

Delle liriche tassiane che Carlo Gesualdo musicò nei suoi libri di madrigali, solo una, *Se così dolce è il duolo*, appartiene al gruppo di queste composizioni. Le altre liriche utilizzate risultano «pervas[e] da rarefatta musicalità», costruite già su trame musicali, forse quelle rifiutate meno si prestavano agli effetti che il Gesualdo voleva da esse ricavare⁶⁸. Tuttavia le ragioni per cui preferì attingere a versi più antichi del poeta ed escluse invece quei componimenti, che per lui espressamente erano stati ideati, in mancanza di dichiarazioni certe, possono essere solo congetture.

III

«MISURA CELESTE».
MOTI DELL'ANIMO E ARMONIA DELLE SFERE

Alla fortuna che la poesia tassiana conobbe in campo musicale corrispose un parallelo interesse del poeta per la musica¹. Quale fosse realmente la conoscenza e la competenza musicale di Tasso è difficile dire. Nonostante vivesse in un ambiente ricchissimo e fervido di novità, dove il canto era coltivato dalle principesse d'Este, che amavano circondarsi di giovani cantatrici, e dove le personalità di maggior spicco e le migliori realizzazioni giungevano per volere del duca, che si piccava di far primeggiare in ciò la sua corte², Tasso non riflette veramente nei suoi scritti le innovazioni musicali della sua età, piuttosto appare affascinato dal risvolto filosofico dell'arte dei suoni e dalle teorie dell'armonia cosmica ad essa connesse³.

¹ Sulla fortuna di Tasso in musica la bibliografia è ormai vastissima. Si veda anzitutto la pubblicazione *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. Balsano e T. Walker, Firenze, Olschki, 1988; 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 Editoriale, 1985, pp. 143-50; G. Morelli e E. Surian, *Contagi d'Armidia*, ivi, 151-68; Mazzolini, *Tasso e Gesualdo ovvero del suono dei pensieri*, cit.; Luzzi, *Le "Rime" di Torquato Tasso nella produzione madrigalistica di Filippo di Monte*, cit., pp. 1257-58. Rimando per una dettagliata rassegna dei numerosi apporti recenti (su Tasso e Monteverdi, Gesualdo, Filippo di Monte e sull'impiego di Tasso nel melodramma seicentesco) alla rassegna di studi per il quarto centenario: E. Ardissino, *Rassegna degli studi per il quarto centenario tassiano*, «Lettere italiane», LII, 2000, pp. 639-41.

² Sulla vita musicale a Ferrara si veda A. Newcomb, *Madrigals at Ferrara*, Princeton, Princeton University Press, 1979; E. Durante e A. Martellotti, *Cronistoria del concerto per le dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, SPES, 1979; *Tasso, la musica, i musicisti*, cit.; A. Cavicchi, *Ancora sull'Aminta del Belvedere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., pp. 1151-63.

³ Si veda l'articolato saggio di M.G. Accorsi, *Musicato, per musica, musicale. Riflessioni intorno ad "Aminta"*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., pp. 881-940, in particolare pp. 898-910. Sulle ambiguità di Tasso verso la musica G. Zanetti, *Le allegorie della musica*, in *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, cit., pp. 45-56.

⁶⁸ Cfr M. Mazzolini, *Tasso e Gesualdo ovvero del suono dei pensieri*, «Studi tassiani», XXXVIII, 1990, pp. 7-40: 15; A. Ziino, *Tasso e l'ambiente musicale napoletano: fonti, tramiti e repertorio*, «Studi tassiani sorrentini», 2001, pp. 83-100; L. Lockwood, *Tasso e Gesualdo: aspetti della forma e dell'espressione*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit. pp. 1179-95. Sui criteri con cui i musicisti si servirono dei versi tassiani si veda C. Luzzi, *Le "Rime" di Torquato Tasso nella produzione madrigalistica di Filippo di Monte*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., pp. 1249-71: 1257-8.

Nel grande sviluppo cinquecentesco della tradizione polifonica basata sulla poesia, quella tassiana, concisa, metricamente variata, attentissima alla sonorità delle parole, di tema spesso amoroso venato da un leggero erotismo, trovò immediatamente fortuna⁴. Tasso, «poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere»⁵, fu per la musica un crocevia teorico perché percepì e attuò in poesia soluzioni che divennero poi foriere di storiche svolte⁶. D'altra parte l'incontro di Tasso con la musica è precoce, risale agli anni padovani e matura anche attraverso il rapporto con musicisti quali Striggio, Wert e Luzzaschi, a contatto dei quali il poeta poté consolidare la sua «inclinazione allo stile sublime che i musicisti della corte estense – o nella sua orbita gravitanti – perseguivano»⁷.

Sebbene si supponga che della poesia tassiana venisse cantato a corte molto più di quello che è stato tramandato in musica, Tasso tende inizialmente ad estromettere la musica dalla «propria idea dell'alta nobile, grave, autosufficiente poesia»⁸. Solo successivamente, dalla scrittura del dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* il suo atteggiamento verso l'accoppiamento di musica e poesia assume forme più articolate: nel finale del sesto libro dei *Discorsi del poema eroico* addirittura il poema è considerato anche in rapporto alla musica⁹.

⁴ Sulle ragioni di questa fortuna si veda ad esempio quanto scrive Taviani: «Tasso era tale che i compositori di musica potevano trovarvi "cose" da porre quasi sotto gli occhi degli ascoltatori, cose più sottili e mosse di quelle denotate materialmente e pesantemente dalle parole». F. Taviani, *Teatro di voci in tempi bui. (Riflessioni brade su "Aminta" e pastorale)*, «Teatro e storia», IX, 16, 1994, pp. 9-39: 24.

⁵ C. Monteverdi, *A chi legge*, in Id., *Madrigali guerrieri et amorosi [...] libro ottavo*, Venezia, 1638, n.n. riportato in appendice da S. La Via, *Le "Combat" retrouvé. Les "passions contraires" du "divin" Tasse dans la représentation musicale de Monteverdi*, in *La "Jérusalemme délivrée" du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre. Paris, Le 13-14 Novembre 1996*, a cura di G. Careri, Paris, Kliencksieck-Musée du Louvre, 1999, pp. 109-58: 129.

⁶ Quanto la poesia tassiana abbia contribuito ad avviare verso nuove strade la musica si veda in Lockwood, *Tasso e Gesualdo, aspetti della forma e dell'espressione*, cit.; Accorsi, *Musicato, per musica, musicale*, cit.; M.A. Balsano, *Tasso e le nuove vie della musica*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia*, cit., pp. 133-42; F. Luisi, *Orientamenti musicali dopo "Aminta"*. Tasso e la corte roveresca, in *Il merito e la cortesia*, cit., pp. 311-22.

⁷ Fabbri, *Tasso e la musica*, in *La ragione e l'arte*, cit., pp. 79-80.

⁸ Cfr Accorsi, *Musicato, per musica, musicale*, cit., p. 904.

⁹ Tasso, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 375-77. Tasso progettava forse anche un dialogo sulla musica: Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo*, cit., p. 18.

La svolta di Tasso verso la musica è da collocare quindi all'altezza della composizione del dialogo sulla poesia toscana, di cui il poeta offre la data dandone notizia ad Angelo Grillo in una lettera del 1585. E ancora in una lettera a Grillo del 24 dicembre 1584 troviamo l'unico accenno (seppure non veramente esplicito) ad opere di teorie musicali che Tasso può avere avuto nella sua biblioteca. Scrive infatti al religioso: «Ho ricevuto due lettere da Vostra Paternità molto reverenda, con due tomi del Zerlino, i quali serberò per lei, perch'io n'avevo già comprato uno, che mi servirà in questa occasione»¹⁰. Lo «Zerlino» può essere con verosimiglianza identificato in Gioseffo Zarlino, autore delle *Instituzioni armoniche* e delle *Dimostrazioni armoniche*, testi assai in voga, che saldamente si fondavano sulle concezioni antiche per classificare le forme di musica («mundana» e «umana», «naturale» e «strumentale») ¹¹. Le teorie dello Zarlino si basano anche sul pensiero di Ficino nell'idea che armonia è il risultato della congiunzione di anima e corpo attraverso lo spirito¹².

Tasso forse aveva voluto interessarsi a queste teorie proprio in funzione del dialogo sulla poesia, in cui la riflessione sulla musica ha una discreta parte. Ma evidentemente non intendeva approfondire oltre le sue riflessioni se si sente di rifiutare il dono del secondo volume, cosa strana per chi, come lui, era sempre alla ricerca di omaggi librari. Questi interessi per la musica maturano peraltro in un contesto fervido. Infatti essi sono riferibili anche al dibattito sulla presenza o meno della musica nella tragedia greca, che vedeva proprio in quegli anni coinvolti teorici e antiquari come Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, Giovanni Bardi¹³. Lo scenario di questi dibattiti era stata dapprima l'Accademia degli Alterati a Firenze, poi anche Ferrara, dove Francesco Patrizi, che aveva già presentato a Firenze le sue teorie,

¹⁰ Nulla di più dice Tasso, che continua definendo la «carità» di Grillo una «virtù teologale» e chiudendo con un laconico «e tanto basti per i due tomi». Non esitano a riconoscere nello «Zerlino», Gioseffo Zarlino sia Accorsi sia Durante e Martellotti. Cfr Accorsi, *Musicato, per musica, musicale*, cit., p. 900; Durante e Martellotti, *Tasso, Luzzaschi e il Principe di Venosa*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, cit., pp. 17-44: 22.

¹¹ G. Zarlino, *Le istituzioni armoniche*, Venezia, F. De' Franceschi Senese, 1571.

¹² Cfr D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Notre Dame, Notre Dame UP, 1975, p. 28.

¹³ Accorsi, *Musicato, per musica, musicale*, cit., pp. 906-8.

pubblicò nel 1586 la sua *Poetica*¹⁴. Oltre che discutere i rapporti tra la musica e i vari generi letterari, in particolare la tragedia antica, Patrizi attribuisce alla musica, «platonicamente intes[a] come sintesi di parola, armonia e ritmo», il potere di controllare le passioni¹⁵. Tutta la sua riflessione teorica tratta del rapporto musica-poesia. Ma già nei *Sostentamenti del nuovo verso eroico* parlava delle consonanze e dell'armonia, riferendosi anche al *Timeo* platonico¹⁶.

Tasso poteva ben aver avuto eco, anche se rinchiuso in Sant'Anna, di questi dibattiti. Egli appare interessato infatti, come Patrizi, alle teorizzazioni filosofiche della tradizione pitagorica delle musiche proporzioni e della possibilità di "curare" l'animo con la musica, perché capace di crearvi una *concordia discors* delle passioni contrarie, facendo prevalere un'armonia trasfigurante. Ma il periodo in cui scrive il *Cavaletta* coincide con le intense letture filosofiche e evidentemente anche a queste deve essere ricondotto il suo interesse per la musica. Più che per il risvolto performativo la musica acquista per il poeta interesse per la sua funzione conoscitiva e metafisica, capace di rivelare una dimensione del mondo al di là del sensibile. È in quest'ottica che si deve collocare la postillatura di quei passi platonici e ficiniani in cui si tratta, sulla base di teorie pitagoriche, di musica, di musiche celestiali, della poesia come loro rispondenza¹⁷.

La musica nella scrittura tassiana non è solo un tema, ma agisce dall'interno. Anche se Tasso non ne tratta in uno scritto apposito, ma qui e là in molte rime e prose, essa costituisce un problema teorico

¹⁴ F. Patrizi, *Della poetica*, a cura di D. Aguzzi-Barbagli, Firenze, Istituto Nazionale di Studi Rinascimentali, 1969-71, *passim*.

¹⁵ D. Aguzzi Barbagli, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale del Cinquecento*, in *L'Umanesimo in Istria*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze Olschki, 1983, pp. 63-90: 87.

¹⁶ F. Patrizi, *L'Eridanio in nuovo verso eroico. Con i sostentamenti del detto verso*, Ferrara, F. de Rossi, 1557. Cfr L. Borsetto, *Utopia, profezia, armonia. L'"Eridanio" di Francesco Patrizi "in nuovo verso eroico"*, «Studi tassiani», XLV, 1997, pp. 185-206.

¹⁷ Sulla fortuna del concetto di musica delle sfere celesti si veda: L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1967; S.K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, The Huntington Library, 1974; W.R. Bowen, *Ficino's Analysis of Musical Harmony*, in *Ficino and Renaissance Platonism*, cit., pp. 17-27; C. Celenza, *Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino*, «Renaissance Quarterly», LII, 1999, pp. 667-711.

che lambisce in vari modi la poesia. Anzitutto nei sonetti per Lucrezia Bendidio il canto è un mezzo di innamoramento¹⁸. La donna, per cui Tasso introduce un così nuovo e significativo elemento nel canone della bellezza (e della lirica), è oggetto di elogi per le sue doti meliche. Abbiamo già visto in un precedente capitolo come proprio il canto fosse considerato causa dell'innamoramento. Tasso si innamora facilmente delle cantatrici e anche nell'*Aminta* sottolinea come il potere del canto pareggi quello della bellezza, vincendo, attraverso l'udito, anche colui che ha voluto chiudere gli occhi alla potenza della bellezza¹⁹. La parità dei sensi superiori è motivo platonico recuperato non solo per la circostanza, infatti la dolcezza del canto eguaglia la bellezza della persona anche per il potere di elevare l'anima guidandola al godimento di una bellezza superiore. Nel sonetto *Aprite gli occhi, o gente egra mortale* il poeta invita ad "innalzarsi" dietro il canto della donna, che non è né di sirena, né mortale, ma capace di «sgombra[re]» dalle anime «i pensier bassi»:

Udite il canto suo ch'altro pur suona
Che voce di sirena e 'l mortal sonno
Sgombra de l'alme pigre e i pensier bassi.

Udite come d'alto a voi ragiona:
Seguite me, ch'errar meco non ponno,
Peregrini del mondo, i vostri passi²⁰.

La lode della donna per il suo canto contribuisce alla spiritualizzazione d'amore, secondo una ben nota suggestione ficiniana²¹. Nell'esposizione a questo sonetto per la Bendidio Tasso insiste sulla forza del canto che «desta gli ingegni dal pigro sonno». Anzitutto gli

¹⁸ Molte sarebbero le liriche da utilizzare per esemplificazione, ad esempio: *Era de l'età mia nel lieto april*, *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, *Avean gli atti soavi e 'l vago aspetto*, *Come va innanzi a l'altro sol l'aurora*, etc. (cfr Tasso, *Rime*, II, pp. 7-11 e 62).

¹⁹ Cfr Gareffi, *L'illustrazione dell'"Aminta"*, di Giusto Fontanini: *il luogo di passo*, cit., pp. 971-88.

²⁰ Tasso, *Rime*, II, pp. 192-3.

²¹ Nella rielaborazione finale non vengono portate varianti significative, solo viene accentuato il contrasto fra il mondo superiore, cui addita la «saggia e bella alma celeste» e questo mondo ormai definito «valli di pianto» (addirittura una variante porta «valli oscure di pianto»).

«occhi» dell'*incipit* vengono indicati come «occhi de la mente de' quali sono oggetto le bellezze de l'anima», eliminando ogni possibile ambiguità sulla natura e sugli effetti della bellezza della donna. Commentando poi la *comparatio* fra la donna e gli spiriti angelici, presentata nelle quartine, «A gli angelici spirti in vista eguale», il commento mette in guardia contro le parole del sonetto. «In vista sarebbe detto «per soverchia vaghezza» o «per soverchio studio d'imitazione» (di Petrarca). Le «attenzioni» all'esteriorità devono quindi «essere o ben corrette o ben interpretate»²². Nell'esposizione cioè Tasso vuole eliminare ogni incertezza sulla natura del vedere e dell'udire, azioni poste in evidenza per essere l'*incipit* di ogni strofa del sonetto: «aprite gli occhi», «vedete», «udite», «udite».

Come la bellezza, così la musica eleva l'anima e guida alla contemplazione. È questa un'idea platonica riattualizzata da Ficino nell'argomento dello *Ione*, dove viene applicata al furore poetico: «Poetico ergo furore in primis opus est per musicos tonos quae torpent suscitetur; per harmonicam suavitatem quae turbantur mulceatur; per diversorum denique consonantiam dissonantem pellat discordiam variasque partes animi temperet»²³. Il furore poetico suscita, molce, tempera. Nella sua funzione catartica è anche una forma di elevazione che serve a superare la molteplicità, in cui è caduta l'anima nella sua unione con il corpo²⁴. La musica riconduce ad unità le disarmonie, riporta al suo centro la dispersione dell'animo, riconduce al principio e all'unità l'essere che è generato e separato dalla sua origine.

L'idea elaborata da Ficino ha un forte sapore plotiniano e verso Plotino sembra orientarsi anche Tasso nell'interpretare le terzine del sonetto sopra citato. Nell'esposizione a «seguite me» Tasso commenta: «Perché quella de la musica è una de le tre vie per le quali l'ani-

²² Tasso, *Rime*, II, p. 192.

²³ Ficino, *Opera omnia*, cit., pp. 1281. Il passo è ripreso nel commento al *Convito* e nella sua versione volgare: Id., *El libro dell'amore*, cit., p. 213. Cfr M.J.B. Allen, *The Soul as Rhapsode: Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's "Ion"*, in *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation. Essays in Honor of Charles Trinkaus*, eds. J.W. O'Malley, T. M. Izbicki, G. Christianson, Leiden-New York-Köln, 1993, pp. 125-47: 137; Gentile, *In margine all'epistola "De divino furore" di Marsilio Ficino*, cit.; Megna, *Lo "Ione" platonico nella Firenze medicea*, cit.

²⁴ Si veda l'introduzione al commento allo *Ione*, ovvero la lettera a Lorenzo de' Medici sul «divino furore». Ficino, *Opera omnia*, cit., pp. 1281-4.

ma ritorna al cielo per opinione d'alcuni filosofi, come appresso si dirà più distintamente». È un passo che viene infatti confermato (come rimanda l'«appresso») più oltre, nella raccolta di rime esposte, nell'esegesi di un sonetto per Lucrezia d'Este: *Per tre sublimi vie sovra le stelle*. In esso le grazie della duchessa d'Urbino vengono lodate sotto forma di capacità dialettiche, amorose e musicali, per cui triplice è l'amore che ne deriva. Esso recita:

Per tre sublimi vie sovra le stelle,
Donna reale, ad immortal soggiorno
L'alme sovente inviti al suo ritorno,
Quanto veloci più, tanto più belle.

L'una con gli occhi illustri a par di quelle
Ch'in ciel rischiara il portator del giorno;
L'altra il suo canto raddolcisce intorno
E rasserena i nemi e le procelle.

Ma per la terza poggia a Dio solinga
La peregrina mente e l'alto ingegno
Che non si ferma al lusingar de' sensi.

Così tre care grazie altrui dispensi
Alzata a volo nel celeste regno,
Perch'in tre modi un core a voi si stringa²⁵.

Nel secondo volume della raccolta delle rime, edita a Brescia nel 1592, il sonetto è collocato come quarantaquattresimo, mentre il precedente *Aprite gli occhi, o gente egra mortale* era tra gli ultimi dieci del primo volume. L'esposizione di *Per tre sublimi vie sovra le stelle* è più esplicita e rimanda direttamente a Plotino. La musica è infatti per Plotino una delle tre vie per il recupero della dimensione superiore dell'anima. Il commento tassiano al sonetto recita:

Come scrive Plotino nel libro *De triplici animae reditu*, tre sono le strade di ritornare al cielo: l'una per la via de la bellezza o de l'amore; la seconda de la musica; la terza de la filosofia. Loda adunque il poeta questa

²⁵ Tasso, *Rime*, III, p. 80. Cfr *Delle rime del sig. Torquato Tasso parte prima*, cit., p. 330; *Delle rime del sig. Torquato Tasso parte seconda*, cit., p. 80.

signora, ch'in questi tre modi c'indirizzi al cielo, perché oltre l'esser bellissima, è molto intendente di quel che si canta e che si ragiona; nel favorir le scienze e gli scienziati si dimostra di quel nobilissimo sangue del quale è nata²⁶.

L'idea della triplice via di ritorno al cielo, che ha origine nel Fedro platonico, è desunta dal terzo capitolo della prima *Enneade*, intitolato da Ficino *De triplici reditu animae ad divinum*²⁷. Nel breve capitolo, in cui Plotino tratta del modo per risalire al bene o principio primo, viene proposta, accanto all'amore e alla filosofia, la musica come via per l'intelligibile. Ecco l'inizio della sezione nella traduzione di Ficino:

Quae nam ars vel introductio vel studium nos quo eundum est reducit? Quod enim ad ipsum bonum primumque principium perveniendum est, concessum sit ex multisque demonstratum. *Et profecto eiusmodi demonstratio reductio quaedam extitit. Sed quem nam oportet esse hominem illuc reducendum? Atqui eum qui omnia vel plurima vidit, ut ait Plato: qui in prima genitura in virum futurum philosophum, musicumve aut amatorem descendit.* Profecto philosophus natura, et musicus, et amatorius reducendi sunt²⁸.

Tasso, sottolineando in interlinea e a margine, postilla «Demo(n)stratio / est reductio / quaedam» e «philosophus / nat(u)ra et / musicus / et / amatorius / reducendi». La materia plotiniana è assunta quindi nelle rime come occasione di encomio, amalgamando questo a un discorso metafisico e interpretando anche in modo originale l'indicazione del filosofo (infatti là si parlava di colui che si innalza, qui si dice che la donna è stimolo attraverso le sue qualità all'elevazione di altri).

Plotino poi continua nel capitolo considerando come il musicista commosso e trasportato dai suoni e dalla loro bellezza, ma debba

²⁶ Tasso, *Rime*, III, p. 80.

²⁷ Cfr Platone, *Fedro* 248d. Come avrà a dire più avanti nel madrigale «Ad un musicista» con i «dolci modi» della musica, in cui sono state trasposte le sue rime («Queste mie rime sparte / Sotto dolci misure / Raccolto hai tu ne le vergate carte») vengono «purgate» «le voglie impure» dell'animo. Tasso, *Rime*, III, p. 183.

²⁸ Plotino, *De rebus philosophicis libri*, I, XIVr. Le note che seguono sono nel margine destro.

imparare a cogliere, al di là dei suoni sensibili e della bellezza sensibile, che in essi si esprime, la bellezza spirituale che li sottende.

Quamobrem post sensibiles eiusmodi sonos, et numeros, et figuras, sic ducere hunc oportet, videlicet separando materiam in qua proportionibus earumque comparationes sunt, atque ad pulchritudinem, quae in his est, reducendo. **Praeterea docendo illa, ad quae velut admirabundus vehementer afficitur, non haec esse, sed intelligibilem potius harmoniam; et quod in ipsa pulchrum, et omnino ipsum pulchrum, non aliquod pulchrum tantum**²⁹.

La postilla sottolinea: «illa ad quae / musicus / admirabundus / afficitur / esse intelli=/gibilem / armoniam [sic]». La musica terrena è per Plotino manifestazione estetica dell'intelligibile, come lo è la bellezza. Il commento di Ficino, che Tasso sottolinea e annota, bene distende il rapporto fra l'armonia terrena e quella divina e le ragioni per cui il musicista avverte nella sua arte la manifestazione dell'intelligibile: «Natura enim ad pulchritudinem est propensum [l'*ingenium musicum*], ita videlicet, ut per pulchras voces ad proportionis pulchritudinem numerosam praecipue concitetur»³⁰. Nei suoni vocali e strumentali il musicista coglie la ragione delle proporzioni, per cui se potesse separare la materia troverebbe la sola forma, quindi potrebbe ascendere dalla bellezza di questo ordine all'idea della bellezza assoluta.

Atque ad ideam primo pulchritudinis numerosae atque vocalis, deinde ad simplicem pulchritudinis rationem: demum ad ipsum bonum ex quo pulchritudo, idest splendor ipsius et gratia ferme sic emicat, sicut ex intima sanitate externa formositas, atque extimum ex intima luce lumen³¹.

Tasso sottolinea il brano, e utilizza queste riflessioni nella chiusura del dialogo *Il Ficino* dove la poesia è messa in relazione con le musiche proporzioni celesti e dove quest'arte acquista una collocazione superiore alle altre arti umane:

²⁹ Ivi, I, XIVv. La postilla che segue è nel margine sinistro.

³⁰ Ivi, I, XIVr.

³¹ *Ibidem*.

Però l'armonia e il concento interiore è cagione di questa melodia esteriore che ci lusinga gli orecchi con la varietà de le voci: né solo gli dei mondani sono pieni de le Muse, come disse Omero, ma gli animi nostri similmente: però disse un altro poeta: Est Deus in nobis; e per questa cagione Dante invoca la sua mente medesima, ch'è la sua musa, come Orfeo aveva fatto assai prima. E non è meraviglia che la poesia sia naturale negli animi umani, se Dio medesimo, da cui furono create, è poeta, e l'arte divina con la quale fece il mondo, fu quasi arte del poetare; e poema è il cielo e 'l mondo tutto, al cui altissimo e dolcissimo concento sono peravventura sordi e rinchiusi gli orecchi de' mortali, come da Pitagora fu giudicato³².

La melodia esteriore dunque è frutto di un «concento» che ha luogo nell'animo, dove «risiedono» le Muse. Il richiamo a Dante per l'invocazione alla Mente, è prova di fede in questo canto «interiore». Dante è presente implicitamente in tutto il passo, che ricorda ovviamente il dolce suono che fa da sfondo al viaggio nel paradiso.

Il ruolo assegnato a Plotino come teorizzatore delle musiche proporzioni è riconfermato da Tasso nella *climax* conclusiva del dialogo, dove il filosofo greco è ripreso per aver saputo far conoscere la vera sapienza, che è Dio stesso, per mezzo di parole che formano suono «alto e meraviglioso»:

ne la vita i fini di tutte l'arti servono e deono servire a quello de la divina filosofia, la qual o sola o sopra l'altre tutte si gloria di libertà: percioc'h'ella è arte de l'arti e scienza de le scienze, e 'l suo fine, s'io non sono errato, non è il diletto, ma 'l sapere o la sapienza o Dio stesso, ch'è la vera sapienza, quantunque con questo fine inseparabilmente sia congiunto il piacere. Ecco il nettare celebrato da' poeti, ecco i vivi fonti d'acqua perpetua e inessicabile ne' quali si spengono la sete gli altissimi ingegni: e a questi c'invita l'armonia e la misura de' movimenti celesti. Ascoltate le voci del cielo e del mondo medesimo, ascoltatele ne le parole di Plotino o di s. Augustino, perché la mia lingua non basta a suono così alto e meraviglioso³³.

L'appello di Tasso, detto per voce di Ficino, richiama nella forma quello di Plotino che conclude il primo capitolo della quinta *Enneade*. Mostrando come l'anima, per conoscere, debba rivolgersi alla sua interiorità e convergere verso di essa anche la facoltà percet-

³² Tasso, *Dialoghi*, II, ii, p. 909.

³³ Ivi, pp. 911-2.

tiva, Plotino utilizza una comparazione, che ha (per noi) un sapore dantesco, richiamandoci l'*alternatim* di *Purgatorio* IX, 145. Tasso segna nel suo volume a margine il passo con un tratto verticale e con un grande segno «N.ta». Lo riportiamo in traduzione italiana:

E come quando qualcuno, che vuol udire una voce desiderata, si distoglie da tutte le altre e presta il suo orecchio a quella voce che, qualora gli si avvicini, è la migliore di quante si possano udire, così anche quaggiù, dobbiamo lasciar perdere ogni rumore sensibile – qualora non sia dentro i limiti del necessario – e serbare pura la potenza percettiva dell'anima e pronta ad ascoltare le voci dall'alto³⁴.

La musica realizza l'unione della mente, come pura facoltà intuitiva, con l'Uno, raggiungendo l'apice della contemplazione. Agisce per Tasso forse anche l'influsso delle teorie ficiniane sulla musica che Ficino, fondandosi su Agostino, ampiamente sviluppa nella *Theologia platonica*³⁵. Sullo sfondo sta poi la suggestione della musica celestiale regolata dalle sirene del mito di Er nella *Repubblica* platonica³⁶.

La convinzione che il «concento» interiore corrisponda alla musica delle sfere ha una sua espressione precipua nelle invocazioni dei due poemi epici tassiani. Nella seconda ottava della *Liberata* viene invocata una Musa, che ha suscitato non pochi dubbi interpretativi, considerata a volte come la Vergine a volte come musa cristiana o sacra:

O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona,
Tu spira al petto mio celesti ardori,
Tu rischiara il mio canto, e tu perdona,
S'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
D'altri dilette, che de' tuoi, le carte³⁷.

³⁴ Plotino, *Enneadi* V, I, 12.

³⁵ Ficino, *Theologia platonica*, in *Opera omnia*, cit., I, pp. 278-80.

³⁶ Sull'ambiguità del canto delle sirene nell'opera tassiana si veda S. Volterran, *Tasso e il canto delle sirene*, «Studi tassiani», XLV, 1997, pp. 51-83.

³⁷ Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 2.

La figura è oggetto di una lettera in cui Tasso spiega ciò che sottende l'entità cui è rivolta l'invocazione³⁸. Era stato il corrispondente, don Niccolò degli Oddi, con cui il poeta era in relazione abbastanza stretta, a sollecitare il quesito perché, «a parer d'Aristotele» non vi essendo suono in cielo, non vi saranno Muse, quindi non par bene che Urania sia posta in cielo.

La risposta del Tasso fa appello ad una serie di autorità sulla musica celestiale, ma restringe la prova ad una stretta dimostrazione di concordia filosofica tra Platone ed Aristotele.

Potrebbe bastar ch'io rispondessi, che secondo l'opinione di Pitagora, di Platone, di Marco Tullio, di Dante e d'altri poeti e filosofi e teologi, sacri e profani, nel cielo è suono: laonde a questa opinione posso appigliarmi o come poeta, o come filosofo, o come teologo. Ma volendomi astringere a la dottrina de' Peripatetici, nego la conseguenza: «In cielo non vi è suono, adunque non vi sono Muse». Ma s'in cielo vi sono le musiche proporzioni, conviene che vi siano le Muse: ma vi sono senza fallo, perché il mondo tutto è composto con musica armonia; come dimostra Platone nel *Timeo* e Plotino e gli altri che di questa materia hanno filosofato³⁹.

Non sorprende che, per rispondere a chi gli contestava ben due proposizioni del poema a causa della loro mancata pertinenza alla filosofia aristotelica (l'altra è il sogno mandato da Dio, perché Aristotele dice: «Somnia non mittuntur a Deo»), Tasso non si allontani troppo dal filosofo dell'*ipse dixit*. Pitagora e i pitagorici, Platone del *Timeo*, Cicerone del *Somnium Scipionis* e Dante del *Paradiso* sono ovvie autorità nel provare l'esistenza delle musiche celestiali. La visione di Scipione è accompagnata da un «tam dulcis sonus» così come il viaggio di Dante nel paradiso avviene sullo sfondo della «circulata melodia». All'origine dell'uno e dell'altro sta la concezione pitagorica di un mondo costruito sull'armonia delle proporzioni, confermata appunto dalla teoria della creazione delle sfere e del loro moto esposte nel *Timeo*. Sorprende non trovare nella lettera alcun riferimento al decimo libro della *Repubblica*, un testo ben conosciuto e spesso citato da Tasso e fondamentale per la diffusione del mito della celeste armonia⁴⁰.

³⁸ Tasso, *Lettere*, V, p. 211.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr L. Olini d'Ascola, *Le postille inedite del Tasso alla "Repubblica" di Platone*, «Studi Tassiani», XXXIV, 1986, pp. 51-82.

La conferma della gravidanza di questa associazione di suggestioni filosofiche e arte poetica è nell'invocazione della *Conquistata* che ripercorre, seppure in termini diversi (Apollo prende il posto della Musa) le stesse concezioni:

Voi che volgete il ciel, superne menti,
E tu che duce sei del santo coro,
E fra giri là su veloci e lenti,
Porti la face luminosa e d'oro,
Il pensier m'inspirate e i chiari accenti
Perch'io sia degno del toscano alloro
[...]»⁴¹.

Ma Plotino assurge nel pensiero del Tasso a teorizzatore dell'*harmonia mundi* non solo per il rapporto istituito tra la musica sensibile e la forma intelligibile, di cui la prima non è che un riflesso, un'imitazione, da cui il poeta, particolarmente attento alla musicalità delle parole e al valore trascendentale di alcuni *sensibilia*, doveva essere assai affascinato. Piuttosto Tasso utilizza Plotino, come abbiamo visto, in qualità di teorizzatore di un'armonia derivata dall'incontro dei contrari. In *Enneadi* III, ii, 16 Plotino sostiene che il cosmo, secondo antiche teorie, deriva la sua natura dall'armonizzazione degli opposti. È la misura infatti a costituire la perfezione attraverso l'armonia dei contrari, di cui l'armonia delle sfere, che appunto produce una musica e una danza siderale, è la forma superiore immaginabile:

*Quapropter quispiam harmoniae ex pugnantibus resultanti magis assimilabit [...] Itaque necesse est hanc quoque rationem unam ex rationibus contrariis unam esse, adeo ut oppositio talis constitutionem ipsi et quasi essentiam afferat. Etenim nisi esset multiplex, non esset et omnis, non esset et ratio. Ratio vero existens, differens est etiam ad seipsam, maximaque differentia contrarietas esse videtur*⁴².

⁴¹ Tasso, *Conquistata* I, 3. Non sarà forse estraneo a questo passaggio dalla Musa ad Apollo il modello delle invocazioni dantesche al *Purgatorio* e al *Paradiso*. Dante nella *Conquistata* appare assai più presente che nella *Liberata*.

⁴² Plotino, *De rebus philosophicis libri*, I, CXLVIII-v.

Il passo è sottolineato, segnato a margine, annotato: «ratio / nisi esset / multiplex / non esset / omnis et no(n) / esset ratio» e «Ratio univèrsi ex contrariis sicuti ratio musicae»⁴³.

Ficino, ancor più compiutamente, a commento di *Enneadi* III, ii, 16 volendo sostenere come non vi sia disarmonia nel creato sostiene appunto che esso è quale un accordo poetico o musicale:

Unde fit ut mundus subinde corporeus neque contrarietatem neque mutuam a rebus perniciem possit expellere, interea tamen universalis ipsa natura tanquam superioris intelligentiae verbum musica ratione prolatum oppositas inter se voces suas virtute proportionum reddit amicas. Atque ita tota sic est unum, ut musica tota, totaque tragoedia ex contrariis in unum conciliata concentum atque decorem. Similis autem est ipsa ratio mundi regina potius rationi musicae quam poeticae. **Poetica enim res personasque accipit aliunde factas neque necessario conficitur ex contrariis: musica vero ipsa profert tonos, necessarioque, contrarios, neque enim concentus est, nisi ex gravibus et acutis, ex intensis atque remissis, ex ascendentibus atque descendentibus. Imo etiam ex discordibus et concordibus componatur**⁴⁴.

Tasso annota «ratio / mundi / regina / similis / est potius / rationi / musicae / qua(m) poeticae». Poesia e musica quindi riflettono delle armonie superiori. La struttura numerica del mondo coincide con quella musicale, i movimenti che l'anima imprime al mondo sono armonici e riconducono all'ordine i movimenti caotici della materia⁴⁵. Tasso trova la dimostrazione in *Enneadi* II, iii, 4, dove Ficino, per provare che in cielo non vi sono contrasti, ricorre all'argomento dell'armonia delle sfere:

Iam vero non solum non dissonat cancer ab ariete, sed consonat: partes enim utraeque sunt corporis plurimum uniformis et suapte naturae apud nos dissonant harmonice temperantis, neque minus in caelo quam in musico cantu inter se omnia consonant. Sic et nobis forsitan excogitare licebit humanam musicam ex harmonia caelesti. Caelum namque Pythagorici dei lyram appellaverunt⁴⁶.

⁴³ Ivi, I, CXLVIIIr (margine destro e inferiore).

⁴⁴ Ivi, I, CXLVIIv.

⁴⁵ Cfr Reale, *Storia della filosofia antica*, cit., II, p. 183.

⁴⁶ Plotino, *De rebus philosophicis libri*, I, LXVIIIr. La postilla che segue è nel margine destro.

Tasso sottolinea e postilla: «humana musica / ex armonia [sic] / celesti». Il concetto è ripreso in un sonetto scritto per una «cantatrice», dove il moto siderale è posto all'origine dei suoi «canori accenti»:

L'aura con armonia dolce e soave
Fan l'auree stelle e i bei corpi celesti,
Mentre lenti i maggiori e i minor presti
Si raggiran con suono acuto e grave.

Così l'anima ciò che spera e pave
E s'allegra e si duol, temprar sapesti,
E 'l bel concerto di costumi onesti
N'ode chi la ragion sorda non have.

Ben udirlo io vorrei, ben prego Amore
Che 'l chiaro suon che ne' canori accenti
Di fuor s'ascolta e ne lusinga i sensi,

Ebro sì di dolcezza e di stupore
Non mi renda giammai, ch'a quel non pensi
Ch'entro a lei piace e leva al ciel le menti⁴⁷.

Al canto, dunque, l'anima misura e «molce» i suoi perturbamenti. La musica può sedare le angosce perché accorda, crea una consonanza delle diverse parti dell'anima. In questo senso la poesia e la musica sono anche medicina perché hanno il potere di dominare le disarmonie interiori:

la nostra mente ne la sua operazione del contemplare si rivolge in se medesima con moto quasi circolare. Ma l'appetito ha moto quasi opposto e per sua natura vario e pieno d'errori e disordinato: del che senza fallo s'avvide Pitagora, il quale con lo studio de la musica cercò di placare e d'acquetar la mente perturbata de l'animo e quasi rubbella e sediziosa, affine ch'ella non negasse di prestare obediencia a la ragione⁴⁸.

Il corpo è assomigliato da Plotino ad una lira non perfettamente accordata, tanto che non può accogliere l'esatta armonia e

⁴⁷ Tasso, *Rime*, III, p. 158.

⁴⁸ Tasso, *Dialoghi*, II, ii, 973.

produrre suoni musicali, ma il saggio è in grado di recuperare la misura delle sue passioni e la sintonia che deve governarle guardando in alto, al modello delle armonie celesti⁴⁹. Nell'anima umana si crea armonia se ciascuna sua parte compie la sua funzione, essa sarà allora come lira suonata da un musicista. Ed è essa stessa a produrre gli accordi, perché nella sua "discesa" porta con sé il ricordo delle armonie superiori, quindi si coordina secondo le misure dell'universo⁵⁰.

Un ultimo tema legato alla musica è quello di amore come musicista, che stimola l'animo del poeta a cantare: «Dunque, se amando 'i pareo già canoro, / Or disdegnando sarò muto e roco / Né d'armarne oserò lo stile e i carmi?»⁵¹. Più strettamente, imitando Dante, anche Tasso si pone dietro al «dittatore»: «Quel che mi detta Amore imparo e canto»⁵², ed estende il motivo secondo un modello antico, che vede nel musicista non solo amore ma Dio stesso, creatore e "concertatore" della vita nell'universo. Come ha già mostrato Basile, per Tasso questo non è solo un motivo, piuttosto è «il segno di una poetica che da un modello mistico-religioso trae la sua cifra caratteristica»⁵³. La concezione della poesia come parte di un universale «concerto» diretto da Dio, di cui il poeta non è che un esecutore, una «cetra» toccata dalla mano divina, è motivo, di origine pitagorica di larghissima diffusione. Tasso lo fa proprio anche nel *Mondo creato*:

Signor, tu sei la mano, io son la cetra,
La qual, mossa da te, con dolci tempore
Di soave armonia, risuona, e molce
D'adamantino smalto i duri affetti.
Signor, tu sei lo spirto, io roca tromba
Son per me stesso a la tua gloria, e langue,
Se non m'inspiri tu, la voce e 'l suono.
Tu le tue meraviglie in me rimbomba,

⁴⁹ Plotino, *Enneadi* II, iii, 13 e *Enneadi* I, iv, 16.

⁵⁰ Plotino, *Enneadi* III, vi, 4 e *Enneadi* IV, iii, 12.

⁵¹ Plotino, *Rime*, II, p. 156. L'esposizione recita: «L'amore è poeta e musicista, e, sì come si legge appresso a Platone, sa tutte l'arti».

⁵² Tasso, *Rime*, II, p. 204.

⁵³ Basile, *La cetra "discorde" di Torquato Tasso*, «Lettere italiane», XXXVII, 1985, pp. 492-500: 495.

Signore, e fia tua grazia il novo canto;
[...]»⁵⁴.

La poesia tassiana possiede una qualità musicale anche nell'epica, dove il conflitto interiore agli eroi ed eroine riempie la trama. Le «calde voci liriche» concertanti dei personaggi del poema «animano un palcoscenico immaginario, invadono la sostanza eroica del poema e la contaminano con il teatrale e il melodrammatico»⁵⁵. Ma è il poeta quello che più aspira ad un'armonia. Egli è il punto di tensione massima. Nel suo animo perturbato e inquieto alberga il dissidio tra volere e dovere, fra sogno e realtà, fra nostalgie e presente, per cui, se più acuta si fa l'ansia per un mondo ideale, più sensibile si fa la parola nei suoni che la rappresentano. Tasso, forestiero a tutte le realtà, è forestiero anche a se stesso, albergando nel suo animo un "altro" interiore, cerca nella parola poetica il dominio di contrasti irrisolvibili.

⁵⁴ Tasso, *Le sette giornate del mondo creato*, I, vv. 63-71. Il passo è stato riccamente commentato da Basile, *La cetra "discorde" di Torquato Tasso*, cit.

⁵⁵ Si veda il saggio di R. Ziosi, «Amore trionfante dello sdegno»: un'"Armida" ferrarese (1641-42), in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., pp. 1273-89: 1274.