compositori che scelgono come proprio testo le ottave 19, 20, 21 del canto VII, ed è noto che il Tasso eliminò l'episodio nella *Conquistata*). Anche se non mancano protocolli che i compositori derivano invece dalla *Conquistata*. Ma il problema più interessante è costituito soprattutto dalle numerose varianti che i testi cantati presentano rispetto alla tradizione delle stampe. Da dove giungono queste varianti? Si possono avanzare solo fragili ipotesi. Forse esiste una tradizione manoscritta «domestica», inizialmente ricopiata dalle stampe e circolante negli ambienti musicali. È anche noto quanto complesse siano state le vicende editoriali del poema e come di esso circolassero ancor prima della stampa alcune versioni manoscritte. Oppure i compositori, o qualche loro collaboratore, conoscevano quei brani a memoria, e li trascrivevano con la naturale involontaria produzione di varianti che spesso si crea in tali occasioni?

Comunque la *Gerusalemme* e i suoi più memorabili episodi divengono uno dei luoghi prediletti dei musicisti. Quello che essi cercano nel poema sono storie da rivisitare con la complicità degli ascoltanti che ben le conoscono, e atmosfere musicali nuove di cui avvolgerle. A poco a poco gli episodi si staccano dalla originale pronuncia del Tasso, come se essi cominciassero a vivere di vita propria. Arrivano le parafrasi di episodi della *Gerusalemme*, come quella di un anonimo che Giovanni Rovetta musica e pubblica nel 1629. Si tratta dell'episodio del canto XIX in cui Erminia s'imbatte nel corpo esanime di Tancredi da lei creduto morto. La parafrasi dell'anonimo condensa in ossimori e antinomie, secondo una tendenza, tutta barocca, per amoroze *agudezas*, quello che nel Tasso è il più diffuso lamento di Erminia amante infelice. Ma nello stesso tempo sembra «censurare» le espressioni di funereo erotismo, quasi di necrofilia, che il discorso di Erminia nell'originale tassesco contiene. Una sorta di presa di distanza. Ma forse è preminente il desiderio di rivisitare quell'episodio con un testo più succinto, di offrirne un *digest*, come si direbbe oggi.

Ormai comunque la materia della *Gerusalemme* è aperta a un suo

uso nuovo, e già si profilano all'orizzonte gl'innunerevoli libretti d'opera che dal poema verranno ispirati e che accompagnano con la loro presenza tutta la storia del melodramma fino all'Ottocento.