

ANTONIO VASSALLI

IL TASSO IN MUSICA E LA TRASMISSIONE DEI TESTI:  
ALCUNI ESEMPI

Nel 1579 Stefano Felis, maestro di cappella dell'arcivescovo di Bari, pubblica il suo *Primo libro di madrigali a sei voci*. Fra i diciotto testi ch'egli musica, uno, *Al dolce vostro azzurro* è un madrigale di Torquato Tasso. La riflessione potrebbe anche arrestarsi qui, nel soddisfarsi di aver identificato l'autore di una delle scritture intonate in questa raccolta e nell'accogliere il Felis nel novero dei tanti che affrontarono le meliche tassiane e degli undici che scelsero proprio questa tra il 1573 (Marc'Antonio Pordenon) e il 1616 (Sigismondo D'India), come risulta dall'annessa *Appendice*.

Ma affondando nell'indagine, oltre la facile individuazione del poeta, affiora che all'altezza del 1579 di rime il Tasso ne ha edite assai poche, essenzialmente quelle uscite nel 1567 fra le *Rime degli Accademici Eterei*, dove però non si rintraccia *Al vostro dolce azzurro* che invece appare per la prima volta nel 1581 fra le rime pubblicate a cura del Manuzio; in altre parole affiora che il Felis, residente fin lì stabile a Bari, in un'area geografica allora quanto mai lontana dalla Ferrara che polarizza le aspirazioni del Tasso, all'estremo della penisola, in una località periferica, in un ambiente culturale ben altrimenti impostato, entra in possesso di una copia di un madrigale tassiano per lo meno due anni avanti la sua prima diffusione editoriale. C'è da chiedersi: è un fatto scontato che un musicista abbia il modo di procurarsi testi poetici attingendo a fonti diverse da quelle a stampa? La consuetudine con i problemi della poesia per musica cinquecentesca ci insegna che, pur non essendo la regola, la possibilità di una trasmissione preeditoriale di materiali poetici verso i musicisti è concreta e generalizzata, presentandosi in ogni regione e in ogni tempo, e anche più volte per lo stesso testo. Già altrove abbiamo ricordato<sup>1</sup> come, oltre al

---

<sup>1</sup> Cfr. L. BIANCONI - A. VASSALLI, *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: Il caso Giovan Battista Strozzi*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, II, a cura di P. Galluzzi, Firenze, Olschki 1983, pp. 441-442.

Tasso, altri letterati quali Battista Guarini, Giovan Battista Strozzi il Vecchio, Girolamo Molino, Giuliano Goselini, ecc., riunirono nelle loro edizioni rime spesso già da parecchi anni utilizzate dai musicisti.

Ma come si giustifica questa diffusione verso il mondo dei compositori? Quali sono i canali di distribuzione? Che tipo di rapporto si instaura (se si instaura) fra il poeta e il musicista? Chi sono gli eventuali intermediari, e qual è il loro ruolo? Quanto conta il fatto che una scrittura abbia una sua storia editoriale musicale? È plausibile cioè che i testi destinati ai musicisti non provengano di volta in volta, rigorosamente, da una fonte letteraria, bensì possano essi stessi partecipare di una genealogia distinta, esclusivamente musicale, che al territorio poetico è congiunta unicamente in virtù di un archetipo comune? Si applicano qui le regole della critica testuale?

Pur rinunciando per ora ad affrontare la questione nel suo complesso, come abbozzata dagli interrogativi testé elencati, che esige ben altre indagini, in base all'ordinamento della produzione lirica tassiana musicata dai madrigalisti si possono fin d'ora indicare alcuni elementi di riflessione che consentono di tracciare i primi lineamenti di una futura mappa delle relazioni poetico-musicali attorno al Tasso, alle corti dei principi e alle residenze di nobili e gentiluomini. Come si sa, non solo le rime fra le opere del Tasso furono musicate, ma anche l'*Aminta* e la *Gerusalemme liberata* e altre minori cose, con fortune in verità dissimili e complessivamente contenute se le paragoniamo per esempio al *Pastor fido* del Guarini o all'*Orlando furioso* dell'Ariosto. In queste considerazioni tuttavia, l'attenzione è portata unicamente alle rime note in area musicale prima dell'edizione poetica, perché esse sole ci consentono per il momento di evidenziare alcuni meccanismi che reggono i rapporti fra poeti e musicisti. Nel caso di Torquato la ricorrenza del fenomeno è piuttosto incisiva, anche se percentualmente non determinante, e si presta alquanto a focalizzare alcuni aspetti e problemi connessi con la vita musicale cinquecentesca, con il ruolo ispiratore di Ferrara e con la centralità della sua produzione: al limite anche con l'ardua impresa della edizione critica delle rime tassiane, come testimonianza documentaria di alcune prime stesure che qua e là potrebbero denunciare una consapevolezza stilistica in senso musicale, per lo meno per talune scritture nate, si direbbe, come risposta a puntuali sollecitazioni.<sup>2</sup>

Contrariamente all'*Aminta* e alla *Gerusalemme Liberata*, di cui non conosciamo esempi in musica prima dell'apparizione delle edizioni poetiche (la prima nota su testo dell'*Aminta* è documentata dal 1594, sul poema dal 1581, quando ormai ne circolavano le prime copie), solo le rime, che in

<sup>2</sup> È il caso forse dei testi tassiani sfruttati nelle raccolte musicali a tema come il *Lauro secco*, Ferrara, Baldini 1582; il *Lauro verde*, Ferrara, Baldini 1583; e l'*Amorosa caccia*, Venezia, Gardano 1588.

taluni casi i musicisti dimostrano di apprezzare fin dagli inizi degli anni '70, ci consentono di indagare i modi della trasmissione dei testi tassiani, escludendo come fonti le stampe poetiche. Dal momento in cui queste sono a disposizione siamo in un certo senso costretti, se non abbiamo pezze giustificative confortanti che offrano altre soluzioni, a ritenere ch'esse siano le fonti cui è risalito il madrigalista, o altri in sua vece. Conoscendo la capacità di penetrazione capillare dell'editoria veneziana in tutti i territori della penisola, non possiamo infatti speculare sul dubbio che copie dell'edizione del Manuzio non siano giunte anche nei più remoti angoli d'Italia. Quando invece ci si imbatte in testi musicati già prima è giocoforza dedurre che altre devono essere state le occasioni di incontro fra la scrittura e i musicisti.

È possibile ipotizzare dei collegamenti fra il nostro poeta e la realtà culturale che promuove l'esibizione madrigalistica? Esiste un punto di contatto, una figura, un luogo, un circolo che si candida quale intermediario? I materiali atti a fornire una risposta non sono troppi: circa una ventina di scritture sfruttate per una trentina di brani musicali fra il 1572 e il 1580. È implicita l'approssimazione: alcuni problemi di cronologia impediscono di definirne il numero con più esattezza, nella misura in cui ci si imbatte in casi di poesie a stampa musicale nello stesso 1581, anno dell'edizione poetica, le quali per via delle date di dedica andrebbero collocate dopo l'intervento del Manuzio, ma che, conoscendo i tempi della distribuzione cinquecentesca e la consuetudine dei madrigalisti di raccogliere a stampa esperienze fors'anche di anni precedenti, potrebbero considerarsi ideate prima, così come si legge nelle lettere dedicatorie di alquante raccolte che volentieri alludono ad esecuzioni ed occasioni di musica ben anteriori alla data editoriale, o come pure, a maggior ragione, si deduce dal persistere di talune indicative varianti testuali.

Una ventina di liriche, quindi, contro le centinaia musicate a decorrere dal 1581, a ribadire che il successo del Tasso in musica esplose negli anni '80, a ridosso delle edizioni poetiche.<sup>3</sup> Qui tuttavia non si esamineranno tutte le situazioni delle rime musicate negli anni '70 che il lettore potrà dedurre dalla citata Appendice, ma solo alcune che sono parse molto indicative.

Dapprima uno sguardo panoramico. Si constata come fin dal periodo giovanile, con il Tasso circa trentenne, l'irruzione di queste scritture in campo musicale è straordinariamente propagata, coprendo praticamente tutto il territorio italiano, senza privilegiare nessuna area in particolare, nemmeno Ferrara o Mantova come ci si potrebbe attendere. Sulla base dei luoghi di attività dei musicisti si può tracciare una mappa

<sup>3</sup> A questo proposito si rimanda alla tabella pubblicata da L. BIANCONI, *I fasti musicali del Tasso nei secoli XVI e XVII*, in *Torquato Tasso, tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa 1985, pp. 146-147.

dell'Italia musicale tassiana degli anni '70 che comprende Ferrara, dove sue cose sono impiegate da Luzzaschi e Isnardi; Modena per via di Orazio Vecchi; Ravenna dove Torquato è noto a Costanzo Porta e a Leonardo Meldert; Milano con Marc'Antonio Ingegneri e Benedetto Pallavicino; lo stato veneziano dove fra Padova, Verona e la stessa città lagunare operano il Pordenon, Claudio Merulo, Paolo Bellasio e Andrea Gabrieli; il ducato di Parma e Piacenza con Agostino Veggio; Bergamo con Pietro Vinci; Siena con Andrea Feliciani; Lucca in virtù delle musiche di Jacopo Corfini; Roma dove è attivo Andrea Dragoni; Mantova con Jaches de Wert e infine l'allora remota Bari dove operava Stefano Felis.

Un panorama geografico quindi fittissimo che sottende una fortuna, prima di tutto letteraria, invidiabile, anche in considerazione del poco di rime fin lì a stampa, come detto eteree, verso le quali, del resto, i musicisti si sentono assai poco attratti (semmai vi attingeranno dopo quando le stesse rime, ristampate, seguiranno il felice corso di tutte le altre). Quattro soli sono i brani musicati delle eteree prima del 1581: *Amor l'alma m'allaccia* e *M'apre talor madonna il suo celeste* dal Meldert, *Su l'ampia fronte il cespito oro lucente* dal Cavatoni e *Stavasi Amor quasi in suo regno assiso* dal Porta, di cui almeno tre, i due del Meldert e quello del Porta, finiti nelle mani dei madrigalisti per una via, come vedremo, non necessariamente editoriale. La causa di questo scarso interesse, a vantaggio del filone manoscritto invece fervido, confermato anche dal destino delle rime eteree del Guarini, musicate anch'esse quando ormai già giravano delle ristampe in altri contesti, potrebbe anche essere di distribuzione: la silloge eterea, destinata in pratica alla cerchia degli stessi accademici padovani, avrà avuto circolazione limitata, non raggiungendo certo i livelli offerti dalla grande editoria veneziana degli anni '80. Ma non sarà nemmeno da escludere una qualche ragione di ordine formale, metrico e forse tematico connessa alla forma del sonetto che proprio in quegli anni cominciava a dover resistere alla concorrenza del madrigale 'moderno', ossia di quel madrigale che nel decennio successivo, soprattutto grazie al metro del Tasso, soppianderà ogni altra struttura poetica presso i compositori di tutta l'Italia.

Come intendere dunque la singolare affermazione in musica delle rime tassiane degli anni '70, come comprenderne la strepitosa penetrazione? Sulla base dei dati disponibili, come la lettura attenta delle lettere dedicatorie delle raccolte musicali, le notizie sui destinatari, le lettere e la biografia tassiana, si possono immaginare alcuni tratti di una rete di rapporti fra il Tasso e il mondo musicale, rapporti non necessariamente diretti, ma piuttosto mediati dai membri della comunità culturale cinquecentesca che assumono il ruolo di centri di smistamento di vario grado.

• Un giro attraverso l'Italia musicale tassiana prima del 1580 può tranquillamente prendere il via da Ferrara, dove il poeta nostro, escluse le scappate in territorio veneziano e altrove, di fatto è attivo per tutto il

decennio. Non sarà nemmeno il caso di soffermarsi troppo. È ben noto qual era la situazione culturale e musicale, quale il ruolo ispiratore giocato dai membri della famiglia d'Este a partire dal duca stesso, gran promotore di occasioni di poesia e contemporaneamente cultore appassionato di musica madrigalistica. A questo raffinato ambiente principesco, *in primis* alle dame, Leonora, Lucrezia, la moglie del duca Margherita, la di lui cugina Marfisa, alle noïldonne, alle damigelle, alle cantanti, il Tasso destina più e più volte le sue prove più leggiadre, che segnano i tempi dei divertimenti, delle serate allegre e delle feste mondane. Una di queste approda nel 1576 nel *Secondo libro di madrigali a cinque voci* di Luzzasco Luzzaschi, di cui è risaputa la centralità nell'ambiente musicale di quella corte. Si tratta di un sonetto *Geloso amante apro mille occhi e giro*, immaginato per le bellezze di Lucrezia Bendidio, damigella di Leonora d'Este, e soprattutto apprezzata cantante che in coppia con la sorella si esibiva per le private delizie della cerchia dei governanti, spesso accompagnata dallo stesso Luzzaschi. Non ci sarà da arrovellarsi per intuire il percorso di questa lirica, dal Tasso al Luzzaschi. Andrà comunque presupposto un collegamento ravvicinato (anche se non necessariamente personale) fra i due sotto l'egida (e lo sprone) degli Este, come dimostra anche la genuinità della lezione del testo portatore di una variante rispetto all'edizione a stampa poetica, che ritornerà per mano autografa del Tasso come correzione in margine ad una copia dell'edizione Osanna delle *Rime* del 1591.<sup>4</sup>

Pur non appartenendo al gruppo delle poesie per la Bendidio, analogo sarà il discorso per *Aminta poi ch'a Filli*, parimenti musicato dal Luzzaschi, che tuttavia ha un destino diverso. Anche qui presumibilmente un testo per gli Este, steso per soddisfarne il divertimento culturale, ma diversamente dall'altro, gestito per così dire in proprio dal committente-destinatario. Difatti esso non tornò più nelle mani di Torquato, né fu mai pubblicato in veste letteraria prima dell'epoca moderna; vale a dire sarà incappato in quella procedura, non troppo inconsueta, denunciata dal poeta stesso che nelle lettere segnala di aver trasmesso a destra e a manca le sue scritture senza averne tenuto copia, né, in altri casi, di aver osato farne senza il permesso del destinatario, il quale, ricompensando il poeta per i suoi servizi, certo si riservava il diritto di proprietà e di diffusione del bene letterario. Questa considerazione sarà ancora più valida se rapportata ad Alfonso II, che conosciamo come vigorosamente geloso delle proprietà della famiglia di qualsiasi tipo, quindi anche letterarie e musicali, attorno alle quali creava un perimetro di aristocratica riservatezza difficilmente valicabile, esemplificata dalla cura con cui si dovevano conservare i libri

---

<sup>4</sup> Cfr. T. Tasso, *Rime*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua 1898-1902, voll. I-IV. Si tratta del sonetto n. 99.

di canto ad uso delle signore cantatrici, copia unica di musica e testo che in nessun caso si lasciavano duplicare. A questo proposito c'è da chiedersi chissà quante altre liriche del Tasso, mai pubblicate né accolte nei suoi manoscritti, saranno state gestite in modo altrettanto riservato o comunque girate a musicisti della corte senza che egli potesse (od osasse) reimpiegarle e che oggi annoveriamo fra quelle forzosamente considerate di autore ignoto.

Tuttavia, per quel che concerne le due liriche discusse qui, andate in musica prima del matrimonio di Alfonso con Margherita Gonzaga, sarà più attendibile, come vedremo alludendo alle composizioni dell'Isnardi, prefigurarci Leonora d'Este (e forse la sorella Lucrezia che si direbbe sua consociata in tante promozioni poetico-culturali) quale ispiratrice privilegiata della produzione amorosa e mondana degli anni '70 finita in musica (il Tasso almeno in una occasione, proprio nel 1576, soggiornò con il di lei seguito presso la residenza estiva di Consalvolo) e polo di committenza musicale prima dell'impianto del celeberrimo concerto delle dame. Difatti già si è menzionato che la Bendidio era al servizio della principessa anche come cantante: a ciò si aggiunga che quest'ultima è la destinataria della citata raccolta del Luzzaschi e di altre, da quella di Francesco Portinaro nel 1563 alle musiche di Giulio Fiesco nel 1569 e di Giulio Eremita nel 1589,<sup>5</sup> documentate prima del matrimonio di Leonora con il Gesualdo.

In questa considerazione entra anche il rapporto con Paolo Isnardi che nel *Secondo libro di madrigali a cinque voci* del 1577 utilizza due testi del Tasso, citati come tali, giacché ne registra zelantemente il nome nella stampa. Anche qui si staglia la figura di Leonora: una sua damigella, Laura Correggiara, è destinataria de *La bella pargoletta*, mentre una seconda, Leonora Sanvitale, è la destinataria di *Quel labbro che le rose han colorito*. Anche la Sanvitale è presente agli ozii della villa di Consalvolo nell'estate del 1576, una stagione che si segnala come felicissimo momento di produzione musicale e di esibizioni culturali.

Quindi per la situazione a Ferrara, prima dell'80, sarà plausibile immaginare Leonora quale tramite fra la produzione poetica del Tasso e i musicisti, senza con ciò voler escludere a priori una connessione diretta del poeta con Luzzaschi e Isnardi, per ovvie ragioni di residenza, tuttavia sempre mediata in base ad una richiesta di prestazioni della principessa.

*La bella pargoletta*, il madrigale dedicato a Laura Correggiara, musicato dall'Isnardi nel 1577, ha tuttavia un'origine poetica più lontana: risulta già a conoscenza, nel 1575, di Giovanni Andrea Dragoni, vissuto, per quel che se ne sa, sempre nella città eterna. Si sa ben poco della sua attività;

• <sup>5</sup> Nel suo *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Scotto 1563, Francesco Portinaro le dedica un brano; il Fiesco dedica a Leonora e Lucrezia d'Este la sua *Musica nova a cinque voci*, Venezia, Gardano 1569; L'Eremita il suo *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Amadino 1589.

fra l'altro che il *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, che appunto contiene il madrigale del Tasso, è dedicato a Jacopo Buoncompagni, nipote di quell'Ugo diventato papa con il nome di Gregorio XIII. Jacopo Buoncompagni è uno dei corrispondenti epistolari di Torquato, cui egli si rivolge nei momenti della prigionia in Sant'Anna, auspicandone la intercessione presso il papa. In quell'occasione egli rammenta una sua permanenza romana e la frequentazione del di lui circolo culturale. Nulla di più facile che in una di queste circostanze (nel 1571 o 1572?)<sup>6</sup> egli abbia lasciato al nipote del papa una copia della sua scrittura poi girata al Dragoni in una fase non meglio precisabile. Anche in questo caso, come per Leonora d'Este, la figura dominante che emerge come più probabile tramite fra la pratica poetica e quella musicale sembra essere quella del committente (qui in veste di dedicatario).

Altro indizio in questo senso, ancora una volta *La bella pargoletta*, che in quello stesso 1575 appare fra i madrigali del *Primo libro di madrigali a sei voci* di Jacopo Corfini, organista del duomo di Lucca. Fra Corfini e Tasso non si direbbe esistano legami, né di Tasso con Lucca, città che esula dalla geografia dei suoi spostamenti. Unico vincolo, un possibile tirocinio del musicista a Ferrara in tempi che tuttavia precedono la nostra indagine dietro al Tasso. Quella che a prima istanza si annuncia come una divergenza di destini culturali incolmabili si risolve (sembra risolversi, il dubbio è d'obbligo) ancora una volta col nome del dedicatario della raccolta musicale, Gian Galeazzo Rossi, bolognese, con un piede a Ferrara, molto intimo del Tasso, fin dai tempi dei suoi studi nella città felsinea. Di nuovo quindi un riconosciuto estimatore di madrigali è così vicino al Tasso da ipotizzarne la funzione di intermediario e di possibile depositario di suoi testi in un qualche modo approdati a Lucca.

Come per il Buoncompagni, patrocinatore del Dragoni, altre situazioni della geografia musicale tassiana si comprendono meglio prendendo in esame le ripetute peregrinazioni del poeta lungo l'Italia. Il passaggio presso ambienti e circoli culturali lascia spesso degli strascichi musicali. Ricordiamo ancora due episodi analoghi legati ad una figura-chiave con funzione mediatrice.

Nel primo il Tasso è in causa per via di *Del puro lume onde i celesti giri*, madrigale edito da Costanzo Porta nel suo *Terzo libro di madrigali a cinque voci*, di *Negro era intorno e bianche falde il cielo* e di *Facelle son d'immortal luce ardenti*, ambedue di Leonardo Meldert, fiammingo, pubbli-

---

<sup>6</sup> Cfr. T. Tasso, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier 1853-55, II, pp. 80 sgg. L'incontro tra il Tasso e il Buoncompagni potrebbe anche essere avvenuto più tardi e risalire al 1574, al viaggio del nipote del papa incontro ad Enrico III di Francia di passaggio in Italia. In quell'occasione questi soggiornò a Venezia e a Ferrara; in ambedue le città ebbe occasione di entrare in contatto con il poeta e di ottenere una copia del madrigale. In questo caso l'allusione del Tasso al soggiorno romano potrebbe riferirsi alla permanenza del 1575, però successiva all'edizione del Dragoni.

cate nel *Primo libro di madrigali a cinque voci*. Questi due musicisti si dicono servitori di un solo padrone, Giulio della Rovere, cardinale d'Urbino, arcivescovo di Ravenna, al centro della vita musicale della città. Il primo musicista citato, il Porta, pubblica nel 1573, firmando la dedica da Ravenna; il secondo nel 1578, ma presumibilmente è attivo costì anche negli anni precedenti. A Ravenna nel 1571, su invito di Giulio, zio di Francesco della Rovere, giunge la moglie di questi, quella Lucrezia d'Este, sorella di Alfonso II e di Leonora, proveniente da Pesaro e diretta a Ferrara dove contava di fermarsi fino al rientro del marito impegnato in una spedizione contro i Turchi. Al seguito di Lucrezia, che non perdeva occasioni per riportarsi nella natia città, v'era Torquato Tasso, anch'egli in fase di rientro dopo una scappata a Roma, durante la quale, s'è detto, forse lasciò che si tirasse una copia de *La bella pargoletta*. A Ravenna il nostro poeta entra sicuramente in contatto con la cerchia del cardinale e anche qui, si direbbe, egli trasmette all'ospite le copie di alcune sue scritture, ad uso poi di Porta e Meldert. Ci conforta a questo proposito sapere che il sonetto *Del puro lume onde i celesti giri* canta le lodi di Lucrezia Susena, che risulta dama di compagnia di Lucrezia, duchessa di Urbino, che la seguiva nei suoi spostamenti. Quindi una lirica, questa, verosimilmente redatta nel corso della permanenza di Torquato presso la corte urbinata, o nel corso del viaggio, o, perché no? proprio a Ravenna in circostanze letterarie e musicali risolte lì per lì dal genio poetico del Tasso e dalla immediatezza musicale del Porta. In questo stesso frangente a Ravenna si saranno fermati anche gli altri testi musicati dal Meldert e ancora dal Porta, compresi quelli già a stampa nella silloge eterea di cui Torquato avrà avuto con sé un esemplare. Unico neo in questo quadretto d'ambiente e di vita cortigiana in cui il Tasso interpreta pienamente il suo ruolo di poeta professionista incaricato di produrre materiali poetici per i divertimenti dei principi e dei nobili, il madrigale *Facelle son d'immortal luci ardenti*, edito dal Meldert nel 1578, la stesura del quale, stando alle affermazioni del Solerti,<sup>7</sup> deve situarsi a Modena fra la fine del 1576 e il gennaio 1577 (quindi quasi sei anni dopo il viaggio da noi descritto) quale testimonianza dell'incontro con Tarquinia Molza, la cantante-poetessa che di lì a poco ritroveremo a Ferrara. Non è facile immaginare come questo metro encomiastico possa essere finito nelle mani del Meldert dopo il passaggio ravennate del Tasso, se non immaginando tortuosi collegamenti tra il Tasso e il della Rovere, o il Tasso, Lucrezia e il cardinale, o cose analoghe, tutte alquanto arzigogolate, di cui non abbiamo la benché minima documentazione. Nell'attesa di futuri chiarimenti, che potranno venirci solo da ricerche di archivio su questi ancora poco investigati personaggi, e certamente sui due musicisti, basterà ricordare che non è inverosimile

<sup>7</sup> Cfr. A. SOLERTI, *Vita di T. Tasso*, Torino, Loescher 1895, I, p. 253.

l'ipotesi di un reimpiego tassiano della scrittura nell'occasione modenese come già è testimoniato da un altro madrigale per la Molza, *Tarquinia se rimiri*, da tempo in uso fra i musicisti, fin dal 1573 con il Vinci, nella versione non finalizzata *Mentre mia stella miri*.

Il secondo caso di mobilità che illumina ulteriormente i termini di una geografia musicale tassiana riguarda Andrea Feliciani, compositore di *D'aria un tempo nudrimmi e cibo e vita* e ancora de *La bella pargoletta*, certamente la più fortunata lirica tassiana degli anni '70. Anche qui una documentata sosta a Siena di Torquato reduce da un altro viaggio romano, nel 1575, si direbbe determinante per comprendere la trasmissione dei suoi testi ad un musicista come Feliciani che non sembra essersi mai allontanato dalla città natale: senonché per questa tappa in Toscana non è possibile fare il nome di un sicuro ospite, forse quel Lombardelli con cui il Tasso regge un dialogo epistolare alcuni anni dopo<sup>8</sup> e attorno al quale sembra ruotassero poeti e letterati noti alla biografia tassiana come, per esempio, Lelio Tolomei.

Dal poco suggerito fin qui sembra emergere ancora con più dinamismo il ritratto di un Tasso professionista della penna che anche in giro per l'Italia, come già sappiamo faceva per corrispondenza, barattava il suo estro poetico con favori, doni e ospitalità, senza necessariamente entrare in contatto con quei musicisti cui poi arriveranno le sue liriche dispensate cammin facendo. Se un amico, un corrispondente del Tasso che sappiamo amante e cultore di musica può a ben vedere considerarsi un possibile nesso fra il momento della scrittura poetica e l'opera di intonazione musicale, ciò non significa che questa sia l'unica strada percorsa dalla fortuna tassiana in musica. Anzi, sarà assai più vero che una volta immessa sul mercato musicale la scrittura segua un suo proprio destino, interno ad una tradizione testuale musicale, andando da musicista a musicista, tramite le stampe di musica. Una conferma di questo aspetto della congiuntura musicale cinquecentesca potrà venirci, e non solo per il Tasso, dall'esame comparato, sistematico delle varianti registrate nelle versioni musicate, varianti che sappiamo esistono e che sappiamo si ripropongono talvolta solo in campo musicale. A questo proposito, tornando alla circostanza barese nominata in apertura, si ricordi il caso del madrigale *Al dolce vostro azzurro*, scritto da Torquato nel corso del viaggio in Francia al seguito di Luigi d'Este e musicato per la prima volta da Marc'Antonio Pordenon nel 1573: come già detto altrove,<sup>9</sup> l'apparizione di questo testo presso il Felis sembra giustificarsi grazie al probabile possesso da parte di

<sup>8</sup> Cfr. T. TASSO, *Le lettere* cit., II, pp. 202-205 e 207-213, e A. SOLERTI, *Vita* cit., p. 217.

<sup>9</sup> Cfr. A. POMPILIO - A. VASSALLI, *Madrigali e madrigalisti nel tardo Cinquecento in Puglia* (Convegno di studio su «Monopoli nell'età del Rinascimento», Monopoli 22-24 marzo 1985) di prossima pubblicazione.

Paolo Grillo, patrocinatore del madrigalista, di una copia dell'edizione di Pordenon, per l'appunto dedicata ad un suo primo cugino genovese.

Ora, i casi testé esaminati non sono che una traccia, un'indicazione di quella che potrà essere una indagine archivistica e testuale e non devono far pensare che lo scacchiere delle relazioni del Tasso con nobili e principi avidi committenti delle sue rime sia sempre riducibile ad una specie di giochetto a incastri che si risolve facendo combaciare i pezzi a nostra disposizione. In molti casi i pezzi sono andati smarriti, provvisoriamente o definitivamente, al punto che certe circostanze ci appaiono fortemente oscure. Così non è chiaro il rapporto che unisce il Tasso con il ducato di Parma e Piacenza dove pure giunge *D'aria un tempo nudrimmi e cibo e vita* musicato da Giovanni Agostino Veggio nel 1574. Non risultando difatti grossi interessi per il Tasso da parte della casa Farnese, la chiave del dialogo con il ducato potrebbe essere la famiglia Sanvitale (ricordiamoci di Leonora, dama della principessa d'Este) con cui il Veggio segnala di avere contatti a più riprese. Alla stessa stregua non sono immediatamente comprensibili, sebbene intuibili, i legami del Tasso con il Bevilacqua e gli accademici Filarmonici di Verona cui si riferiscono le raccolte del Bellasio, del Pallavicino e anche del Cavatoni<sup>10</sup> che nel 1572, prima lirica del Tasso musicata in assoluto, intona un sonetto fra quelli confluiti nelle rime eteree. Così i contatti con il mondo veneziano (Merulo e Gabrieli), cremonese (Ingegneri), e così via, secondo una casistica che tende ad aumentare qualora si tocchi il problema delle rime tassiane mai edite nel Cinquecento, ma tuttavia musicate, che avvicina il Tasso allo slancio di riappropriazione culturale del mondo napoletano (Gesualdo e Francesco Lambardi).

Da questi pochi accenni si desume quanto determinante sia stata la figura del committente di musiche (in veste di padrone o di destinatario) nell'ambito della realtà musicale cinquecentesca investigata nell'ottica trascinante dalla produzione del Tasso. Costui, poeta professionista, dialoga con principi, nobili e gentiluomini; risponde alle loro richieste di scritture, fornisce i materiali voluti in cambio di donazioni, piaceri, ospitalità; materiali che gli acquirenti, se possiamo chiamarli così, sono poi liberi di gestire a piacimento: e spesso taluni li sfruttano per alimentare la loro grande passione musicale chiedendone l'intonazione al madrigalista di turno.

In tutta questa grande visione di fermento di scambi degli anni '70 la figura del musicista è decisamente latitante. Niente che faccia pensare ad un legame diretto fra il Tasso e qualcuno dei musicisti citati. Anche se sono accettabili, come già detto, ipotesi di contatti sulla base di una

<sup>10</sup> Cfr. P. BELLASIO, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Scotto 1578; P. CAVATONI, *Scelta de madrigali a quattro e cinque voci*, Venezia, Scotto 1572; B. PALLAVICINO, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Gardano 1579.

probabile frequentazione di luoghi comuni, a Ferrara, a Ravenna, a Roma come a Siena, non ci risulta nulla che possa assicurarci di rime, per esempio, pensate appositamente per un musicista (si badi bene un musicista, non la musica!): anzi abbiamo solo segnali contrari, come la diffusa ignoranza da parte dei madrigalisti del nome dell'autore delle poesie che venivan loro sottoposte oppure la ricorrenza di varianti testuali nei madrigali in musica che certificano corrotte subite dai testi a causa di continue trascrizioni, vedi lo strafalcione del Feliciani senese che invertendo i termini lessicali di un verso ne snatura irrimediabilmente la rima, e che in ultima analisi parlano per una più o meno notevole distanza fra autografo e copia musicale.

Gesualdo, ma siamo negli anni '90, è l'unico musicista che corrisponde apertamente con il Tasso cui indirizza una richiesta di madrigali. Ma Gesualdo è un nobile, quindi prima di tutto un committente, e solo eccezionalmente, impersonando due ruoli, consente al musicista di dialogare in diretta con l'artefice della poesia.