

Michele Bianco

FRA RINASCIMENTO E MANIERISMO

TORQUATO TASSO E CARLO GESUALDO: IL SUBLIME DELLO STILE EPICO E TRAGICO IN LIRICA E LA
TORMENTATA MELANCONIA NEL TARDO MADRIGALE POLIFONICO

A due lustri dal Convegno “Carlo Gesualdo: scritture a confronto”, promosso dalla Fondazione Gesualdo e celebratosi tra Gesualdo ed Avellino (Auditorium Centro Parrocchiale Gesualdo, 26 marzo 2006: “Verso Gesualdo. I grandi poeti e il madrigale: Petrarca e Ariosto”, con interventi di A. Granese e E. Ajello dell’Università di Salerno, e Convitto Nazionale Colletta, Avellino 20 aprile 2006, “Tasso e Gesualdo nuove proposte di ricerche”, con relazioni di M. Bianco, Università di Bari, G. Martana, Università di Salerno, R. Giulio, Università di Salerno, M. Guglielminetti, Università di Torino, P. Mioli, Conservatorio Cherubini di Firenze, A. Ziino, Dams Tor Vergata di Roma, e M. Tortora, Università di Cosenza), Carlo Santoli - promotore di ogni attività culturale e coordinatore scientifico dell’evento, inserito nel più ampio contesto delle scritture a confronto da Ariosto a Calvino, tra poesia, musica, teatro e cinema, come omaggio a Carlo Gesualdo, in sei giornate di tavole rotonde e concerti- mi ha chiesto di presentare per iscritto su *Sinestesiaonline* il mio contributo di allora, *Fra Rinascimento e Manierismo. Torquato Tasso e Carlo Gesualdo: il sublime dello stile epico e tragico in lirica e la tormentata melanconia nel tardo madrigale polifonico*, che, in quella circostanza, fu svolto a braccio. Cercherò di restare fedele al testo nella sostanza, rivisitandolo e integrandolo ove necessario.

L’ambiente storico-letterario

Ciò che accomuna Torquato Tasso¹ e Carlo Gesualdo² è il profondo dissidio delle loro anime, lacerate e sofferenti, in una dicotomia insanabile tra l’aspirazione alla gioia e il dramma ineludibile

¹ La messe bibliografica sul Tasso è sterminata: v. B. MAIER (a cura di), *Torquato Tasso, Opere*, Rizzoli, Milano 1963-1965; per l’edizione critica delle *Poesie* si rimanda a T. TASSO, *Poesie*, a cura di F. FLORA, in «La Letteratura Italiana. Storia e testi», v. 21, R. Ricciardi, Milano-Napoli 1952, e, per le *Prose*, *Ibidem*, v. 22, a cura di E. MAZZALI, con premissa F. Flora, Milano-Napoli 1959. Molti e buoni i commenti per ordine di tempo alla *Gerusalemme Liberata*: S. FERRARI, Sansoni, Firenze 1890; E. MESTICA, Giusti, Livorno 1919; U. BUCCHIONI, SEI, Torino 1921, voll. 2; A. PELLIZZARI, Società Anonima Editrice Francesco Perrella, Napoli 1927; P. NARDI, Mondadori, Milano 1929; G. ZICCARDI, Paravia, Torino 1935; A. MOMIGLIANO, La Nuova Italia, Firenze 1946; L. CARETTI, Einaudi, Torino 1971; B. MAIER, Rizzoli, Milano 1995, ecc. Per un approccio agli studi storico-critici di Torquato Tasso e del padre Bernardo - si tratta della raccolta bibliografica più ricca al mondo - è indispensabile consultare *La Raccolta Tassiana della Biblioteca Civica “A Mai”*, con i relativi *Studi Tassiani*, Bergamo 1950 ss. Per l’*Aminta*, *Il re Torrismondo*, *Il Mondo Creato*, v. B. BASILE (a cura di), Salerno, Roma 1999; mentre, per i *Dialoghi* si rimanda, tra le altre edizioni critiche, a G. BAFFETTI (cura di), Rizzoli, Milano 1998. Per il presente saggio mi sono lasciato suggestionare da una lettura in chiave prevalentemente religiosa del Tasso, consultando i seguenti studi: S. ZATTI, *L’uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Il Saggiatore, Milano 1983, sopra tutto le pp. 11-16; G. GETTO, *Interpretazione del Tasso*, ESI, Napoli 1951, principalmente le pp. 383-415; B.T. SOZZI, *Studi sul Tasso*, Nistri e Lischi, Pisa 1954, e AA.VV., *Il filo rosso, antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 702-796, “Tasso o della trasgressione”.

² La produzione musicale gesualdiana ha goduto, fin da subito, a partire dalle prime edizioni, del favore della critica e del pubblico. Solo il secolo XIX la considerò, invece, artificiosa e dilettesca. Ma tale giudizio, sicuramente errato, ha pesato anche sul secolo successivo, come rileva Glen Watkins: “Quarantanove anni fa, quando nel 1953 iniziai la mia ricerca su Gesualdo, non esisteva ancora una completa edizione della sua opera e solo una marginale ricerca d’archivio era stata intrapresa” (G. WATKINS, *Gesualdo, Stravinsky e la musica contemporanea*, in *La volta dell’Addolorata a Gesualdo* a cura di K. TOMA, Peschiera Borromeo, Grafiche ’94, 1994, p. 93). Per un’aggiornatissima bibliografia sulle pubblicazioni dedicate a Carlo Gesualdo - che vanno dal 1547 fino ai nostri giorni - si rimanda allo studio di G. IUDICA, *Il principe dei musicisti. Carlo Gesualdo di Venosa*, Sellerio, Palermo 1997, pp. 128-30, specificatamente dedicate alla sua musica. Per informazioni di carattere biografico si vedano, della stessa opera, le pp. 115-140. Contemporanea-

della sofferenza. E le loro opere, fatti i debiti mutamenti, sono lo specchio più fedele del loro spirito. Poco più di quattro lustri li separano, e, entrambi, il melomane “principe dei Madrigalisti” e il delicato e pensoso poeta sorrentino, sopraffatti dagli scrupoli religiosi, vivono drammaticamente e conflittualmente la Controriforma, negli ultimi sprazzi di quel Manierismo, in un già latente Prebarocchismo.

Il Tasso, quando conosce il Maestro Carlo Gesualdo, a Napoli, nel 1588, o, come altri sostengono più verosimilmente nel 1592 - ma non fa nessuna differenza - ha uno spirito alterato dagli scrupoli religiosi, un animo e una coscienza nuovi, mutati. Ha rimaneggiato i *Discorsi dell'arte poetica* diventati ora *Discorsi del poema eroico* e si è convinto che l'arte debba servire solo al trionfo della religione (ne è emblema il sostanziale rifacimento del suo inarrivabile capolavoro, *La Gerusalemme Liberata*, mutata in *La Gerusalemme Conquistata*³, e portata a termine, nel capoluogo partenopeo, proprio nel 1592, anche se sarà editata, con dedica al cardinal Cinzio Aldobrandini, l'anno successivo). Perduta la padronanza di sé, vittima di scrupoli, cedette a quell'estrema rivoluzione e sempre tormentato da dubbi e rimorsi di varia sorta, tolse alla sua arte la freschezza, la spontaneità e il vigore poetici della sua felice e feconda produzione, sfociata nel suo grandioso capolavoro.

“Re dei dolori / E Dio della fortezza! A un traviato / Spirito infermo che domanda pace / Perdona omai questo corrucchio. In petto / Tu mi ponesti una terribil fiamma: / Ella arder non volle: ma da me non venne / Custodita abbastanza; e in lampi d'ira, / E in pensieri d'orgoglio, e in ardimenti / Insensati ella ruppe. Il tuo cammino / D'umiltà, di coraggio e di dolcezza / Io seguitar non valse; e al cor ne sento / Penitenza amarissima! Sublime / Era il patir tacendo; e vil mi parve; / E non seppi domar la insofferente / Anima; e caddi da quell'alto loco, / Donde forse io potea schiudere al mondo / Più gran tesori d'armonie, più nova / Luce di carmi, e d'opere gentili / Più mirabile esempio⁴”, così pregava e gemeva il Poeta, nell'immaginazione di Giovanni Prati, moriente a Roma, accolto dalla pietà di un chiostro e del quale ben disse il Settembrini⁵ quando affermò che “Una cosa ebbe il Tasso che il suo secolo non ebbe, un gran cuore, che lo fece grande poeta e grande sventurato [...] e] chi lo paragona all'Ariosto paragona il dolore al sorriso”, allorché per dirla col Manzoni⁶ “su l'eterne pagine cadde la stanca man”. Ormai a S. Onofrio il poeta dopo le raminghe peregrinazioni, la prigionia, l'Ospedale dei pazzi, sotto una quercia - al Gianicolo - drammaticamente mira il tramonto dei suoi amori e delle idealità fortissime di pensatore e di artista, con animo forte e sereno, pronto al trapasso.

Il prezzo alla Controriforma l'aveva pagato fino in fondo; aveva rinnegato le cose romanzesche a favore della virtù, ma con grave danno dell'arte. L'autore esaspera, nella *Gerusalemme Conquista-*

neamente al libro di Iudica, R. BRANCATI pubblica un bel saggio, *Tormenti, Tenebre, Visioni. Bios Athanatos, Carlo Gesualdo Principe di Venosa 1566-1613*, 21^{mo} Secolo, Milano 1997, che integra e completa per i preziosi apporti critici, il testo del professore universitario della Bocconi. Si vedano, infine, l'accurata e convincente analisi di M. BIONDI, in M. ZARRELLA, *Il Principe dei musicisti Carlo Gesualdo*, a cura della *Pro-Loco Civitatis Iesualdinae*, Tipolitoelle, Frigento 2001, pp. 32-40, C. DE MEO, *La città di Gesualdo. Contributo di studi e ricerche*, Il Calamaio, Roma 1996, che dedica le pp. 109-231 (quasi metà testo) a Carlo Gesualdo, con ampia documentazione e fonti inedite, e *Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, a cura di C. SANTOLI, Sinestesie, Avellino 2003, ove, alle pp. 83-95, sono riportati, in ordine alfabetico, circa duecento titoli di opere, dedicate al *Principe dei musicisti*, selezionate dall'ingegnere M. Zarrella. Si rimanda, infine, agli *Atti del Convegno di studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, in «All'ombra principesca», a cura di P. MIOLI, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, prodotti dalla Fondazione “Carlo Gesualdo”, diretta dal notaio E. Pesiri. Dal 2003 ad oggi sono stati pubblicati diversi saggi, perlopiù a carattere biografico. In ambito musicale non vi è ancora un volume di pregio. Segnalo tuttavia S. NAGLIA, *Il processo compositivo in Gesualdo da Venosa. Un'interpretazione tonale*, IkonaLiber, Roma 2012, e P. MISURACA, *Carlo Gesualdo da Venosa, principe dei musicisti*, L'Epos, Palermo 2000. Manca, ancora, la traduzione di G. WATKINS, *Gesualdo. The Man and His Music*, Preface by Igor Stravinsky, The University of North Carolina Press, Chapel Hill Oxford University Press, London 1991².

³ Per *La Gerusalemme Conquistata* si rinvia a L. BONIFIGLI, Laterza, Bari 1934.

⁴ G. PRATI, *Opere edite e inedite*, Casa Editrice Italiana di Maurizio Guigoni, Milano 1863, p. 155, *Nuovi canti*, “ultime ore di Torquato Tasso”.

⁵ L. SETTEMBRINI, *Lezioni di Letteratura Italiana dettate nell'Università di Napoli*, Stabilimento Tipografico Ghio, Napoli 1868, v. II, p. 257.

⁶ A. MANZONI, *Il Cinque Maggio*, vv. 71-72.

ta, il gusto scenografico e indugia stucchevolmente sulla liturgia, sulla precisione storica, sull'oratoria, sull'ampollosità del linguaggio e sulla ridondanza del tema religioso. Paradossalmente, l'opera diventa più povera proprio perché è più ricca, spingendosi fino all'eccesso di elementi apologetici e alla spettacolarizzazione. Una breve lettura metrico-sintattica e semantico-lessicale del secondo, terzo e quarto *Libro dei Madrigali*⁷ di Carlo Gesualdo (oltre, ovviamente, al primo e al sesto, che ho già dettagliatamente esaminati in altra sede⁸) ci danno la cifra precisa di ciò che accomuna il musicista melomane e il cantore dell'èpos cristiano. Il confronto, invero, verte sull'ultima produzione del Tasso (a partire dal 1575 e si riferisce a quelle opere che respirano maggiormente il clima controriformistico, come per es., *La Gerusalemme Conquistata*, la tragedia *Il re Torrismondo*, *Le sette giornate del mondo creato*⁹, in cui non è assente la grande arte, quantunque sacrificata¹⁰)

⁷ Cfr. C. GESUALDO, *Madrigali a cinque voci, Libro primo*, Baldini, Ferrara 1594; Gardano, Venezia 1603, 1604, 1607, 1608, 1616, 1617; Mucci, Napoli 1617; *Madrigali a cinque voci, Libro secondo*, Baldini, Ferrara 1594; Gardano, Venezia 1603, 1607, 1616; *Madrigali a cinque voci, Libro terzo*, Baldini, Ferrara 1595; Gardano, Venezia 1603, 1604, 1611, 1616, 1619; *Madrigali a cinque voci, Libro quarto*, Baldini, Ferrara 1596; Gardano, Venezia 1604, 1611, 1616; *Madrigali a cinque voci, Libro quinto*, Giovanni Giacomo Carlino, Gesualdo 1611; Bartolomeo Magni, Venezia 1611; Gardano, Venezia, 1616. *Madrigali a cinque voci, Libro sesto*, G. G. Carlino, Gesualdo 1611, Gardano, Venezia 1616. "Gesualdo aveva già fatto stampare, a Napoli, un libro di madrigali, di cui nulla è pervenuto se non la notizia, per la cura di Giuseppe Piloni, che firma la dedicatoria, [...]. Non si conosce la data di questa edizione, ma crediamo plausibile che Carlo abbia stampato la sua opera prima, come era consuetudine, appena compiuti i 25 anni, e cioè proprio nel 1591, a pochi mesi dal delitto, nello stesso anno in cui subentrava al titolo di principe in séguito alla morte del padre", scrivono E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *Don Carlo Gesualdo: melomania e convenzioni sociali*, in «Studi Musicali», XXXIII (2004), pp. 53-4. L'eccellente articolo ripercorre minuziosamente le tappe fondamentali della vita di Carlo Gesualdo, ricostruendo, attentamente, l'ambiente in cui il musicista visse ed operò, insistendo molto sull'aspetto della musicomania del *principe dei madrigalisti* - una vera e propria patologia! -, che, per non aver potuto soddisfare appieno, a motivo delle convenzioni sociali del tempo (che esigevano la totale estraneità di un nobile sia riguardo all'editoria sia per le proprie opere), si sarebbe lasciato andare, fino a morire. "Riteniamo doveroso dar credito al Principe, che muore in penosa condizione all'età di 47 anni, che le sue malattie fossero tutt'altro che fittizie, e crediamo che le turbe psichiche connesse, che si fanno generalmente derivare dal tragico evento del 1590, siano piuttosto dovute alla difficoltà di far coincidere la sua vocazione monomaniaca di musicista con la figura pubblica di gran signore, che gli richiedeva ben altre attitudini" (*Ivi*, p. 60). Al tema del Manierismo e ai suoi influssi sulla musica e sulle arti è stato dedicato un Congresso Internazionale, svoltosi a Roma, presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dal 18 al 23 ottobre del 1973, *Manierismo in arte e musica*, i cui Atti sono stati pubblicati da «Studi Musicali», (III) 1974, Olscki, Firenze 1977. Si veda anche *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, in Convegno Internazionale, Roma 21-24 aprile 1960, Roma Accademia Nazionale dei Lincei 1962, v. 52, relazioni e discussioni; C. V. PALISCA "Ut oratoria musica. The rhetorical Basis of Musical Mannerism" in F.W. ROBINSON and G.S. NICOLS, Jr. (eds) *The Meaning of Mannerism*, Hannover, New England, University Press of New England 1972, pp. 37-65, ora in ID., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Clarendon Press, Oxford 1994, pp. 281-311.

⁸ M. BIANCO, *Elementi estetici e sin estetici nel madrigale di Gesualdo tra Manierismo e Barocco*, in *All'ombra principessa*, cit., pp. 15-26.

⁹ V. *Il Mondo Creato*, edizione critica con introduzione e note di G. PETROCCHI, Le Monnier, Firenze 1951, ora in ID., *Il Mondo Creato*, a cura di P. LUPARIA, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006; si veda, pure, il commento di B. BASILE, Salerno, Roma 1999. Per il *Monte Oliveto* v. T. TASSO, *Opere minori in versi*, a cura di A. SOLERTI, Zanichelli, Bologna 1891, v. I, pp. 339-379; G. SCIANATICO, "Il poema «Meraviglioso». Per un'ipotesi sul mondo creato", in R. GIRARDI-G. SCIANATICO-R. CAVALLUZZI-P. GUARAGNELLA, *Dall'idillio alla visione. Passaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, a cura di R. CAVALLUZZI, con prefazione di F. TATEO, Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma, 1994, pp. 61-98; P. LUPARIA, *Il "Mondo Creato" poema sapienziale*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 164, Fasc. 525 (1987), pp. 1-33; P. COSENTINO, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del Mondo Creato: la Divina Settimana di Ferrante Guisone*, in «Italique» II (1999), pp. 143-165.

¹⁰ Nell'ultimo decennio di vita, in un continuo peregrinare, il Poeta compose le sette ottave della *Vita di San Benedetto* (1594), lasciata incompiuta, e le centodue del *Monte Oliveto* (1588), parimenti non terminato. Si tratta di poemetti religiosi, di un elogio della vita eremitica a chiara vocazione sacra nei quali manca la forza della poesia; come pure sono opere fredde e retoriche le stanze per *Le Lacrime di Maria Vergine* (1593) e per *Le Lacrime di Gesù Cristo* (1593), con lievi cadenze liriche. Il racconto è soffocato dal grido di paura per le cose del mondo che sono fallaci e in cui tutto è vanità. Si tengano presenti anche le rime della sua ultima *trance de vie* e le estreme prose. V. G.P. MARAGONI, *Tasso in lacrime e Tasso pseudografo. Traiettorie del poemetto sacro dal "Monte Oliveto" alla "Disperazione di Giuda"*, in «Proteo» III (1979), pp. 7-12.

con i Madrigali del Principe di Venosa il cui centenario della morte è passato quasi sotto silenzio¹¹. Per comprendere l'ultimo Tasso, che si spinge nella direzione aristotelico-scolastica, di cui sono espressione i poemetti religiosi dianzi menzionati, non bisogna contrapporlo al giovane Tasso nel segno di Platone, autore di poesia alta: *Aminta, La Gerusalemme Liberata, I Madrigali*, perché il Poeta cercò sempre di conciliare Platone e Aristotele. Di ispirazione platonica sono senza dubbio i ventisei *Dialoghi, Ficino e Minturno* soprattutto, ma non solo, che coprono un arco di tempo che si disnodava dal 1578 al 1595, cioè fino alla sua morte, e che risentono comunque del clima controriformistico instaurato dal Concilio di Trento (1545-1559), vivendo l'autore e respirandola appieno la tempeste del cambiamento in atto che segna il passaggio dallo splendore rinascimentale all'oscurantismo post-tridentino. Il cantore di corte ora sottigliezza su questioni teologiche, ma lo fa da ultimo interprete dell'umanesimo-rinascimento, tentando di eludere il controllo censorio, indagando nelle più profonde latebre dell'animo umano, immaginando un superiore universo metafisico abitato da filosofi platonici e aristotelici in dialogo con i teologi, pur tra inquietudini e lacerazioni della ascésa-ascési dell'anima, tra il fascino seducente della bellezza e la sua elevazione-catarsi, come ci testimonia l'eleganza della sua prosa. L'inquietudine religiosa diventa martellante nel *Mondo Creato* - con la consapevolezza della caducità dei sentimenti umani e l'addio alla felicità degli anni giovanili con la loro sfuggente bellezza, in cui riappare la poesia nel suo aspetto biografico tra tanta aridità oratoria e didascalica che segna la sua involuzione: "quinci il timore o di gravoso essiglio, / o de la povertà spogliata e nuda, / o di tenebre oscure in carcere tetro, / di gravi ceppi, o pur d'orrida morte"¹². L'ansia religiosa lo spinse a sottoporre a un collegio di revisori il suo poema sulle Crociate, *Gottifredo*: Sperone Speroni, Pietro degli Angeli, Silvio Antoniano, Flaminio de' Nobili, guidati da Scipione Gonzaga, che nei loro rilievi controriformistici segnalavano che l'opera doveva essere indirizzata solo ai religiosi, escludendo la massa dei lettori. Tale scelta acuì il suo dissidio interiore al punto di autodenunciarsi per ben due volte, nel 1577, all'Inquisizione di Ferrara e di Bologna come "colpevole di eresia", da cui fu assolto¹³.

Il Tasso nutrì passione per la musica e, in diverse corti principesche della Penisola, conobbe famosi musicisti. Basti per tutte Ferrara con i prestigiosi nomi di Luzzasco Luzzaschi, di Jacopo Moro, di Alfonso della Viola, di Alessandro Strigioni e di tanti altri compositori di Madrigali.

Durante la sua permanenza all'Ospedale di S. Anna il poeta deplorò nel suo dialogo *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana* il gusto musicale del suo tempo che era, a suo dire, degenerato, richiamando l'arte musicale a quella *gravitas* di un tempo e biasimando le mollezze effeminate, forse alludendo alla polemica fra i sostenitori della prima e della seconda prattica, ma definì meravigliosa la poesia che rompe la scansione regolare con le sue improvvise acutezze suscitando meraviglia, già in clima di estetica barocca. Certo si è che l'amicizia col Gesualdo, conosciuto a Napoli nel 1588 o nel 1592, sarà ricca di scambi e contributi reciproci, come dimostrano i 9 Madrigali del Tasso musicati dal principe:¹⁴ *Gel' ha madama il seno* (II libro); *Mentre madama il basso fianco posa* (II libro); *Se da sì nobil mano* (II libro); *Felice primavera* (II libro), *Caro amoroso neo* (I libro); *Mentre una stella miri* (II libro), *Non è questa la mano* (I libro); *Se così dolce è il duo* (I libro) e *Tirsi morir*

¹¹ V. D. FABRIS, "Un centenario salvato a fine anno", in «Gesualdo 400», Carlo Gesualdo IV Centenario 1613-2013, pp. 6-11, consultabile online.

¹² Il *Mondo Creato*, *Giornata Terza*.

¹³ Per questo turbolento periodo che sfocia nel suo arresto prima nella prigione del castello e poi, due anni dopo nell'ospedale di Sant'Anna, per volontà di Alfonso II, v. G. REDDAVIDE, *T. Tasso, lettere dal manicomio*, Le nubi, Roma 2005. Dall'autoritratto del poeta, che si dichiara invecchiato precocemente, vittima della sorte e dei malefici e malato, bramoso di solitudine, con perdita di memoria, nasce il suo mito di genio incompreso, celebrato, tra gli altri, dal Goethe. V. W. GOETHE, *Torquato Tasso. Dramma in cinque atti*, trad. it. di G. ROTA, Oreste Garroni Editore, Roma 1910, in cui sostiene come causa dell'arresto l'amore tra l'autore e la bella Eleonora, sorella del Duca. Per la melanconia dello scrittore si rinvia a G. GETTO, *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli 1979, che analizza i testi cominciando proprio dall'epistolario. Per una precisa ricostruzione del *Sizt im Leben* v. A. ARDISSINO, «Il pensiero e la cultura religiosa di Torquato Tasso. Rassegna e discussione su un quinquennio di studi (1998-2002)», in "Lettere Italiane" LVI (2003), pp. 591-614.

¹⁴ Il Nostro ha pubblicato, come già è stato scritto, sei Libri di Madrigali. Cfr. nota 7, *supra*.

volea (II libro) e, ancora, una canzone, *Siccome tu gli tempri il core e il petto* (1592), che celebrano l'eccezionale valore artistico di Carlo Gesualdo.

La musicalità del verso tassesco fu tosto avvertita, a principiarsi dai secoli successivi al suo: ricordo qui, brevemente, *La Gerusalemme Liberata* di Giulio Cesare Corradi, musicata da Carlo Pallavicini, a Venezia, nel 1687, e, poi, i vari personaggi della *Gerusalemme Liberata*, in primis Armida con circa 40 melodrammi che s'ispirano al suo soggetto. Sul finire del XIX secolo Emilio Montègut paragonava la Gerusalemme a un grande libretto d'opera e, in séguito, Guido Mazzoni si spingeva ad affermare che in essa musica e poesia si eguagliano. E per quanto concerne, poi, le liriche del Tasso in musica si possono agevolmente consultare il Vogel con la sua opera *Biblioteca della musica vocale italiana di genere profano*, in due volumi, e il Solerti nel primo volume, *Le rime del Tasso*, individuando ottantacinque autori di Madrigali e trentatré raccolte di poesie liriche del Tasso in musica¹⁵.

In uno scenario multiforme e policentrico - qual è quello dell'ultimo Rinascimento¹⁶ tra Manierismo¹⁷ e Prebarocchismo - così polifomorfo e variegato per tematiche e per posizioni teoretiche, sia nel campo letterario sia in quello delle arti *tout court*, s'inserisce, da grande protagonista, la geniale figura di Torquato Tasso, l'espressione più alta della poesia eroica italiana di tutti i tempi. Per cogliere i germi della sua arte, con i suoi elementi affatto innovativi, bisogna considerare attentamente la sua collocazione in uno dei momenti più felici della storia dello spirito europeo, il Rinascimento, e, precisamente, nella fase conclusiva della sua lunga e complessa parabola, ovverosia il Manierismo, nel quale sono già insiti gli incunaboli del Barocco¹⁸.

L'ambiente vitale, culturale e spirituale dell'ultimo Rinascimento non ci permette di capire tutta l'insondabile ricchezza della figura e dell'opera del grande poeta, che, fin da subito, si sente in grado d'incrociare le armi dell'arte della parola con la vasta platea di poeti antichi e moderni, presentandosi come autore serio e preparato, e che si mostra, altresì, per le testimonianze indelebili delle sue opere, un poeta fecondo in grado di confrontarsi con i grandi di tutti i tempi.

Pur essendo figlio del suo tempo, come avviene per gli "spiriti magni", ne respira sin in fondo ricchezze, gusti, ideali, mode, ma anche, dissidi e contraddizioni, nei molteplici aspetti della sua variegata complessità.

La vita di Torquato Tasso è segnata irrimediabilmente dal Manierismo (quantunque in feconda relazione col periodo del Rinascimento che l'ha generato e che ne costituisce il necessario sostrato), e sopra tutto, dalla Controriforma¹⁹.

Questo breve periodo, caratterizzato dall'individualismo nel difficile e problematico rapporto con la Chiesa dell'ortodossia e della restaurazione, è ben tratteggiato da Arnold Hauser, in riferimento all'artista e alla sua opera: "La civiltà dell'individualismo gli aveva aperto innumerevoli possibilità chiuse all'artista medievale, ma nello stesso tempo lo aveva gettato nel vuoto della libertà, in cui spesso rischiava di perdersi. Quando con la crisi spirituale del secolo XVI gli artisti ebbero di fronte

¹⁵ Cfr. L. FRATI, *Torquato Tasso in musica*, «Rivista Musicale Italiana», XXX, fasc. III (1923), sopra tutto le pp. 389-392 e 399-400.

¹⁶ Per un'approfondita conoscenza degli ideali artistici, civili, politici e letterari della Rinascita, v. G. ZONTA, *Storia della Letteratura Italiana*, «Il Rinascimento», UTET, Torino 1929, in due corposi volumi, mentre per il passaggio dal Rinascimento alla modernità, v. F. GUARDIANI, «Anatomia di un gap: fra tramonto del Rinascimento e alba della modernità» in «Studi rinascimentali» II (2004), pp. 115-120.

¹⁷ Sul *Manierismo* v. A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993; E. PANOFSKI, *Rinascimento e rinascenza nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1991, C. OSSOLA, «Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco», in «Lettere italiane» XXVII (1975), pp. 437-472.

¹⁸ Per il *Barocco* v. B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Adelphi, Milano 1993; G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, B. Mondadori, Milano 2000; N. MINISSI, «La forma dell'immagine barocca. Per una nuova definizione di Classicismo, Manierismo, Barocco» in «La parola del testo» I (2003), pp. 137-157. Per il Tasso v. U. LEO, «Tasso alle soglie del secentismo» in «Studi Tassiani», IV (1954), pp. 3-17, e B.T. SOZZI, «Torquato Tasso e il Manierismo», in «Studi tassiani», XXXII (1984), pp. 111-122.

¹⁹ Per gli influssi della *Controriforma* e del *Manierismo* sugli artisti in genere e sulle opere di poeti e scrittori, v. A. HAUSER, *Storia Sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956 v. II, sopra tutto le pp. 180-187 e 190-198.

aspetti e tendenze del tutto nuove [...] essi erano divisi fra costrizione e libertà, indifesi di fronte al caos che minacciava l'ordine del mondo.

Con loro nasce, si può dire, l'artista moderno con il suo tipico dissidio: avido di vita e pronto all'evasione, legato al suo tempo e spietatamente ribelle, personale fino all'esibizionismo e pur sempre restio a rivelarsi fino in fondo.

D'ora in poi fra gli artisti aumenterà di giorno in giorno il numero dei tipi strani, degli originali, degli psicopatici²⁰.

L'opposizione fra regole e spontaneità, disciplina e libertà e così via, creeranno una dissecazione dell'io che si ripiegherà sempre più su se stesso.

Nella storia letteraria di questo periodo si succedono due fasi, ognuna con peculiarità proprie, ma intimamente collegate fra loro: il Manierismo, che fiorisce nella seconda metà del Cinquecento (la fase creativa di Torquato Tasso inizia ufficialmente nel 1562, con la pubblicazione del *Rinaldo*) e il Barocco che vive per tutto il Seicento. L'arco di tempo a cui ci si riferisce è ampio e va dall'età della Controriforma e del Manierismo (1545-1610), come preludio all'età del Barocco (1610-1690); i nostri autori, Tasso e Gesualdo, terminarono la loro parabola umana e artistica rispettivamente nel 1595 e nel 1613, in pieno Manierismo che già si intrecciava con le prime manifestazioni del Barocco, di cui risentirono le loro opere letterarie e musicali, come si sta mostrando. Non si dimentichi che nel 1559 fu promulgato l'Indice dei libri proibiti per opera della Congregazione della Sacra Romana Universale Inquisizione (o sant'Uffizio) sotto il pontificato di Paolo IV, con relativa crisi del mercato editoriale e la condanna di famosi testi letterari dal *Decameron* di Boccaccio all'intera opera di Machiavelli, di Rabelais e di Erasmo da Rotterdam.

Il Manierismo segna la crisi dei valori rinascimentali, cioè equilibrio, armonia, serenità, perfezione, e via enumerando; mentre la letteratura si muove tra l'esigenza di codificare norme *standard*, da una parte, e d'infrangerle del tutto, in atteggiamento anticonformistico, dall'altra.

Perciò vediamo contemporaneamente il moltiplicarsi dei commenti alla *Poetica* di Aristotele e lo scardinamento della tradizionale classificazione degli stili in illustre, mediocre, umile, che son spesso mescolati (la lirica del Tasso impianta sul registro lirico il sublime dello stile epico e tragico).

Vedono la luce, poi, generi affatto nuovi, che rompono col passato: si pensi alla nascita di un genere misto che avrà notevole diffusione, il melodramma pastorale (l'*Aminta* di Tasso e *Il Pastor Fido* di Guarini)²¹.

Il labirintico e il mulcentrico o poliprospectico si affermano sempre più in letteratura. Si consideri a tal uopo *La Gerusalemme Liberata*, ove la realtà può esser vista dal cielo, dalla terra, o dagli inferi. La tendenza labirintica, vale a dire, di considerare la realtà non più geometricamente come ordine ed euritmia, ma come multiforme e complessa, è un aspetto che sarà ampiamente sviluppato dal Barocco.

Il rifiuto della norma, alfine, si impone durante il Manierismo; il classicismo coi suoi generi fissi e immutabili è accantonato, e, al principio dell'imitazione estetica o mimesi, o del *docēre dilectando*, si oppone quello dell'ingegno e della creazione da parte dell'artista-artefice delle sue opere.

Credo che queste premesse, sinteticamente esposte, a motivo dei limiti di spazio concessi per un saggio, siano sufficienti a lumeggiare l'ingegno dell'autore della *Gerusalemme Liberata*, come creatore delle sue opere, e, anche, le influenze che patisce dal tempo in cui vive ed opera.

Come ho accennato dianzi - e per restare nell'ambito del tema che cercherò di lumeggiare -, mentre si moltiplicano i vari commenti alla *Poetica* di Aristotele, con la tradizionale classificazione degli stili in illustre, mediocre e umile, Tasso li mescola e rivendica una fisionomia tutta propria alla sua lirica, come se fosse un genere letterario nuovo, sconosciuto alla classificazione aristotelica; il poeta, difatti, con *La Gerusalemme Liberata*, trapianta sul registro lirico il sublime dello stile epico e tragico per conferire *pàthos* e nobiltà alla materia che tratta.

²⁰ M. PAZZAGLIA, *Letteratura Italiana. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*, Zanichelli, Bologna 1979, v. II, pp. 520-521.

²¹ v. S. CARRAI (a cura di), *La poesia pastorale del Rinascimento*, Antenore, Padova 1998.

Se nei secoli XV e XVI il termine maniera indicò semplicemente lo stile, non più però dell'imitazione o mimesi della natura, come fu per gli autori rinascimentali in senso stretto ma dello stile dei predecessori, sia pure con l'apporto di elementi affatto originali e personali, ora, durante il Manierismo, si assiste all'elaborata ricerca di un virtuosismo tecnico con un certo che di artificioso.

Nella seconda metà del Cinquecento lo spirito di emulazione spinge ad eguagliare se non addirittura a superare il modello, confrontando letteratura e arti figurative. La libertà dell'artista - in campo letterario - è limitata dal modello di lingua presentato dal Bembo (e ormai cristallizzato!); Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa, e dalla rigida codificazione dei generi letterari antichi, mentre si avverte sempre di più l'esigenza di legittimare generi non sanciti dalla tradizione, come il romanzo cavalleresco²², che aveva avuto la sua massima espressione nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

Le osservazioni di Aristotele sui generi letterari divennero ben presto vere e proprie leggi inderogabili ed assunsero carattere precettistico e canonico, contro la stessa volontà dell'autore, e all'unità di azione, relativa al solo teatro, si aggiunsero quelle di tempo e di luogo. Ad uno schema così rigidamente interpretato se ne affiancò subito un altro che ruotava intorno a tre modalità di scrittura: epica, dramma e lirica, con i sottogeneri della tragicommedia, del poema cavalleresco, del dramma pastorale e del melodramma, per restare a quelli più importanti.

La materia romanzesca, avventurosa e fantastica aveva da sempre affascinato Torquato Tasso che, fin da ragazzo, aveva letto con viva partecipazione emotiva il *Furioso* dell'Ariosto e l'*Amadigi* del padre Bernardo (un romanzo cavalleresco elaborato sul modello del romanzo spagnolo *Amadís de Gaula* che trovò diffusione ed accoglienza nella società del Cinquecento per la leggerezza di argomenti fantastici e inesauribili), avvertendo, però, la necessità di conferire ordine e unità, giusta la precettistica allora in voga. Ne è esempio l'abbozzo del suo futuro poema sulla prima crociata *Del Gierusalemme*, in elaborazione, mentre si trovava a Venezia, nel 1559 - e allora aveva solo sedici anni -, e ne è prova la sua prima opera pubblicata nel 1562, con la licenza del genitore, il *Rinaldo*, dedicato al cardinal Luigi d'Este, al quale da un lustro prestava servizio, e che è indice di quel rapporto viscerale, quasi sanguigno, del poeta con Ferrara e la Casa d'Este, che, tra alterne vicende, segnerà per sempre la biografia tassiana.

Torquato ha poco più di diciotto anni, ma ha già acquisito una grande esperienza e conoscenza dei classici. E, per ora, si mantiene fedele al modello aristotelico nella composizione di un poema con un solo eroe, le cui imprese sono tutte connesse tra loro e narrate in un sol racconto ininterrotto.

Vi si notano i pregi del verso, la vivacità delle descrizioni, il lirismo puro, ma si scorgono già la locuzione ricercata, la gravità, la magnificenza, l'uso di metafore e traslati che saranno alla base del suo futuro capolavoro.

Salto a piè pari la favola boschereccia l'*Aminta*, appena inferiore all'inarrivabile capolavoro e sicuramente tra le opere migliori del teatro italiano, che non è solo una celebrazione idillica ed epifanica dell'amore, empito di sincerità poetica ricca di grazia e finezza artistica, ma vi si scorgono, in una lettura profonda e latente, più esoterica che essoterica e patente, inquietudine e *pàthos*, col binomio *bios-thánatos* e con la violenza che s'introduce nel mondo agreste e bucolico che ne fanno quasi un preludio al futuro poema epico, che è in preparazione in questi anni fecondi e ancora felici per il poeta.

²² *Romance* viene dal latino *romanice* "in lingua romanza" e, in francese antico, indica una composizione letteraria in lingua volgare. Di solito il termine è accoppiato con cortese: *romanzo cortese*, *roman courtois* *höfisches Epos*. Il romanzo è associato all'epica "poema epico cavalleresco" e alla celebrazione di grandi gesta compiute nel nome del Signore o del signore feudale con al centro i temi del combattimento, dell'onore e dell'amore (Alto Medioevo). Da noi questo genere non trova la sua più compiuta espressione nel Medioevo, come in altre Nazioni (la *chanson de Roland* in Francia, la *Saga dei Nibelunghi* in Germania, i *Cantari del cid campeador* in Spagna, il *Ciclo bretone* in Inghilterra), ma durante il Rinascimento in una forma meno religiosa e più laico-borghese, con Pulci, Boiardo e Ariosto, tornando l'elemento religioso nella seconda metà del Cinquecento col Tasso, tra conflitti e turbamenti, su cui influì pesantemente il clima della Controriforma. V., per il rapporto *romance-epic*, K.D. UITI, *Letteratura europea. Epica e romanzo cavalleresco in Europa: dalle origini alla Commedia di Dante*, Jaca Book, Milano 1993, mentre, per la storia del genere romanzesco si rinvia a P. ZANOTTI, *Il mondo romanzesco*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Tra il 1567 e il 1570, il Tasso compone i suoi *Discorsi dell'arte poetica* fondamentali per capire le sue innovazioni di lingua e di stile e il fine morale del suo poema epico, o eroico, come egli preferisce definirlo. Non passi sotto silenzio il fatto che il poema cavalleresco, da Ariosto in poi, era stato considerato, di fatto, in ambito critico-estetico, come un nuovo genere, ignoto ad Aristotele e agli antichi. Occorreva legittimarlo. E lo fecero Giambattista Giraldi Cinzio e il Pigna, rivendicando al romanzo cavalleresco la molteplicità dei protagonisti e la pluralità delle azioni. S'introduceva, così, il concetto di fondo dell'unità nella molteplicità polimorfa del reale, la "concordia discorde" o "unità mista" proposta dal Tasso, vale a dire accordare la verità dei fatti, né troppo vicini né troppo remoti, con l'invenzione poetica, distinguendo il vero storico dal verisimile e eligendo un poema attuale e cristiano che riflette il sentimento religioso dei moderni in continuità con la tradizione romanza e medievale, che diletta per la varietà degli argomenti senza escludere il fine morale.

Egli intese, pertanto, la poesia come *il vero condito in molli versi*²³, da attingere direttamente alla fonte della storia, come sostiene a chiare lettere nei *Discorsi*.

L'idea di scrivere un poema sulla liberazione del Santo Sepolcro di Gerusalemme gli baluginò, forse, nella mente quando, ancora fanciullo, nel Chiostro di Cava de' Tirreni, vide la tomba di papa Urbano "il pontefice delle Crociate".

Fatto si è che il tema della nuova opera, la prima Crociata e la conquista di Gerusalemme, era assai attuale nella seconda metà del Cinquecento, allorché la Chiesa reagisce con la propria Controriforma alla Riforma di Lutero e, dopo che era stata tanto invocata da ogni parte una guerra santa contro i turchi (questi erano padroni della Penisola Balcanica e delle Isole Ioniche e minaccia costante dell'Europa Centrale), si riusciva ad ottenere una fulgida vittoria su di essi nelle acque di Lepanto (1571); inoltre l'argomento soddisfaceva il gusto del pubblico con la rievocazione delle tradizioni cavalleresche e del racconto di avventure e di imprese audaci a cui esso prestava vivo interesse.

Le nuove *gesta Dei per Francos* stanno per avere il loro epilogo: gli eserciti cristiani già occupano Gerusalemme, ed il Sepolcro di Cristo rivede fra le sue sacre mura gli stendardi vincitori dei nuovi crociati quando Goffredo piega le ginocchia sulla pietra Sepolcrale del Salvatore. L'ultimo dei passaggi in Terra Santa si compie, in quest'epoca crepuscolare dell'umanità, come un gesto nuovamente necessario a salvare l'Europa, ad arrestare l'espansione barbarica, a fiaccarne la preponderanza. Vi sono idealmente gli angli che rivivono la meravigliosa epopea di Riccardo Cuor di Leone, i francesi di Raimondo Tolosano eternato nel Canto dei trovatori, gli italiani dell'irrequieto Tancredi ... Mancano, invero, i tedeschi, anzi lo stendardo dei cavalieri teutonici sventola sinistramente nel campo nemico, fra le insegne delle orde mongoliche e turche, quasi che dell'antico esercito imperiale più non rimanessero se non i saraceni, che amava Federico II. A gloria del nuovo Natale i popoli cristiani stanno ora nella Città Santa: nella notte fatale Gerusalemme sarà finalmente libera, Gerusalemme riscattata dal millenario servaggio. Così verso i luoghi terreni ove si è stampata l'orma del Salvatore i pellegrini ritorneranno con altrettanta fede, ma con ben più sicura via. Chi può dire la somma di visioni meravigliose che si affacciavano all'anima cristiana del Tasso e dei suoi contemporanei al solo nome di Gerosolima? Vi era tutta la fede antica, radicata nelle coscienze, vi erano secoli di storia vissuti, le radici stesse della nostra civiltà. La città di Davide, che è la città di Cristo, rappresenta per il mondo moderno quello che la maestà di Roma fu per l'antico: è un centro ideale, il centro del mondo.

Se all'inizio a spingere il Tasso a comporre il suo poema fu sopra tutto il desiderio di gloria e la volontà di celebrare le lodi del suo signore Alfonso d'Este, in séguito, con l'imperversare delle sue continue crisi e col timore d'incappare nell'ira del Tribunale dell'Inquisizione al quale intese sottoporre l'opera – che ne uscì assolta –, diversamente dal severo giudizio dei letterati cruscanti alla cui attenzione pure volle deferirla a che vi rinvennero difetti sulla natura della favola, sulla parte romanzesca e riguardo allo stile, le cose mutarono sostanzialmente sotto gli impulsi controriformistici. Basta leggere l'epistolario del poeta per avere esatta contezza di coteste polemiche che dal 1580,

²³ Gerus. Lib. I, 3.

mentre i severi revisori dell'opera, tutti residenti nell'Urbe (Pier Angelio da Barga, Flaminio de' Nobili, Sperone Speroni e Silvio Antoniano) formulavano i loro rilievi critici, tale Lelio Malespini, a insaputa del Tasso, che allora era ancora rinchiuso nell'ospedale di S. Anna, pubblicava, a Venezia, presso l'editore Cavalcalupo un'edizione incompleta dell'opera, di quattordici canti col titolo *Il Goffredo*. Subito dopo Angelo Ingegneri, letterato veneziano amico del Tasso, stampava a Parma l'intero poema in venti canti, dando ad esso il titolo che sarà approvato dallo stesso poeta *La Gerusalemme Liberata*, che a sei mesi dalla prima uscita incompleta vide ben sei edizioni, segno inequivocabile del favore che il popolo le volle attribuire. Fu, perciò, una fortuna che quella "ruberia letteraria", per dirla col Solerti, ci ha consegnato il capolavoro, che in séguito alle critiche il Tasso modificò sostanzialmente, adattandolo allo spirito della Controriforma e privandolo di quelle parti che lo avevano reso immortale²⁴.

La cristianità di Pio V aveva tolto la supremazia nel Mediterraneo ai Turchi e il poeta fu perciò ulteriormente spinto a completare la sua opera; ma quantunque la sua fantasia – come sostengono i biografi – fosse stata impressionata dalle memorie di papa Urbano II a Cava de' Tirreni e, più di recente, dalle scorrerie turche nell'Italia Meridionale e nella stessa Sorrento, sua città natale, e, ancora, a Venezia, ove soggiornava, e si temeva, quindi, molto l'avanzata turca in Europa, bisogna ribadire che tutte queste concause, pure importanti, non furono determinanti per la composizione del suo poema, perché un canto che celebrasse la liberazione del Santo Sepolcro era atteso da tutti, era come nell'aria, auspicato e favorito dal clima controriformistico contro il "Turco immondo", come aveva già scritto, rimbrottando i sonnacchiosi cristiani, l'Ariosto nell'*Orlando Furioso*²⁵.

Il tema era arduo e non bisognava deludere le attese, occorreva una poesia epica e severa, degna dell'argomento. Ma il poeta era un uomo di corte coltissimo e aristocratico che cercava il consenso di tutti; non solo - anche se come prima cosa e prima di tutto - dei principi e delle nobildonne, suoi mecenati e protettori. La severità dell'argomento gli dava la possibilità di celebrare i tempi eroici della cristianità, ma il suo cuore intese vibrare e cantare l'*èpos* cristiano insieme con le avventure e gli amori di dame e cavalieri prodi sì, ma soggetti alle passioni di tutti gli umani. E questo *pàthos* egli seppe trasfondere nelle ottave concluse e martellanti che con inaspettate inarcature si riaprono nelle successive, in uno stile che i suoi severi revisori trovarono troppo fiorito, oscuro e ricco di ornamenti retorici. Quel sublime dello stile epico e tragico innestato sul registro lirico parve un'imperfezione agli occhi dei cruscanti.

A queste critiche (ma esse erano state rivolte anche agli amori e al soprannaturale) risponde lo stesso poeta: "l'imperfezione è questa: ch'io troppo spesso uso il parlare disgiunto; cioè quello che si lega piuttosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula, o altra congiunzione di parole" e si richiama esplicitamente ad un insospettato modello. "Questo difetto ho io appreso dalla continua lezione di Virgilio"²⁶. Un'altra giustificazione intese, poi, ricercare nell'allegoria "non di una parte, ma di tutto il poema"²⁷.

Il suo linguaggio, in verità, non si discosta da quel registro lirico amoroso della tradizione poetica petrarchesca – come dimostra irrefutabilmente uno dei primi episodi del poema, l'amore di Olindo per Sofronia – ma va ben oltre i giochi metaforici e allusivi, richiamando fin da subito i temi *bios-thàntos*, distinti ma non distanti, fusi eppure non confusi: or ne *congiunge in morte*²⁸. Lo zelo religioso e guerriero, incarnato da Goffredo, contrasta, apparentemente, col traviamiento dei sensi e le passioni d'amore che allontanano i cavalieri dalla loro meta.

Così la vittoria di Cristo è celebrata contro l'errore dei pagani e Goffredo, vero capo e duce, ha anche il compito di ricondurre alla fede e alla purezza dei costumi i suoi compagni erranti, che non

²⁴ Cfr. E. MESTICA, *Bellezze della Gerusalemme Liberata*, Giusti, Livorno 1919, pp. 33-40; U. BUCCHIONI (a cura di), *Gerusalemme Liberata*, UTET, Torino 1919, pp. XXX-XXXIII.

²⁵ XVIII, 75.

²⁶ Lettere I, 47e I, 80.

²⁷ Lettere I, 76.

²⁸ Gerus. Lib. II, 34

sono più solo i cavalieri vaganti della tradizione cavalleresca, ma bensì coloro che si sviano in senso morale nella loro *aversio a Deo et conversio in creaturis*.

Fin dai versi incipitari del poema si colgono il policentrismo e la multiformità dell'errore non solo del "popol misto" dei saraceni pagani, ma degli stessi cristiani che si abbandonano ai peccati e alle lascivie e che perciò errano, avendo Goffredo il compito di ricondurli sui retti sentieri.

Lo zelo cantato dal salmista "*Zelus domus tuae me comedit [Domine²⁹]*" è parola centrale nel primo canto: *e pien fé, di zelo ogni mortale, / riporta de' mortali i prieghi e 'l zelo, / oh quanto zelo* e caratterizza il pio Goffredo che dovrà liberare la città Santa dagli empi pagani. Peccato e redenzione, purificazione interiore e palingenesi sono necessarie per portare a termine la missione, come ci dimostra l'episodio della purificazione di Rinaldo sedotto da Armida, la sua ascesa al monte Oliveto e la sua preghiera fervorosa e umile, in una ricca simbologia cristiana e naturale che accompagna la sua interiore trasfigurazione. I cavalieri della *Gerusalemme Liberata*, diversamente da quelli ariosteschi, prodi e valorosi, sono soprattutto credenti e combattono per difendere le ragioni della loro fede. E per esprimere questo *pàthos* occorre al poeta un linguaggio serio, sublime e sofferto - affatto privo di qualsivoglia ironia, come avviene, al contrario, per Ariosto - ricavato dai registri più alti della lingua: petrarchismi, latinismi, prestiti danteschi, perifrasi mitologiche, antitesi, plurime inarcature, che, però, lungi dal togliere splendore al torrente di luce poetica, finiscono, addirittura, per arricchirlo.

Il vago e luminoso fantasma del mondo cavalleresco, modellato nella sua architettura sul tipo del poema classico, vive in pieno tutte le sue passioni, come un cammino dal peccato alla grazia della Redenzione. Perciò nell'ordito bellicoso si intesse la trama dalla favola degli amori che è qualcosa di fatale, profondo, quasi dominatore cieco e assoluto; temi profani, perciò, si fondono con argomenti religiosi e *La Gerusalemme Liberata* si rivela piuttosto come un poema elegiaco o psicologico permeato da una liricità fatta di stati d'animo e di situazioni persino elegiache. L'eroe, insomma, non si rivela tanto nelle azioni guerresche ma nei sentimenti di cui il suo cuore vive e palpita. Ne consegue che *La Gerusalemme Liberata*, nella quale è presente il Tasso coi sogni di gloria, la sua delicata melanconia, il suo desiderio inappagato di amore e voluttà, ma anche con la sua gioia severa e nobile, non è solo un poema etico, né un poema epico o religioso, ma tutti li comprende come espressione di un'anima che sente la religione e la morale e che è affascinata da un mondo meraviglioso e fantastico non del tutto scomparso. Quant'è diverso, perciò, il poema del Tasso da quello dell'Ariosto, che tutto tratta con distacco e che sembra voglia sorridere su ogni cosa. Anche il paesaggio³⁰ è parte integrante dell'anima del poeta che trova ristoro nella contemplazione dell'albeggiare e serenità e pace nella natura composta e pacata e in essa si deterge da ogni impurità. Nessuna opera, credo, abbia mai rappresentato con tanta vivezza e sincerità l'anima del suo autore. A conclusione, per cogliere le profonde differenze tra la narrazione del Tasso e quella dell'Ariosto, presenterò brevemente le ottave del pudore nell'*Orlando Furioso*, in una comparazione che segna un distacco assoluto tra due mondi così lontani e al tempo stesso vicini³¹.

²⁹ Ps LXVIII, 10.

³⁰ Al tema del paesaggio in Ariosto e Tasso dedica una breve ma efficace analisi A. SANTOLI, *Il paesaggio ariostesco e quello tassiano* in «Problemi di cultura italiana», Edizione Scientifica Partenopea, Napoli 1954, pp. 27-28. L'autore, dopo aver affermato che il paesaggio riflette lo spirito del poeta, dichiara che: «La differenza intercorrente tra il paesaggio ariostesco e quello tassiano è la stessa che passa tra i loro due spiriti, oggettivo l'uno, soggettivo l'altro. In Ariosto si avvicendano ruscelli, prati, luminosi panorami, tutta una natura verde e meravigliosa che rimane però come uno scenario indifferente nei riguardi dell'anima di colui che l'ha per isfondo. [...] Diverse sono le linee e i colori del paesaggio tassiano: linee un po' squallide e monotone, neutre, indefinite; una certa atmosfera grave, grigia sembra che voglia pesare sul paesaggio. La tristezza che ne incrina la serenità è quella stessa dell'anima di Tasso: malumore e malinconia danno vita al paesaggio che diventa una creatura sofferente e tormentata, come lo è lo spirito stesso del poeta» (*Ivi*, p. 27).

³¹ V. L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1961.

La specificità della tematica che tenterò di indagare, mi costringe a circoscrivere l'oggetto formale ai soli motivi essenziali dell'argomento che, per esiguità di spazio, svilupperò brevemente.

Prima d'introdurmi, però, nel vivo della trattazione, mi corre l'obbligo di accennare, sia pure solo a volo d'uccello, ad alcune considerazioni di fondo, che ritengo indispensabili per contestualizzare (e comprendere) la figura e l'opera di Ludovico Ariosto³², per meglio confrontarlo col Tasso.

Innanzitutto la profonda relazione simpatetica - che è assai più di un legame! - del poeta con la città di Ferrara, che esprime la continuità di una tradizione letteraria e di una corte, intorno alle quali roterà tutta la sua vita, nell'alternarsi d'idilli e sofferenze. Se è vero che la corte gli assegna un pubblico scelto come destinatario della sua opera, non gli riconosce, però, quella funzione di specialista della parola poetica e fantastica, a cui ambiva, e lo relega nella schiera dei cortigiani o dei funzionari.

È per cotesta ragione, forse, che, mentre Boiardo aveva idealizzato la corte estense, immaginandola come unica custode dei perenni valori cortesi, l'Ariosto, al contrario, distingue chiaramente la "corte storica" da quella fantastica (che racconta nel poema come depositaria di pura idealità e dei valori sempiterni dello spirito).

I caratteri propri dell'Umanesimo-Rinascimento ferrarese dell'ultimo scorcio del XV secolo rivivono nell'*Orlando Furioso*, che è opera - anche per l'ambito più specificamente linguistico - sovraregionale e però nazionale.

I temi essenziali trattati dall'Ariosto nel suo *opus magnum* possono ridursi a tre: la guerra (combattuta in Francia fra Cristiani e Mori), l'amore, con la conseguente follia del paladino, di Orlando per Angelica, e l'amore, ancora, fra il saraceno Ruggiero e la cristiana Bradamante (che, infine, sposi principieranno le origini di casa d'Este).

Se semplici e lineari appaiono i nuclei tematici, l'opera, al contrario, è eterogenea e complicata per gli eventi che vi si descrivono.

Tutto il microcosmo del Rinascimento è presente esplicitamente nel *Furioso*, senza drammi e conflitti, come avverrà per il Tasso.

Imprevedibile esito di azioni, concezione finalistica dell'esistenza, distinzione della realtà fattuale da quella ideale - messe a confronto per accentuarne assiologicamente la distanza -, motivi encomiastici (sia pure secondari), contrasti tra amore e fortuna, che si traducono nella follia amorosa di Orlando e in quelle follie storiche e metastoriche, che sono iscritte nel DNA strutturale e nel codice genetico della stessa umanità, ironia sul presente, che sostituisce i valori veri con quelli costruiti artificialmente, celebrazione degli Estensi, che dei prischi e perenni valori cavallereschi sono i tutori e i protettori e via enumerando, sono solo alcuni dei temi, fra i tanti, sviluppati da Ludovico Ariosto.

Essi ci dicono, però, lapalissianamente, la crisi dei valori umanistici (che considerano l'uomo al centro dell'universo e come misura di tutte le cose), e, da questi insanabili contrasti, vien fuori una necessità di ricomposizione e di conciliazione, che è "l'anima rinascimentale" del poema privo di *pàthos* e travagli.

In verità l'opera ariostesca ci offre più piccanti sughi che bianche corolle, e come siam usi ad indugiare su figure e su passi a base d'acceso zolfo nelle vene, all'approssimarsi d'Alcina ... *avvolta in un leggiar zendalo / che sopra una camicia ella si messe / bianca e suttile nel più eccellente grado*³³, poco o punto mi sembra di dover imbatteci in scene ed episodi di femminee timidezze e, addirittura, di pudore!

³² Il testo critico del *Furioso* è stato fissato da Santorre Debenedetti e Cesare Segre nel 1960; qui si segnala l'edizione critica a cura di E. BIGI, Rusconi, Milano 1982. Si rimanda solo ad alcuni studi fondamentali sul Poeta: L. CARETTI, *Introduzione a Ludovico Ariosto, Orlando Furioso*, Einaudi, Torino 1966; W. BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, D'Anna, Messina-Firenze 1961; A. CASADEI, *Il pensiero del «Furioso»*, Il Mulino, Bologna 2001; B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, Bari 1950, e altri ancora.

³³ VII, 28.

Giova, peraltro, non dimenticare che la somma universalità dei sentimenti, modi e fatti del *Fu-rioso* esibisca, per la ragione appunto di abbracciare in universale ogni possibile atteggiamento umano, tutti i più disparati tipi di eroi e di eroine, in maniera da dover riconoscere ampiamente che nel poema dell'Ariosto c'è davvero di tutto...

Le donne ci appaiono con doti e difetti, virtù e vizi differenti, svariati, contrastanti fra loro, sì da creare immagini distinte e di un rilievo proprio.

Ciascuna ha una linea, una sagoma esteriore tutta sua, rispondente di preciso all'ascosa psicologia, ma solo estrinsecamente, al contrario di quanto avverrà nel Tasso.

Anche il medesimo ufficio di ancella appo eccelsa dama muta da persona a persona, a seconda dello spirito soggettivo di coloro che sono deputate ai segreti servigi della rispettiva gran signora.

Si confronti la damigella di Ginevra di Scozia con le tre giovani di Alcina.

Queste immantinate si rivelano per quello che in effetti valgono: leggiere, fatue, astute, procaci, licenziose: *tutte vestite eran di verdi gonne*³⁴ indossando sottanelle, da far esclamare: ... *se i rispetti debiti alle donne / servasser più, sarian forse più belle*³⁵.

L'ancella di Ginevra, invece, pur debole, fragilissima all'amore, sì da esser cieca ai comandi del suo Polinesso, fino alla follia di vestire con gli abiti della sua Ginevra - assecondandolo in un oscuro raggio che doveva perder la principessa -, è tuttavia creatura dolce, quantunque dagli istinti incontrollati; e il contegno e il linguaggio stesso che il poeta le conferisce sono armoniosi, senza scendere nel patetico, e non hanno nulla di sguaiato o di volgare.

Il suo uomo non meritava la fiducia che in lui aveva riposto poi che ... *dentro il petto mal giudicar possi*³⁶ per quanto ... *s'ode il ragionar, si vede il volto*³⁷, e si accorge di esser caduta in iniquo e dissimulato inganno, deprecando con commozione indimenticabile: *vedi se deve, per amare assai, / donna sperar d'esser amata mai*,³⁸ nonché levando il pietoso lamento: *Ve' come Amor ben chi lui segue tratta!*³⁹

Stanca del mondo e delle sue insidie e delle sue atroci fraudi, si fa monaca: ... *E perché molto sazia era del mondo a Dio volse la mente*⁴⁰.

Dalinda è dunque la donna colpevole, ma al tempo stesso gentile nell'animo, con una soffusa grazia di nobiltà femminile sul lutto del suo peccato.

Tutto questo è stato detto come un esempio - fra i cento! - della varietà infinita dei caratteri muliebri foggiate dalla genialità ariostesca.

È naturale, quindi, che accanto alla donna ardita figurino le soavi e vicino alle spudorate abbiano ottimo risultato le miti e le pudiche.

Si guardi la somma beltade di Angelica ... *legata al nudo sasso*.⁴¹

Esposta nuda - ignobile spettacolo! - ai venti e all'umano sguardo, ella si fa di fiamma *qual è di grana un bianco avorio asperso*⁴², all'approssimarsi di Ruggiero e del suo garbatissimo parlare.

È una pittura ariostesca stupenda!

La bellissima donna, così ignuda / come natura prima la compose non dispone di nulla per ricoprirsì in alcun modo.

*Un velo non ha pure, in che richiuda / i bianchi gigli e le vermiglie rose, / da non cader per luglio o per dicembre, / di che son sparse le polite membra*⁴³.

E continua il poeta col canto successivo: *Creduto avria che fosse statua finta / o d'alabastro o d'altri marmi illustri / Ruggiero, e su lo scoglio così avinta / per artificio di scultori industri; / se*

³⁴ VI, 72.

³⁵ VI, 72.

³⁶ VIII, 4.

³⁷ VIII, 3.

³⁸ V, 72.

³⁹ V, 74.

⁴⁰ VI, 16.

⁴¹ X, 92.

⁴² X, 98.

⁴³ X, 95.

*non vedea la lacrima distinta / tra fresche rose e candidi ligustri / far rugiadose le crudette pome, / e l'aura sventolar l'aurate chiome*⁴⁴.

Il cavaliere si commuove, a un tempo trafitto di “pietade e d'amore”, pensando alla sua Bradamante, mentre, intanto, la giovane alle amabilissime parole di lui, riprende coraggio: *Forza è ch 'a quel parlare ella divegna / quale è di grana un bianco avorio asperso, / di sé vedendo quelle parti ignude, / ch 'ancor che belle sian, vergogna chiude*⁴⁵.

E, poi, conclude: *E coperto con man s'avrebbe il volto, / se non eran legate al duro sasso; / ma del pianto ch 'almen non l'era tolto, lo sparse e si sforzò di tener basso*⁴⁶.

Sventurata Angelica! Lungi ancor il tempo in cui si consolerà di tutto ciò che ha sofferto, col suo Medoro (dando vita agli oscuri matrimoni morganatici), ora patisce acerbissime pene di pudicizia, stranamente condannata a dare di sé completo spettacolo, prima col lurido vecchio che l'aveva, con arte d'incanto, addormentata nell'alta solitudine di un ... *loco aspro et ermo / et ella dorme e non può fare ischermo*;⁴⁷ indi di fronte a Ruggiero di cui sappiamo già, per l'avventura con la maga Alcina, che suol divampare *d'acceso zolfo*⁴⁸ [...]. Infatti, sebbene abbiamo visto che il suo subito pensiero davanti ad Angelica si infelice sia per Bradamante, lontana e cara, non di meno Ruggiero avvampa portandosi la donzella liberata e ... in quegli abiti adamitici dietro lui, in groppa al destriero: *Ruggiero si va volgendo, e mille baci / figge nel petto e negli occhi vivaci*⁴⁹.

Indi, velocissimo, cerca un bosco in cui fermarsi, ombroso e ameno: *dove ognor par che Filomena piagna, / ch'in mezzo avea un pratel con una fonte, / e quindi e quindi un solitario monte*⁵⁰.

Il canto del pudore di Angelica, il poeta lo ferma sulla più alta nota della bramosia di Ruggiero.

Comunque, sappiamo in prosieguo come privilegiato di quel giardino di bellezza sia stato Medoro: *Angelica a Medor la prima rosa / coglier lasciò, non ancor tocca inante: / né persona fu mai sì avventurosa, / ch'in quel giardin potesse por le piante*⁵¹.

In verità, poi, ogni delicato pudore di Angelica se ne era andato da ella, al punto che innamoratasi del pastore, gli rivelò di esser colpita dall'ardente strale: *e ben le par che di quel ch'essa agogna, / non sia tempo aspettar ch'altri la inviti, / dunque, rotto ogni freno di vergogna, / la lingua ebbe non men che gli occhi arditi, / e di quel colpo domandò mercede*⁵².

Veramente esempio fulgido d'idealità casta e pudica, oltre che di fedeltà senza pari, è Isabella che si immola eroicamente per non sottostare alle voglie di Rodomonte.

Non può più in alcun modo sfuggirgli e ricorre all'astuzia, scontando con la vita lo slancio sublime di appartenere solo a sé medesima e alla memoria del suo Zerbino defunto.

Inventa la magia di un succo d'erba bollita *con edera e con iuta / ad un fuoco di legno di cipresso, / e fra mani innocenti indi premuta*⁵³ in cui basta immergersi tre volte per acquistare prodigiosa invulnerabilità: *tre volte il corpo, in tal modo l'indura, / che dal ferro e dal fuoco l'assicura*⁵⁴.

Rodomonte differisce il desio che a lei *venia già contra*⁵⁵, per veder tanta meraviglia: e Isabella, appena affrontato il gran lavoro, vuol mostrargli in sé la prova dell'invulnerabilità: *di questo bagnarommi dalla cima / del capo giù pel collo e per lo seno: / tu poi tua forza in me prova e tua spada, / se questo abbia vigor, se quella radda*⁵⁶.

Lieta porse il collo *all'incauto pagano*⁵⁷ il quale col ferro crudele le spiccò la testa dal busto ...

⁴⁴ X, 96.

⁴⁵ X, 98.

⁴⁶ X, 99.

⁴⁷ VIII, 49.

⁴⁸ VII, 26.

⁴⁹ X, 112.

⁵⁰ X, 113.

⁵¹ XIX, 33.

⁵² XIX, 30.

⁵³ XXIX, 15.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ XXIX, 13.

⁵⁶ XXIX, 24.

⁵⁷ XXIX, 25.

*Alma, ch' avesti più la fede cara, / e il nome quasi ignoto e peregrino / al tempo nostro della castitate, / che la tua vita e la tua verde etade*⁵⁸.

Tutt'altro quadro, tra pietoso e comico, è quello della meraviglia, dello sdegno e della pudica vergogna di Marfisa e Bradamante. Attratte in una valle dall'alto pianto di tre donne alle quali sono stati malvagiamente tagliati gli indumenti fin verso la cintura, sicché *e per non saper meglio elle celarsi, / sedean in terra e non ardian levarsi*⁵⁹. Quelle tre sì oltraggiate singhiozzavano; e le due guerriere, con le quali è in compagnia Ruggiero, si coprono di doloroso rossore: *Lo spettacol enorme e disonesto / l'una e l'altra magnanima guerriera / fe' del color che nei giardin di Pesto / esser la rosa suol da primavera*⁶⁰.

Verecondia, pudicizia, vergogna, rossore, ed altro ancora, è possibile trovare nei piccanti sughi ariosteschi; ma qui occorre por fine alle brevi note, sperando che questa rivisitazione del poema induca tutti ad una rilettura approfondita dei 46 canti che compongono l'opera: più di 1200 pagine se li si vuol racchiudere in un solo volume; eppure siamo così lontani da quel *pàthos* ricco, di dissidi e lacerazioni, luci e ombre, contrasti e antitesi che diversi lustri dopo vivranno nell'inarrivabile capolavoro di Torquato Tasso, come ho cercato di dimostrare. In tal senso è molto illuminante il parallelismo che Giancarlo Pontiggia stabilisce tra due grandi spiriti, espressione dell'"anima tragica e sanguinante dei nuovi tempi"⁶¹, Giovanni della Croce e Torquato Tasso, comparando le loro opere, *Il cantico spirituale* e *Il Re Torrismondo*, per concludere, dopo un'attenta analisi, con queste parole: "che cosa accomuna questo Tasso alle pagine accecanti di san Juan de la Cruz? Molto e poco [...] con] i loro versi, insieme così feriti e lucenti. In entrambi, certo, opera l'idea primordiale di un carcere umano dal quale non v'è anima, in apparenza, che possa fuggire, se non nel sogno di un'arcadia luminosa o dell'incommensurabile Amato. Sposi del buio, entrambi, di un destino che avrebbero forse, potendo, mutato, e in cui riconoscono tuttavia l'impronta di una vertiginosa grandezza: basteranno due secoli perché Leopardi pianga sul sepolcro di Tasso come Cesare davanti alla statua iberica di Alessandro; e perché i martirii controriformistici si traducano in belletti estetizzanti alla Des Esseintes. Da allora chi potrebbe rileggere queste fiammanti, piagate pagine tardo-cinquecentesche senza provare un sentimento di orrore, di pietà?"⁶²

La melomania di Carlo Gesualdo e i condizionamenti del suo tempo

Al melomane "principe dei Madrigalisti" ho già dedicato un saggio⁶³, cercando di ricostruire in una *comparatio* storico-artistica e filosofico-letteraria, oltre che musicale⁶⁴, il contesto socio-culturale che vede fiorire il principe di Venosa: i secoli XVI e XVII. E si tratta proprio di un arco di tempo che abbraccia più che un trentennio del XVI secolo e quasi tre lustri di quello successivo e nel quale si distinguono due fasi con caratteri diversi, ma collegate fra loro: la fase del Manierismo, che occupa la seconda metà del Cinquecento, e quella del Barocco, che si estende per tutto il Seicento. La stessa Controriforma, cronologicamente più vicina al Manierismo, gioca un ruolo decisivo e fondamentale sul carattere e sulla psiche degli artisti, poeti e letterati di questo periodo che ne vivono appieno le profonde suggestioni nel segno del rigorismo tridentino tra ricerca di asceti e lusinga dei sensi, come ho cercato di dimostrare analizzando il genio di Torquato Tasso. Per capire bene e a fondo la figura e l'opera di Carlo Gesualdo è necessario far riferimento al sostrato più pro-

⁵⁸ XXIX, 26.

⁵⁹ XXXVII, 26.

⁶⁰ XXXVII, 28.

⁶¹ G. PONTIGGIA, *Il cantico spirituale di Giovanni della Croce e il Re Torrismondo di Torquato Tasso* in «Midesa» s.n. (2009), 1/7, consultabile *online*.

⁶² *Ivi*, 6/7.

⁶³ *Elementi estetici e sinestetici nei Madrigali di Gesualdo tra Manierismo e Barocco*, in *Atti del Convegno di studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, cit., pp. 15-39.

⁶⁴ Sull'arte e la musica nei secoli XVI e XVII, v. C. BERTELLI - G. BRIGANTI - A. GIULIANO, *Storia dell'arte italiana*, Electa-Mondadori, Milano 1988; H.E. GOMBRICH, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Electa - Mondadori, Milano 2002; AA.VV., *Storia della musica*, Società Italiana di Musicologia, v. III (a cura di C. GALLICO), *L'età dell'umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino 1980; L.F. BUKOFZER, *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982.

fondo di quel tempo che segue la luminosa e feconda parentesi del Rinascimento e che si caratterizza per una visione terrificata, vivendo il Gesualdo la propria fede tra tormento e *pàthos* e ascésa-ascèsis sul proscenio della vita, intesa come rinuncia e, nel contempo, serena e spontanea inclinazione dei sensi, ancora nel segno del sano Rinascimento, celebratore della vita *tout court*, contro il magmatico prebarocco. È la Chiesa che - come nell'Evo Medio - nelle lotte e nei trionfi, nelle arti e nelle scienze, torna protagonista della storia e ripropone l'amore puro di Beatrice, di Laura, di Eleonora e il dolore cristianamente e virilmente sopportato che ci hanno consegnato *La Divina Commedia*, *Il Canzoniere*, *La Gerusalemme Liberata*, per citare solo alcune opere immortali. Torna il Crocifisso che ha ispirato la *Summa Theologica* di San Tommaso d'Aquino e con esso le grandi scene del Calvario che sono il mirabile soggetto di tanti capolavori d'arte e che han fatto della pittura e della scultura medievale il cenacolo di maestri inarrivabili, che splenderanno, soli luminosi, nel cielo del bello; e la fede vivificata dal dolore fa innalzare quelle superbe cattedrali e basiliche, che sfidano il tempo. Episodi di grandezza, soffusi di alta poesia cristiana e di un dolore che celebra la sua apoteosi. Il Protestantismo infonde nuovi ardori nella lotta contro la penitenza, il sacrificio e il dolore cristiano; le predicazioni accese di Zuinglio e Carlo Stadio fanno abbattere le croci dalle vie e dalle Chiese; ma alla Riforma di Lutero si oppongono valorosamente Ignazio di Lojola e Francesco Saverio e, col Concilio di Trento, germoglia, nella Chiesa Cattolica, la Controriforma. Quando Carlo Gesualdo ha celebrato il primo lustro della sua vita, nel 1571, la mezzaluna ottomana minaccia l'Europa per abbattere il Crocifisso. Selim II ha espresso il desiderio di collocare la mezzaluna a Roma al posto della Croce e trasformare la Basilica di San Pietro in una scuderia per i suoi cavalli.

Pio V impone la Crociata a cui rispondono Venezia, Spagnoli e Portoghesi; l'armata cristiana si scuote potentemente e si prepara a celebrare la vittoria del 7 ottobre 1571 alle Cursolari, presso il Golfo di Lepanto.

L'epoca della Controriforma influenzò la produzione artistica di Carlo Gesualdo - alla luce di quanto si è sinora scritto - ci vien fatto spontaneo di chiederci? Credo proprio di sì, come già rilevavo nel mio saggio, dianzi citato, dedicato al "principe dei Madrigalisti": "Pare un amore catastrofico quello che traspare nei Madrigali di Gesualdo, stando alla frequenza e ripetizione dal significato "negativo"; mai nulla di edificante, ma sempre sofferenza, noia, lagrime, martirio e morte.

I significati "positivi", come quelli veicolati dai termini di gioia, vita, bellezza, fedeltà, dolcezza, sono in confronto molto più rari. Questa è la seconda costante, che rivela il carattere della poetica dell'autore. Si possono, all'ingrosso, individuare cinque campi semantici che nella scala della negatività sono elencati più o meno in ordine progressivo:

- penare, essere afflitto, tormentato, languire;
- piangere, essere avvilito, lasso, triste;
- soffrire il dolore, avere piaghe, essere ferito, versare sangue;
- morire, essere ucciso, perire;
- essere martire, affrontare un martirio"⁶⁵.

La melomania di Carlo Gesualdo è frenata e condizionata sicuramente dalla temperie culturale in cui vive. D'altro canto la sua stessa vita ne è lo specchio più fedele.

Il carattere di un artista non importa propriamente alla valutazione logica della sua opera; perché il teoretico è un valore autonomo, distinto dal pratico: tanto che possono darsi benissimo una vita e un pensiero che siano tra loro divergenti. Perciò la considerazione della vita di un artista ha la sua importanza per una maggiore comprensione della sua opera - qualunque essa sia - perché giova a penetrarlo più profondamente nella sua concreta espressione e pratica applicazione; in quanto naturalmente la vita sia coerente al pensiero o alla produzione artistica o musicale come, per esempio, nel caso del Tasso e dello stesso Gesualdo. E perché giova pure spesso a rilevare manchevolezze teoretiche dell'opera nel fatto della sua in attuazione pratica; sempre naturalmente che si tratti di un forte carattere il quale dalla sua produzione artistica o estetica non si dilunghi per debolezza intrin-

⁶⁵ M. BIANCO, *Elementi estetici e sinestetici nel Madrigale di Gesualdo tra Manierismo e Barocco*, in *Atti del Convegno di studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, cit., p. 38.

seca.

Ma la vita di un artista (poeta, come nel caso del Tasso, o musicista come in Gesualdo) può servire ancora per la valorizzazione del suo pensiero o della sua produzione, in quanto che, quando questo non dipenda dalle circostanze empiriche di quella, ossia l'opera sia superiore alle ristrette preoccupazioni individuali - la qual cosa non esclude punto che un'opera possa, anzi debba sorgere principalmente dal problema della vita in generale -, siamo indotti a tenerne un maggior conto, che se essa fosse determinata solo dalle contingenze empiriche, l'obiettività turbata dalla soggettività. Nel caso di Torquato Tasso e di Carlo Gesualdo, come sto cercando di dimostrare, la vita è espressione e critica, nel medesimo tempo, delle loro opere; la quale poi si manifesta trascendente l'empiricità, o la datità fenomenica, allargandosi a comprendere la vita in universale, sia pure come specchio fedele del loro tempo. La vita è sempre un riflesso dell'opera; e l'inattuazione pratica non dipende da debolezza di carattere, ma ne rappresenta, anzi, una pratica confutazione, in quanto la poesia per il Tasso e la musica per Gesualdo, normalmente lineari e logiche, hanno alcunché di teoreticamente forzato (inarcature, cromatismi, solo per fare un esempio); e ci rivelano, infine, che il loro pessimismo sulla concezione della vita non rilevava da condizioni personali, e, dunque, non dalla natura subiettiva, sentimentale, sibbene obiettiva, letteraria, musicale e critica riguardo a tale pessimismo, maturato nella congerie culturale del tempo nel quale son vissuti, regnando la Contro-riforma, tra Manierismo e Barocco.

Le vite di Tasso e Gesualdo sono un commentario alle loro opere, sovente un commentario a rovescio; i loro atti smentiscono ciò che la loro opera ha di eccessivo ed esagerato, e gli autori rivelano in loro stessi ciò che vi è di debole e vacillante nell'uomo. Per comprendere un autore è necessaria un'attenta analisi dell'ambiente e del tempo in cui egli visse e operò; occorre una ricostruzione precisa e circostanziata - pur con tutti i limiti e col carattere zetetico che una tale operazione comporta -, del suo contesto vitale, della terra natale e di quella di adozione, degli studi, delle circostanze e degli eventi storici che lo videro protagonista. Grande è stato, senza dubbio, il peso che ha avuto Carlo Gesualdo sulle sorti dello sviluppo del Madrigale del suo tempo.

Ed è stato appunto il peso di tanta incidenza che, non solo nelle sue ricorrenze celebrative, ha dato occasioni, e specialmente da parte de suoi innumerevoli zelatori, a grande impegno di studi e di ricerche, pur se non sempre pari alla materia ardua e complessa.

Omologata l'ipotesi, peraltro semiologicamente ineludibile, che nel *ductus* diegetico dell'*opus* gesualdiano siano reperibili o reperendi indizi atti a soddisfare due opposte tendenze d'interpretazione della sua produzione musicale⁶⁶, tra innovazione e conservatorismo, quale sarà, allora, il criterio selettivo, per la più affidabile utilizzazione delle parti, nel contrasto spesso speculare tra di esse, a seconda della loro estrazione pro innovazione o rigida conservazione? La *probatio* caso per caso (certo preferibile, ma estremamente laboriosa), oppure il rifiuto *tout court* di una delle due serie di fonti in funzione delle temperie della moda del momento? Determinate è certo a riguardo l'apporto delle fonti estranee alla contesa, ma ben poco abbiamo da giovarcene, data la loro scarsa e episodica incidenza. *Rebus sic stantibus* occorre una disamina *per verba* dell'intera opera gesualdiana - compresi i *Responsoria* e le *Sacrae cantiones*, per analizzarla in profondità, al di fuori d'ogni schema formale precostituito, fino a coglierne i recessi più segreti e ascosi. Attraverso tale lettura sarà possibile conoscere - pur con tutti i rischi dell'operazione - il principe dei Madrigalisti nella sua intrezza; avallare o sfatare il giudizio che la storia ha formulato su di lui; screditare i pregiudizi; arricchirci di nuove conoscenze; far luce sulle numerose "zone d'ombra", considerando il musicista e la sua opera in senso globale e non solo evenemenziale, evidenziando le novità, il loro significato e la loro coerenza⁶⁷.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, p. 24.

⁶⁷ Non entro nel merito sui caratteri innovativi dei Madrigali di Carlo Gesualdo, non essendo un musicologo; nondimeno per il Madrigale cinquecentesco e per le sue varie forme tra XVI e XVII secolo, rimando a L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana* (a cura di A. ASOR ROSA), v. VI, *Teatro, musica e tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 320-350; ID., *Il Seicento*, cit., pp. 4-58; C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., pp. 42-45 e 95-108; per la musica rinascimentale contrapposta a quella barocca e per il Barocco in Italia, v. F. M. BUKOFZER, *La musica barocca*, cit., pp. 1-92; infine, per una visione sinottica del problema e per gli influssi della mu-

Il Madrigale tra il XVI e XVII secolo: continuità e innovazione

Col termine *Madrigale* (la cui etimologia rimane incerta), derivante, con ogni probabilità, da *matricalis*, vale a dire, ingenuo, semplice, o da *matrix*, chiesa madre, cattedrale, in riferimento alla musica polifonica ivi praticata⁶⁸, si intendono due forme metriche tra di loro ben distinte per caratteristiche e cronologia: il madrigale antico e quello cinquecentesco.

Il madrigale, però, quantunque l'etimologia lascerebbe intendere che si tratti di un qualcosa che si ricollega alla lingua materna, non è un componimento popolare, sebbene artistico di tipo idillico-amoroso come la *pastorelle* provenzale⁶⁹. Per lo più è formato da due o tre strofe tristiche (di tre versi endecasillabi), seguite da una o due coppie di versi a rima baciata; il madrigale cinquecentesco, invece, è assai diverso; esso è di *forma monostrofica* (da cinque a quindici versi) di endecasillabi e settenari mescolati e rimati senza uno schema fisso, dacché alcuni possono essere anche irrelati, vale a dire non rimati. Ci troviamo di fronte a una *forma libera*, l'unica e la sola conosciuta dalla tradizione lirica italiana che precede il Leopardi. L'apoteosi del Madrigale cinquecentesco si ha tra il 1520 e il 1620 e si lega al genere musicale di poesia polimorfo. I principali autori di Madrigali sono Tasso e Marino. Il Madrigale è più breve del sonetto e non ha per tema esclusivamente motivi amorosi; anzi, nel Seicento diventa poliformo (tratta cioè temi, religiosi, filosofici, ecc.). Dopo queste premesse brevi e incomplete, ma sufficienti per lumeggiare il tema che si sta trattando, cercherò di scrivere qualcosa sui Madrigali del "Principe dei musicisti", sulla scorta delle riflessioni di studiosi collaudati di Carlo Gesualdo. Per L. Bianconi "gli artificiosissimi madrigali del principe napoletano diventarono oggetto di studio del contrappunto florido e licenzioso, del cromatismo pervasivo, e intorno ad essi si cristallizzò l'immagine del madrigale seicentesco"⁷⁰. E, continua il musicologo, analizzando l'articolazione musicale di un testo di madrigali di Gesualdo: "Essa si fonda sulla segmentazione delle immagini verbali (poetiche) e sulla loro individuazione musicale mediante la combinazione sempre diversa d'alcuni procedimenti polifonici, riducibili ad alcune opposizioni di base: trattamento omofonico o imitativo delle voci; o cromatico dei soggetti. L'uso estensivo (e non più eccezionale, come nel Cinquecento, di quest'ultima opposizione (diatonico/cromatico) potenzia le combinazioni possibili (da 4 a 8) e consente quindi di assegnare a ciascun segmento del testo un trattamento polifonico diverso da tutti gli altri. [...] Il risultato: la compattezza, la fluidità, l'eloquio temperato del madrigale "regolare" si sono vanificati, rimangono la certi di polifonia immaginosa ed esuberante sì, ma discontinua. A garantire il rapporto logico tra i membri eterogenei ed isolati del Madrigale rimane il testo, il "concetto" per analogia o per antifrasi, per parallelismo o per negazione. (Se, arbitrariamente, si omettesse di cantare il testo – come ha fatto Stravinski strumentando proprio questo madrigale (*Beltà, poiché t'assenti*, n. d. r.) –, verrebbe meno l'unico legame formale: la musica di Gesualdo, estraniata, suonerebbe moderna e fossile a un tempo)"⁷¹. Gli esiti gesuadiani sono, dunque, la *radicalizzazione* e l'*estremizzazione*. Per C. Gallico con la pubblicazione dei madrigali del terzo e del quarto libro, Carlo Gesualdo «lascia quel primo stile», cioè la prima pratica (*armonia sit domina orationis*) e, aderendo alla seconda pratica (*oratio sit domina armoniae*) «si pone all'imitazione di Luzzaschi, da lui sommamente amato e celebrato, e forse immagina una riforma della didattica della musica che sogna di realizzare col Luzzaschi».

Per lo studioso "La produzione di Gesualdo è tutto sommato esigua, se raffrontata alle usanze correnti: sei libri di madrigali a cinque voci; uno a sei postumo, tramandato incompleto; due di

sica sul Tasso, v. AA.VV., *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. BALSAMO e T. VALKER, Olschki, Firenze 1988; I. FENELON-J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano* (a cura di G. LAFACE BIANCONI), Einaudi, Torino 1992, ecc.

⁶⁸ Cfr. W.T. ELVERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze 1973, p. 136.

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 135; v., anche, A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, A. Mondadori, Milano 1991, pp. 182-183, s.v. *Madrigale*.

⁷⁰ L. BIANCONI, *Il Seicento*, cit., p. 7.

⁷¹ *Ivi*, pp. 8-9.

mottetti, uno di Responsori⁷²». Ma è solo «Nel repertorio ferrarese del terzo (1595) e del quarto libro (1596) [che] l'arte gesualdiana conquista caratterizzata originalità. Tipico il relativo disinteresse di Gesualdo per la qualità letteraria dei testi che sceglie. Essi devono solamente contenere concisi, quasi aforistici enunciati, e brusche antitesi discorsive (come nel gelido esempio letterario dal quinto: «O dolorosa gioia / o soave dolore [...] poi che sì dolce mi fa morto e vivo»).

Il musicista ne cerca le provocazioni comunicative, e muove il suo giuoco sonoro accentuando o reprimendo, forzando i contrasti o diluendo l'asprezza dei trapassi, moltiplicando la risonanza con ripetizioni episodiche, uguali o variate⁷³».

Dando l'assoluta precellenza alla parola, Gesualdo, «scansa le tentazioni della monodia⁷⁴»; «induce al recitativo accordale⁷⁵», accentua il cromatismo con «dissonanze libere⁷⁶» tra «durezze» e «artificio⁷⁷».

Con la nascita della seconda pratica, istituita da Monteverdi, si afferma la precellenza del carattere declamatorio, assai evidente in Carlo Gesualdo. «Altrettanto potentemente declamatorio appare lo stile dell'ultimo grande madrigalista, il napoletano Carlo Gesualdo principe di Venosa [...]».

La parola è al centro della sua attenzione e non già quella scritta, né semplicemente significata, ma quella effettivamente detta, recitata, colta nell'atto del suo prodursi materiale, secondo i dettami di un'arte retorica tuttora rigorosamente osservata. Con l'insediarsi, in ambito musicale, di questa centralità della parola, conseguente alla rilevanza già acquistata nel Rinascimento si entra nel capitolo del Barocco e della sua poetica, allorché la poesia e le arti tutte che la servono, musica compresa, si fanno teatro. Per ora basti dire, a proposito di Gesualdo, che il suo stile intensamente e violentemente cromatico, il carattere polifonicamente statico, la variabilità metrica e l'irregolarità ritmica rispondono alla volontà di scolpire immediatamente l'esclamazione della parola, nella sua materiale articolazione retorica, persino in deroga alle regole consuete del comporre. La qual cosa conferisce un che di espressionistico e di sperimentale ai suoi Madrigali⁷⁸.

Per M. F. Bukofzer «è solo nelle opere del principe Gesualdo da Venosa [...] che il Madrigale affrontò la sua crisi.

Questo compositore singolarmente appartato aveva un interesse appassionato per gli esperimenti armonici radicali che, sebbene ancora cagionati dalle parole affettive, divennero in realtà fine a se stessi. Gesualdo ricalca ogni sfumatura del testo in modo così pedissequo, che l'intero edificio musicale si frantuma in piccole schegge di diffuse idee musicali. La mancanza di continuità musicale è rafforzata dall'uso di due distinti stili, l'uno caratterizzato da un gioco di motivi rapidi nella più semplice armonia, e l'altro da estremistiche combinazioni armoniche, che trovano un riscontro solo nella moderna musica dei nostri giorni. [...] Il suo avanzato trattamento della dissonanza è il risultato dell'effetto cumulativo di note di passaggio impiegate simultaneamente nelle diverse voci e di salti melodici estremi, comprendenti persino intervalli d'intonazione problematica come le ottave diminuite (*Ardita zanzaretta*, sesto libro).

Mancando un diretto senso della tonalità, Gesualdo si cimenta con le limitate possibilità dell'armonia pre-tonale⁷⁹.

Sui caratteri dell'arditezza e delle irregolarità fino a pervenire ad esiti estremi e atomizzanti insi-
ste anche M. Biondi «Nell'insieme, la produzione di Gesualdo è certo il luogo di estreme pulsioni espressive, di gesti comunicativi che si è voluto perfino definire espressionistici⁸⁰».

Per il musicologo, in definitiva, l'intera produzione gesualdiana va letta in sinossi comparatistica;

⁷² C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., p. 101.

⁷³ *Ivi*, p. 102.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 103.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ AA.VV. *Storia della musica*, cit., p. 102.

⁷⁹ M.F. BUKOFZER, *La musica barocca*, cit., p. 48.

⁸⁰ In M. ZARRELLA, *Il Principe dei Musicisti Carlo Gesualdo*, cit., p. 39. L'eccellente saggio (pp. 32-40) ripercorre magistralmente l'intera produzione del Principe con riflessioni spesso originali.

l'audacia che fonda il suo credo artistico è frutto del ambiente onnipervasivo che ricerca il nuovo e inusitato nelle arditezze che sono l'espressione della massima parabola evolutiva a cui era pervenuto il madrigale nel Seicento.

In Gesualdo c'è tutto il Manierismo con la sua arte storicamente tarda; l'effetto atomizzante della seconda pratica determina il carattere attanziale della parola-sema, quasi nell'ossessiva precisione di un neuma; è la singola parola che si sostituisce al breve testo, quasi come una sineddoche o una metonimia della *parola-logos* nella sua capacità creatrice, espressione dell'artista-artefice che incide col bisturi dello spirito sul significante-significato.

A tale uopo è lo stesso Gesualdo a scegliere (e io credo a confezionare⁸¹) i suoi testi, per lo più brevi e "antiletterari" che, sopra tutto, nell'ultimo libro celebrano in maniera stereotipa il mal d'amore. Straordinaria arditezza e originalità sono le note caratteristiche dell'ultima produzione madrigalista gesualdiana. Anche il cromatismo coi suoi urti dissonantici è portato alle conseguenze estreme. Pertanto più di invenzione per Carlo Gesualdo si deve parlare di radicalizzazione estremizzante. All'ombra della sua ultima produzione e quasi a mo' di sostrato profondo vi è proprio quest'ultima anima - ormai frantumata - del tardo Rinascimento tra Manierismo e Barocco nel segno della Controriforma, come si è cercato - almeno lo si spera -, di evidenziare nel presente saggio.

⁸¹ Per l'attribuzione Gesualdiana di alcuni madrigali anonimi si rimanda al breve ma intenso saggio di G. IANNARONE, *Appunti sulla paternità dei testi di alcuni madrigali*, in «Sinestesiaonline», N. 13, Anno IV, ottobre 2015, pp. 1-3.