

FRANCO PIPERNO

LA TRADIZIONE MUSICALE DELLE RIME
DI TORQUATO TASSO (1571-1581)*

La tradizione delle rime tassiane è notoriamente complessa e ingannevole, caratterizzata com'è dall'affastellarsi di autografi e apografi non sempre di certa datazione, di manoscritti miscelanei, di edizioni 'pirata', di stampe autorizzate ma non controllate dall'autore, di postillati e via dicendo. A questa pletora di testimoni di varia e spesso incerta attendibilità, vanno aggiunte le fonti musicali: le stampe di musica vocale polifonica (libri di madrigali a più voci) che dai primi anni '70 del Cinquecento con crescente assiduità includono musicazioni di versi tassiani. Dette fonti, prima di verificarne l'utilità sul piano filologico e dell'autografia del testo intonato, presentano un'importante caratteristica: sono certamente datate e consentono di stabilire sicuri termini *ante quem* per la composizione di singole scritture e possono presentarne redazioni provvisorie, utili allo studio del processo compositivo ed a seguirne il tormentato *labor limae* da una stesura all'altra. Il libro di madrigali contenente testi di Tasso fino a quel momento inediti va a tutti gli effetti considerato un'*editio princeps*; il filologo tassiano non deve ignorare questo tipo di testimoni ritenendolo estraneo alle consuete forme di trasmissione testuale ed insicuro, dovrà invece attentamente compulsarlo, con tutte le cautele del caso, per inserirlo, quale imprescindibile tassello, nella storia della composizione e della tradizione delle rime tassiane.

Le pagine che seguono intendono contribuire a dissipare diffidenza nei confronti delle stampe musicali, anzi a mostrarne l'utilità in sede critica, esaminandone le caratteristiche editoriali e produttive al fine di accertare la loro affidabilità quali fonti di scritture poetiche. Prenderò qui in esame edizioni musicali prodotte e commercializzate entro il 1581, contenenti inediti tassiani solo successivamente vulgati in antologie come la *Scelta di rime* di Zabata del 1579 o in sillogi d'autore come l'aldina del 1581.

* Per Amedeo Quondam, in occasione del suo settantesimo compleanno.

A dire il vero già Solerti ammetteva le stampe musicali fra le fonti tassiane, registrandole, con qualche omissione, nel suo apparato all'edizione delle rime¹. Tuttavia l'intento solertiano era soprattutto quello di segnalare la recezione delle rime nelle edizioni musicali, piuttosto che utilizzare queste come testimoni della tradizione. È invece assai recente, a partire dagli scritti di Claudio Vela² e dalle raccomandazioni di Lorenzo Bianconi³, il rinnovato interesse del filologo letterario per la fonte musicale, anche se concreti risultati sul piano ecdotico, nonostante i primi scandagli sul versante tassiano di Antonio Vassalli⁴ e Iain Fenlon⁵, non sono scaturiti da queste riflessioni⁶. Eppure queste fonti sono generose di informazioni su cui riflettere e di materiali su cui effettuare fecondi esercizi critici; già nel 1995 Iain Fenlon avvisava che «at a purely philological level, comparison between the texts of these musical versions and those printed by Manuzio makes it clear that, in a number of cases, significantly different versions [di rime del Tasso] were in circulation during the 1570s»⁷. Per fare subito un esempio ecco un caso intrigante, su cui non ritornerò in dettaglio nelle pagine seguenti. Nel 1571, con dedica datata 15 maggio, il musicista ferrarese Luzzasco Luzzaschi fa uscire a Venezia, dedicandolo a Lucrezia d'Este neo principessa di Urbino, il proprio *Primo libro di madrigali a cinque voci*; in esso troviamo questo madrigaletto che trascrivo così come appare nella stampa musicale:

¹ T. TASSO, *Le Rime. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, a cura di A. SOLERTI, 4 voll., Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898-1902, vol. I, pp. 389-446.

² C. VELA, Osservazioni sulla tradizione musicale dei testi poetici italiani, in ID., *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 3-27. Vedi anche ID., *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. BOZZETTI, P. GIBELLINI, E. SANDAL, Firenze, Olschki, 1989, pp. 399-414.

³ L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. IV: *Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-355, alle pp. 332-343.

⁴ A. VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M.A. BALSANO e T. WALKER, Firenze, Olschki, 1988, pp. 45-90: qui l'elenco completo delle rime di Tasso intonate dai polifonisti fra il 1572 e i primi decenni del 1600.

⁵ I. FENLON, *Text for Music: The Case of Tasso*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno internazionale, Cremona, 4-8 ottobre 1992, a cura di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, Lucca, LIM, 1995, pp. 129-139: qui un elenco delle rime di Tasso musicate fra 1572 e 1581 e uno studio filologico su alcuni testi in particolare (*La bella pargoletta e Mentre mia stella miri*).

⁶ Del resto anche la filologia musicale ha da non molto maturato piena consapevolezza della necessità di affiancare alle competenze settoriali quelle della filologia letteraria; indicazioni in tal senso in G. LA FACE BIANCONI, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta musicologica», LXVI, 1994, pp. 1-21, e in M. DE SANTIS, *Questioni di pressé ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, cit., pp. 57-68; una rassegna critica di edizioni di musiche cinquecentesche manchevoli sul versante della filologia testuale è offerta da M. DE SANTIS, *Problemi di edizione di testi poetici intonati nel Cinquecento (con alcuni esempi marenziani)*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 9-10 settembre 2005, a cura di F. PIPERNO, Roma, Accademia di Santa Cecilia, 2007, pp. 169-179.

⁷ FENLON, *Text for music*, cit., p. 130.

Mentre l'ardenti stelle
 Con due piu chiare e belle
 Tarquinia contemplate,
 Il ciel esser vorrei,
 Per poter la beltate,
 Che tutta non appare,
 Ahi⁸ deboli occhi miei,
 Con mill'altri in un sol sguardo mirare.

Non potrebbe trattarsi di una primitiva stesura, direttamente fornita dall'autore (Tasso) ormai pressoché stabilmente residente a Ferrara, di *Tarquinia se rimiri* (*Rime* 560), stampata con *incipit* *Mentre, mia stella, miri* nell'aldina del 1581 (8)⁹ ma preceduta, fra 1573 e 1580, da altre quattro uscite in volumi musicali e in redazioni intermedie lievemente differenti (per questo vedi oltre), poi ripresa con *incipit* definitivamente modificato nel postillato Manuzio (**Amz**) e nel Chigiano (**C**)¹⁰?

8	Amz	C
Mentre, mia stella, miri	Tarquinia, se rimiri	Tarquinia, mentre miri
I bei celesti giri,	I bei celesti giri,	I bei celesti giri,
Il cielo esser vorrei;	Il cielo esser vorrei;	Il cielo esser vorrei
Perché ne gli occhi miei	Perché fiso ne gli occhi miei	Perché ne gli occhi miei
Fiso tu rivolgessi	Qualor tu rivolgessi	Fiso tu rivolgessi
Le tue dolci faville,	Le tue dolci faville,	Le tue dolci faville:
Io vagheggiar potessi	Io vagheggiar potessi	Io vagheggiar potessi
Mille bellezze tue con luci mille.	Mille bellezze tue con occhi mille.	Mille bellezze tue con luci mille.

Il soggetto è il medesimo; si noti l'identità del v. 4 di *Mentre l'ardenti stelle* col v. 3 di *Mentre mia stella miri*, *Tarquinia se rimiri* e *Tarquinia, mentre miri*, l'attacco («Mentre») che apparenta *Mentre l'ardenti stelle* col testo pubblicato in **8** e con l'*incipit* di **C** (dove la congiunzione ritorna sia pur in posizione meno rilevata), il riferimento a Tarquinia (Molza) che lo collega alla versione di **Amz** e **C**; per non dire di altre corrispondenze lessicali (occhi miei, mille, mirare-miri-rimiri). Può Tasso aver concepito il testo, poi

⁸ La lettura della fonte è certa e la musica conferma l'intonazione dell'incipio «Ahi...» distinto dal verso precedente. Forse Luzzaschi male interpretò la probabile originaria lezione «che tutta non appare / ai deboli occhi miei».

⁹ Da qui in avanti per identificare le fonti letterarie di Tasso userò le sigle adottate da Solerti nell'edizione da lui curata: TASSO, *Le Rime*, cit.

¹⁰ Il primo a ipotizzare la paternità tassiana di *Mentre l'ardenti stelle* è stato Anthony Newcomb in L. LUZZASCHI, *Complete unaccompanied madrigals*, a cura di A. NEWCOMB, Middleton (Wisc.), A-R Editions, 2010, vol. IV, p. XV. Lo ringrazio per avermi messo cortesemente a disposizione le riproduzioni delle pagine del libro di Luzzaschi, conservato in unico ed incompleto esemplare presso la biblioteca dell'Archivio di Stato di Reggio Emilia, da cui trascrivo diplomaticamente il testo che riporto sopra.

divenuto *Tarquinia, se rimiri* prima del 1571? Nell'ottobre 1568 Alfonso II d'Este, assieme alla moglie Barbara d'Austria e numeroso seguito di cortigiani, visitò il proprio stato fermandosi per qualche tempo a Modena dove ebbe modo di ascoltare per la prima volta, restandone impressionato, Tarquinia Molza esibirsi nel canto di alcuni madrigali assieme a musicisti della corte estense e da sola accompagnandosi sul liuto¹¹. L'episodio, di cui certamente si parlò a corte, poté benissimo generare un profluvio di versi encomiastici per l'artista modenese, fra cui *Mentre l'ardenti stelle* forse di Torquato; questo passò nelle mani di Luzzaschi, che certamente era a Modena nel 1568 ad ascoltare la Molza, e venne da lui musicato assieme ad un altro encomio adespoto per Tarquinia, *Mentre fa con gli accenti / Tarquinia risuonar l'aria d'intorno*, pure confluito, assieme a *Mentre l'ardenti stelle* nel *Primo libro a cinque* del 1571. Se le cose stanno così, *Mentre l'ardenti stelle* potrebbe essere il primo testo tassiano di cui sia stata pubblicata un'intonazione, ma soprattutto la fonte musicale ne fisserebbe a prima del 1571 la prima stesura, l'inizio di una circolazione anche fra i musicisti e l'avvio di un processo di ripensamenti che si arresterà solo attorno al 1582-1583 con la redazione offerta da C. Dunque già da questo primo caso il contributo delle fonti musicali all'esegesi delle rime tassiane si presenta fecondo e significativo.

La tabella che segue elenca i libri di madrigali contenenti rime tassiane usciti prima della pubblicazione delle stesse nella *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti di nuovo raccolte e date in luce. Parte seconda*, Genova, s. ed. [ma Alessandro Roccatagliata], 1579 (7) o in Torquato Tasso, *Rime. Parte prima, insieme con altri componimenti del medesimo*, Venezia, Aldo Manuzio, 1581 (8)¹². Queste due edizioni sono notoriamente precedute dalla stampa di diversi testi tassiani nella raccolta di Dionigi Atanagi *Rime di diversi nobili poeti toscani, Libro primo* del 1565 (3) e nelle *Eteree* del 1567 (4), più alcuni contributi a sillogi poetiche encomiastiche. Queste prime stampe avevano già attratto l'attenzione dei musicisti: un sonetto pubblicato da Atanagi e poi riapparso nelle *Eteree* viene musicato dal veronese Pietro Cavatoni nel 1572¹³, tre altre rime eteree vengono intonate da due musicisti (e stampate negli stessi volumi) elencati in tabella, Costanzo Porta e Leonard Meldert. Dunque l'inizio della circolazione a stampa di rime del Tasso (1565-1567)

¹¹ Cfr. E. DURANTE-A. MARTELOTTI, *Cronistoria del Concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, S.P.E.S., 1979, pp. 42, 133-134 (gli autori riportano la testimonianza di F. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, 1577, ed. a cura di J.CH. NELSON, Firenze, Le Monnier, 1963).

¹² Includo nell'analisi le poche stampe musicali del 1580 o 1581 contenenti intonazioni di testi già precedentemente musicati e appena apparsi in 7 e successivamente riediti in 8. Si tratta di due intonazioni di *La bella pargoletta* (A. GABRIELI, *Secondo libro di madrigali a sei voci*, Venezia, Gardano, 1580 e B. PESCIOLINI, *Terzo libro di madrigali a sei voci*, Venezia, Gardano, 1581, quest'ultimo pubblicato sei mesi dopo l'uscita delle *Rime*), una di *Donna se ben le chiome* (G. WERT, *Settimo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardano, 1581) e una di *Non è questa la mano* (B. SERAFICO, *Terzo libro di madrigali a 5*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1581, pubblicato nel novembre 1581).

¹³ Su l'ampia fronte il cresp'oro lucente (3), in P. CAVATONI, *Scelta de madrigali a quatro e cinque voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1572.

ha certamente sollecitato la domanda e l'offerta di altre sue scritture da musicarsi, da cui il fenomeno della musicazione di esse *ante* edizione letteraria che qui si sta esaminando. La tabella è ordinata cronologicamente e fornisce l'*incipit* della scrittura con numerazione Solerti, musicista intonatore – con indicazione del luogo di attività – e titolazione del volume musicale (sempre stampato a Venezia, stampatori Antonio Gardano o Girolamo Scotto e loro eredi, salvo diversa indicazione), dedicatario (con indicazione del luogo di residenza) ed eventuale data della dedica.

Anno di stampa	Incipit	Musicista e titolo del volume musicale	Dedicatario ed eventuale data della dedica
1571	[<i>Mentre l'ardenti stelle</i>]	L. Luzzaschi (Ferrara), <i>Primo libro di madrigali a 5</i>	Lucrezia d'Este (Ferrara), 15 maggio 1571
1573	<i>Del puro lume ond'i celesti giri</i> , 612	C. Porta (Ravenna, Urbino), <i>Terzo libro di madrigali a 5</i>	Ercole Cattabene (Roma, Ravenna), 15 settembre 1573;
	<i>Al vostro dolce azzurro</i> , 614	M.A. Pordenon (Padova), <i>Quarto libro di madrigali a 5</i>	Francesco Grimaldi (Genova)
	<i>Mentre mia stella miri</i> , 560	P. Vinci (Bergamo), <i>Quarto libro di madrigali a 5</i>	Antonello Arcimboldi (Milano, Pavia)
1574	<i>D'aria un tempo nodrimmi</i> , 159	G.A. Veggio (Parma), <i>Primo libro di madrigali a 5</i> , Parma, Viotto	Ottavio Farnese (Parma), 17 aprile 1574
1575	<i>La bella pargoletta</i> , 611	G.A. Dragoni (Roma), <i>Secondo libro di madrigali a 5</i>	Giacomo Boncompagni (Bologna), 1 maggio 1575
	<i>Amorosa fenice</i> , 290	G.A. Veggio (Parma), <i>Primo libro di madrigali a 4</i> , Parma, Viotto	Ercole Varano (Parma, Ferrara), 10 luglio 1575
	<i>La bella pargoletta</i> , 611	I. Corfini (Lucca), <i>Primo libro di madrigali a 6</i>	Gio: Galeazzo Rossi (Bologna), 15 settembre 1575
	<i>La bella pargoletta</i> , 611	A. Feliciani (Siena), in <i>Quinto libro delle Muse, madrigali a 5 di diversi</i>	Ottavio Saracini (Siena) da Marco Antonio Ferrari
1576	<i>Geloso amante</i> , 99 <i>Aminata poi ch'a Filli</i> , 367	L. Luzzaschi (Ferrara), <i>Secondo libro di madrigali a 5</i>	Leonora d'Este (Ferrara)
1577	<i>Caro amoroso neo</i> , 602	C. Merulo (Venezia) in <i>Primo fiore della ghirlanda musicale a 5 di diversi</i>	Giulio Sansone (Venezia) da G.B. Mosto (Venezia), 20 luglio 1577
	<i>Tolse Barbara gente</i> , 541	G. Wert (Mantova), <i>Sesto libro di madrigali a 5</i>	Vincenzo Gonzaga (Mantova)
	<i>Quel labro che le rose</i> , 549 <i>La bella pargoletta</i> , 611	P. Isnardi (Ferrara), <i>Secondo libro di madrigali a 5</i>	Ippolito Della Rovere (Urbino)
1578	<i>Gel' ha Madonna il seno</i> , 333 <i>Mentre mia stella miri</i> , 560	P. Bellasio (Verona), <i>Primo libro di madrigali a 5</i>	Alessandro e Carlo Tosi (Verona), 20 febbraio 1578
	<i>Negro era intorno</i> , 237 <i>Facelle son d'immortal luce</i> , 558	L. Meldert (Urbino), <i>Primo libro di madrigali a 5</i>	Giulio Della Rovere (Urbino)

Anno di stampa	Incipit	Musicista e titolo del volume musicale	Dedicatario ed eventuale data della dedica
1579	<i>Al vostro dolce azzurro</i> , 614	M.A. Ingegneri (Cremona), <i>Secondo libro di madrigali a 4</i>	Paolo Sfondrato (Milano), 25 gennaio 1579
	<i>Gelo ha Madonn' il seno</i> , 333 <i>Mentre mia stella miri</i> , 560	C. Merulo (Venezia) in <i>Corona de madrigali a 6 di diversi</i>	Cornelio Corniani da G.B. Mosto (Venezia), 15 febbraio 1579
	<i>D'aria un tempo nodrimmi</i> , 159 <i>La bella pargoletta</i> , 611	A. Feliciani (Siena), <i>Primo libro di madrigali a 5</i>	Claudio Borghesi (Siena), 1 marzo 1579
	<i>Non è questa la mano</i> , 47	B. Pallavicino (Cremona, Mantova), <i>Primo libro di madrigali a 4</i>	Accademici Filarmonici di Verona, 25 settembre 1579
	<i>Al vostro dolce azzuro</i> , 614	S. Felis (Bari), <i>Primo libro di madrigali a 6</i>	Giovanni Gadaleta (Molfetta)
1580	<i>D'aria un tempo nodrimmi</i> , 159	M.A. Ingegneri (Cremona), <i>Terzo libro di madrigali a 5</i>	Antonio Londonio (Milano), 25 febbraio 1580
	<i>La bella pargoletta</i> , 611	A. Gabrieli (Venezia), <i>Secondo libro di madrigali a 6</i>	Ferdinando arciduca d'Austria (Vienna), 31 maggio 1580
	<i>Mentre mia stella miri</i> , 560	M.A. Pordenon (Padova), <i>Primo libro di madrigali a 4</i>	Accademici olimpici di Vicenza, 30 ottobre 1580
	<i>Se il vostro volto</i> , 297	O. Vecchi (Venezia), <i>Primo libro di canzonette a 4</i>	Mario Bevilacqua (Verona)
1581	<i>Al vostro dolce azzurro</i> , 614	P. Isnardi (Ferrara), <i>Terzo libro di madrigali a 5</i>	Lorenzo Bonvisi (Lucca), 3 febbraio 1581
	<i>Non è questa la mano</i> , 47	L. Marenzio (Roma), <i>Primo libro di madrigali a 6</i>	Alfonso II d'Este (Ferrara), 10 aprile 1581
	<i>Donna se ben le chiome</i> , 389	G. Wert (Mantova), <i>Settimo libro di madrigali a 5</i>	Margherita Farnese Gonzaga (Mantova), 10 aprile 1581
	<i>La bella pargoletta</i> , 611	B. Pesciolini (Prato), <i>Terzo libro di madrigali a 6</i>	card. Ferdinando de' Medici (Roma, Firenze), 15 ottobre 1581
	<i>Non è questa la mano</i> , 47	B. Serafico (Lecce), <i>Terzo libro di madrigali a 5</i>	Francesco de' Medici (Firenze), 16 novembre 1581

La tabella ci fornisce *in primis* la mappa della diffusione delle scritture tassiane e ci indica alcune delle direttrici principali della loro circolazione via musica. Una, la principale e più spesso seguita, è quella delle corti centro settentrionali che vede la presenza di musicisti e committenti a vario titolo legati a Ferrara (Luzzaschi, Isnardi; Alfonso II, Lucrezia e Leonora d'Este, Ercole Varano), Mantova (Wert; Vincenzo Gonzaga), Urbino (Meldert; Giulio e Ippolito Della Rovere) e Ravenna (legazione del cardinale Giulio Della Rovere, del cui duomo Costanzo Porta è maestro di cappella); entro questo settore del resto si muove lo stesso Tasso, perlopiù residente a Ferrara ma anche frequentemente e fin dalla giovinezza ospite della corte roveresca (Urbino, Pesaro, Casteldurante) nonché assiduo a Mantova dove il padre Bernardo è

stato segretario ducale negli ultimi anni della propria vita (1563-1569). Strette relazioni politiche e dinastiche (Guidubaldo II e Giulio Della Rovere sono figli di una Gonzaga; Giulia, loro sorella, aveva sposato Alfonso d'Este marchese di Montecchio; Lucrezia d'Este sposa nel 1570 Francesco Maria Della Rovere erede di Guidubaldo II) rendono frequentissimi i contatti fra queste corti nonché lo scambio di agenti, messi e servitori che hanno senz'altro agevolato anche la circolazione della produzione letteraria e musicale delle rispettive sedi di residenza.

Una seconda direttrice è quella dei territori della Repubblica di Venezia dove, grazie ai contatti di Tasso con Padova (Accademia degli Eterei) ed occasionali visite in Laguna (luglio 1574, al seguito di Alfonso II per incontrare Enrico III di Valois), le sue scritture hanno potuto circolare ed essere carpite da musicisti padovani (Pordenon), veneziani (Merulo, Mosto, Gabrieli), veronesi (Bellasio) o da committenti di queste terre (gli Accademici filarmonici di Verona, il veronese conte Mario Bevilacqua) dedicatari di volumi musicali contenenti scritture tassiane. Ma la circolazione dei testi si deve anche, se non soprattutto, a personaggi terzi: Mario Bevilacqua, ad esempio, ha personali contatti con Ferrara, dove risiede un ramo della famiglia¹⁴, e può essere stato diretto committente delle intonazioni tassesche del veronese Bellasio¹⁵, come il marchese Ercole Varano, spesso a Ferrara in qualità di gentiluomo della corte farnesiana di Parma, è senz'altro stato artefice della presenza di scritture tassiane fra i testi intonati dal parmense Giovanni Agostino Veggio¹⁶; la familiarità di Tasso con i Rangoni di Modena ha determinato l'inclusione della canzonetta *Se il vostro volto è d'un'aria gentile* in un volume musicale del modenese Orazio Vecchi che fu al servizio del conte Baldassarre Rangoni (per dettagli vedi oltre).

In altri casi il pervenire di scritture tassiane nelle mani di musicisti appare di più difficile spiegazione. Il parentado bergamasco dei Tasso, con cui Torquato mantenne frequenti contatti, potrebbe spiegare la presenza in tabella di Pietro Vinci, maestro di cappella della cattedrale orobica, fra i più precoci intonatori di sue scritture; ma la presenza di *Mentre mia stella miri* nel suo *Quarto libro di madrigali a 5* si deve più probabilmente a Tarquinia Molza, per la quale quel testo venne composto (vedi sopra), dati i rapporti di Vinci con l'artista modenese (Tarquinia eseguì tre brani di Vinci in

¹⁴ Sui rapporti del Bevilacqua con Ferrara, prima della dedica della raccolta collettiva di madrigalisti prevalentemente ferraresi *I lieti amanti* (1586), cfr. M. MATERASSI, *Il primo lauro. Madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*, Treviso, Diastema, 1999, p. VI.

¹⁵ Nel *Primo libro di madrigali a cinque voci* di costui (1578), dedicato ai veronesi Alessandro e Carlo Tosi, dove sono incluse due intonazioni di altrettante scritture tassiane, è intonato un testo recante l'indirizzo «Al Conte Mario Bevilacqua», forse non estraneo alla commissione e produzione di questo volume d'esordio di Bellasio.

¹⁶ Nella dedica ad Ercole Varano del *Primo libro di madrigali a quattro*, Veggio ricorda di esser stato «aiutato con la sua liberalità a publicar sotto il gran nome dell'Ilustriss. et Eccellentiss. Signor Duca nostro [Ottavio Farnese] i miei primi [madrigali] a cinque». Tasso ricorda Ercole Varano fra coloro che egli conobbe nei primi tempi del suo soggiorno ferrarese, mentre era al servizio del card. Luigi, attorno al 1566 e anni limitrofi (T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. GUASTI, 5 voll., Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. II, p. 351).

occasione della ricordata visita a Modena del duca e duchessa di Ferrara nell'ottobre 1568 e Vinci ne musicò un madrigale nel proprio *Terzo libro di madrigali a cinque* del 1571 che pure contiene un ulteriore testo encomiastico per Tarquinia¹⁷. Contatti con, o passaggi per, città lombarde di Tasso possono aver fatto migrare sue scritture verso il cremonese Ingegneri o i suoi committenti (i milanesi Paolo Sfondrato e Antonio Londonio; quest'ultimo, musicofilo senatore e magistrato di Milano fu podestà di Cremona per qualche tempo e fu anche molto legato a Pietro Vinci)¹⁸; allievo di Ingegneri, il cremonese Pallavicino, al servizio dei Gonzaga di Sabbioneta nell'anno dell'uscita del suo *Primo libro di madrigali a quattro voci*¹⁹, ottenne probabilmente la scrittura tassiana in esso inclusa tramite gli ambienti mantovani frequentati da lui e dal poeta.

Tasso ebbe notoriamente contatti con letterati e accademie di Siena, che egli visitò nel gennaio 1576²⁰; di qui la presenza di suoi componimenti fra quelli intonati da Andrea Feliciani, maestro di cappella del duomo senese. Al lucchese Iacopo Corfini i testi tassiani da lui intonati potrebbero invece essere giunti tramite Giovan Galeazzo Rossi, letterato bolognese cui Corfini dedica il proprio *Primo libro di madrigali a sei voci* e di cui Tasso si dichiara nel 1586 «amico e servitor di molti anni»²¹; Rossi ospitava in casa propria, a Bologna, l'accademia dei Confusi istituita fin dal 1570²² dove è ben possibile che poesie di Tasso siano state lette. Peraltro Corfini vanta personali contatti con Ferrara in quanto già allievo di Jacques Brumel, organista del duomo (m. 1564), e avendo dedicato ad Alfonso II d'Este il proprio *Primo libro di mottetti a 5-8 voci* nel 1571²³. Lucchese è anche il Lodovico Bonvisi dedicatario del *Terzo libro a cinque* di Isnardi, ma in questo caso la presenza in esso di una scrittura tassiana (*Al vostro dolce azzurro*) si deve più alla ferraesità dell'intonatore che all'interessamento del Bonvisi (peraltro dedicatario di alcuni libri madrigalistici di compositori lucchesi) al quale Isnardi nella dedica si rivolge come a persona occasionalmente conosciuta «in questo poco tempo che ella è stata in Ferrara». Il romano, per attività, Giovanni Andrea Dragoni può aver reperito *in loco* i versi tassiani da lui intonati, Roma essendo spesso visitata da Tasso (nella primavera del 1571 Torquato cercò di accasarsi presso Ippolito d'Este e ne frequentò i circoli artistici in città o nella villa tiburtina)²⁴, ma la dedica del volume a Giacomo Boncompagni, figlio di papa Gregorio XIII e governatore generale delle milizie

¹⁷ Cfr. DURANTE-MARTELOTTI, *Cronistoria*, cit. pp. 42-43.

¹⁸ Sul ridotto musicale milanese di Antonio Londonio e sui suoi stretti rapporti con Vinci vd. C. LUZZI, *Circolazione e diffusione musicale delle Rime di Giuliano Goslino (1525-1587) tra Cinque e Seicento*, «Schifanoia», XII, 1991, pp. 43-61.

¹⁹ Cfr. K. BOSI MONTEATH, *s.n.*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. SADIE, 27 voll., London, Macmillan, 2001 [= *The new Grove*], vol. XIX, p. 6.

²⁰ A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Torino, Loescher, 1895, vol. I, p. 217.

²¹ TASSO, *Lettere*, cit., vol. III, pp. 808, 829, 831.

²² SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 533.

²³ Qui Corfini si dichiara debitore verso il duca di Ferrara per «aver appreso i primi semi della musica nella sua onorata città di Ferrara, e da Messer Giaches Brunel suo seruitore».

²⁴ Ivi, pp. 155-156.

pontificie, suggerisce anche altre vie di trasmissione: Boncompagni era bolognese e frequentò fino al 1572 lo studio di Padova, inoltre nel 1574 fu a Ferrara a rappresentare il papa in occasione della visita che Enrico III di Valois fece alla corte estense²⁵. Luca Marenzio, romano per attività in quanto musico del cardinale Luigi d'Este e fra i più assidui intonatori di Tasso²⁶, avrà avuto dal suo protettore il testo tassiano incluso nel proprio *Primo libro di madrigali a sei voci*, se non lo ricevette direttamente da Ferrara stante l'indirizzo del volume al duca Alfonso II.

Non chiara, invece, la via per cui scritture di Tasso giunsero fino al barese Stefano Felis. Antonio Vassalli propone l'interessante collegamento fra Pordenon, primo intonatore di *Al vostro dolce azzurro*, Francesco Grimaldi, il genovese dedicatario del volume madrigalistico del padovano che ne contiene l'intonazione, Paolo Grillo, banchiere genovese cugino del Grimaldi, residente a Bari e nella cui casa si svolgevano frequenti riunioni musicali e infine Stefano Felis che da quest'ultimo avrebbe potuto ottenere il testo tassiano estratto dal libro madrigalistico di Pordenon²⁷. L'ipotesi è senza dubbio realistica e seducente ma la collazione fra le fonti (vedi oltre) evidenzia discordanze che imporrebbero di postulare incisivi interventi di un copista intermedio, o di Felis stesso, sul testo già musicato da Pordenon. Forse quel testo circolò nel napoletano a seguito del soggiorno di Tasso a Sorrento presso la sorella nell'estate-autunno del 1577²⁸ (e Felis aveva buoni contatti con gli ambienti letterari e musicali napoletani) o forse Felis poté acquisire la scrittura tassiana direttamente presso gli stampatori impegnati nella preparazione della pubblicazione dei libri suoi e di altri musicisti. In effetti non è raro il caso di un componimento di Tasso intonato da diversi musicisti i cui libri siano stati pubblicati dallo stesso stampatore e in anni vicini: *Mentre mia stella miri* esce in tre distinte intonazioni per i tipi di Scotto dal 1573 al 1579; *Al vostro dolce azzurro* è monopolizzato da Gardano fra il 1573 e il 1579 (intonazioni di tre diversi musicisti); *Gel' ha madonna il seno* esce da Scotto nel 1578-1579 in due distinte intonazioni di due diversi musicisti. Attorno al fortunato *La bella pargoletta* sembra invece esplodere nel 1575 una vera competizione fra Scotto e Gardano, tutt'altro che nuovi alla rivalità nel campo dell'editoria musicale. Ma il ruolo degli stampatori nella sollecitazione dell'intonazione di singole scritture è ancora tutto da studiare.

Affrontando aspetti più concretamente testuali e valutando l'affidabilità e l'utilità in sede critica delle stampe musicali, occorrono alcune precisazioni preliminari. Ri-

²⁵ Ivi, p. 198.

²⁶ Su Marenzio e i suoi numerosi madrigali su testi di Tasso vd. FENLON, *Text for music*, cit., pp. 132-137 (con particolare riferimento alle ottave della *Gerusalemme* da lui intonate) e soprattutto N. PIRROTTA, *Note su Marenzio e il Tasso*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 63-79.

²⁷ A. POMPILIO-A. VASSALLI, *Madrigalisti e madrigali del tardo Cinquecento in Puglia*, in *Monopoli nell'età del Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studio, Monopoli, 22-24 marzo 1985, a cura di D. COFANO, 3 voll., Monopoli-Fasano, Grafischena, 1988, vol. I, pp. 309-356, alle pp. 338 e 342-344; per il ridotto musicale di Paolo Grillo a Bari vd. a p. 323.

²⁸ SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, pp. 268-274.

spetto alla data di dedica o di stampa del volume musicale, che resta un imprescindibile *terminus ante quem*, non è accertabile la data effettiva di composizione della singola intonazione (essa, e dunque la stessa redazione del testo poetico, possono precedere anche di alcuni anni la pubblicazione del volume musicale che li contiene)²⁹, pertanto in presenza di più intonazioni dello stesso testo non si può esser certi della priorità dell'una rispetto all'altra solo sulla base della data di stampa dei volumi musicali che le ospitano³⁰; qualcosa possono suggerire l'indagine filologica o la biografia del musicista, ma in molti casi non si perviene a conclusioni certe. Ne consegue che, in presenza di più intonazioni recanti lezioni variamente difformi del testo musicato, è difficile stabilire la priorità cronologica di una redazione rispetto all'altra. Al di là di questioni di cronologia, la stessa trasmissione del testo dal poeta al musicista è complessa e spesso di difficile precisazione; ed è soprattutto complessa ed insidiosa – per quel che attiene all'assetto testuale – la trasmissione della scrittura musicata allo stampatore. Nel passaggio dal poeta al musicista ed allo stampatore il testo rischia corrottele causate dagli *usus scribendi* dell'uno e/o dell'altro, per non dire di possibili copisti e intermediari e deve assoggettarsi alle specifiche esigenze della sottomissione alle note; è tuttavia da ritenersi che i cambiamenti, in questo trapasso, riguardino prevalentemente l'assetto morfologico della scrittura, meno il lessico, la metrica o la struttura del testo originario.

Questo genere di alterazioni è spesso dettato dall'operazione stessa dell'intonazione, vale a dire dalla collocazione del testo sotto le note e dalla pronuncia che viene richiesta: elisioni, troncamenti, scempiamenti possono essere imposti dallo spazio che nella stampa la sequenza delle note concede alle sillabe del testo, possono essere inseriti dal musicista nel proprio «originale» fornito allo stampatore o da questi ulteriormente aggiunti per mera esigenza tipografica o per suggerire al cantore come intonare in particolare le sillabe in sinalefe (la trattatistica musicale coeva prescrive di fatto l'elisione della prima di due vocali contigue appartenenti a parole consecutive)³¹. Un esempio tipico ed una prova incontrovertibile dell'intervento del musicista sul testo sono forniti dai vv. 9-10 di *Non è questa la mano* nell'intonazione di Benedetto Pallavicino; i due versi, «Giust'è ben ch' io ne prenda / amor qualche vendetta», sono musicati da Pallavicino in un unico arco melodico che ignora la cesura versale e lo schema rimico determinando l'elisione dell'ultima sillaba della parola-rima «prenda» posta in sinalefe con la prima del verso successivo, «amor» (vedi l'es. tratto dalla parte di Basso):

²⁹ Un esempio eloquente è fornito dal sonetto di Celio Magno *Goda or beato il Po, goda il Metauro* composto per le nozze fra Lucrezia d'Este e Francesco Maria Della Rovere siglate nel 1570 e uscito a stampa, musicato da Andrea Gabrieli, soltanto nel 1574 nel *Primo libro di madrigali a sei voci* di questi: vd. DE SANTIS, *Questioni*, cit., pp. 58-59.

³⁰ Nel 1578 Leonard Meldert pubblica la propria intonazione del guariniano *Tirsi morir volea*, seguito poco dopo da Luca Marenzio (1580); vi è in realtà motivo di sospettare che il primo ad intonare quel fortunato testo sia stato Luzzasco Luzzaschi – musicista ferrarese che può aver ottenuto il componimento di prima mano dal suo stesso autore – che lo pubblicò soltanto nel 1607 nel proprio *Settimo libro di madrigali a cinque voci*.

³¹ DE SANTIS, *Questioni*, cit., p. 66.



ne risulta un verso irregolare «Giust'è ben ch' io ne prend'amor qualche vendetta» ovviamente non di Tasso ma generato dalla sottomissione del testo alle esigenze compositive, esecutive ed editoriali della musicazione di Pallavicino. Ma si consideri anche questo caso: il v. 3 di *La bella pargoletta* («né pur noto ha per fama il suo valore») presenta in diversi musicisti un diverso assetto grafico-fonetico; ecco come appare nella parte del Tenore del libro di Andrea Dragoni:



ed ecco invece come appare nella corrispondente parte del libro di Feliciani:



La sequenza delle note nell'esempio di Dragoni appare spazialmente più distesa e ciò può aver permesso la disposizione del testo senza le elisioni che compaiono, invece, in Feliciani dove lo spazio fra le note appare un poco più compresso. La pronuncia con elisione in presenza di sinalefe nel primo caso è lasciata alla competenza del cantore, nel secondo è suggerita dalla stampa; essendo la prassi grafica dell'elisione, come detto, financo abusata nelle stampe musicali, si può dedurre che la lezione offerta da Dragoni meglio rispetti la redazione originale del componimento tassiano. Analoghe deduzioni suggerisce l'aspetto grafico del testo di *Al vostro dolce azzurro* posto sotto le note dell'intonazione del ferrarese (per nascita e attività) Paolo Isnardi. Si osservi l'accuratezza del testo verbale ad esempio al v. 8, un verso contorto, spesso corrotto nelle lezioni offerte dai musicisti:



Non è comune la presenza di accenti («ciò», «è») e apostrofi, la rinuncia alle elisioni e l'omogeneità nelle ripetizioni; tale accuratezza l'attribuisco alla vicinanza del musicista all'autore ed all'uso di una copia di prima mano della scrittura, il che attribuisce alla stesura attestata da Isnardi una rilevanza autoriale non trascurabile.

Peraltro, relativamente a questi aspetti di grafia e morfologia del testo, le fonti musicali possono anche essere alquanto problematiche. L'ultimo verso «Ch' alzi tant' il desio canuto amante» del sonetto *Donna se ben le chiome* (389), è numerose volte ripetuto nell'intonazione di Giaches Wert (*Settimo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1581) con insistita alternanza fra la forma «tant'il» e «tanto il». Si veda come il testo è trattato nella parte dell'Alto:



Qui si contano tre ricorrenze dell'una ed altrettante dell'altra forma senza che aspetti tipografici o esigenze di pronuncia le giustifichino. D'altro canto si possono dare situazioni di segno diametralmente opposto, nel rapporto fra fonte musicale e fonte letteraria, relativamente a questo aspetto dell'elisione. Al v. 6 di *Geloso amante* («Lieta rivolge i begli occhi lucenti») Luzzaschi nel proprio *Secondo libro di madrigali a cinque voci* riporta in tutte e cinque le voci «begli occhi», comune sintagma che frequentissimamente, per le ragioni sopra addotte, le fonti musicali presentano nella forma «begl'occhi»; quest'ultima forma è invece leggibile in 7 ed in 8 mentre C ripristina la forma adottata da Luzzaschi: trattasi di forma originaria di Tasso, da Luzzaschi verificata su un autografo e rispettata nella stampa del proprio *Secondo libro*?

Il libro di madrigali presenta inoltre la specifica caratteristica di essere prodotto in 'libri-parte': un libro di madrigali a cinque voci sarà costituito da cinque fascicoli, uno per ogni voce o registro richiesto dalla composizione polifonica (Canto, Alto, Tenore, Quinto e Basso). Dalla prospettiva della filologia testuale ciò comporta la singolare situazione di un testo verbale stampato cinque volte (o quattro, o sei o più o meno volte a seconda del numero di voci dell'intonazione) nello stesso volume col conseguente rischio di presentare difformità fra le lezioni offerte da ciascuno dei libri-parte, difformità – spesso limitate a microvarianti grafiche di uno stesso luogo – che possono essere causate da incuria o incoerenza dello stampatore (o dello stesso musicista) o da diverse esigenze, nel rapporto testo-musica, delle diverse voci³². *Gelo ha Madonn' il seno*

³² Lo stampatore di questi anni, mette conto rammentarlo a beneficio di chi non avesse dimestichezza con questo tipo di materiale librario, si avvale di un processo di stampa a caratteri musicali mobili: un

tiene conto, ma le ripetizioni di porzioni di testo che presentino modifiche morfologiche possono porre problemi nell'indicare la lezione autentica che il musicista ha avuto a disposizione per la propria intonazione. Si osservi questo esempio (*Geloso amante*, v. 14, in Luzzaschi, *Secondo libro di madrigali a cinque*, parti dell'Alto e del Quinto, p. 9):



In tutti i cinque libri-parti (qui ne sono raffigurati frammenti solo di due) sulla stessa musica e nelle medesime condizioni sia esecutive, sia di riempimento dello specchio di stampa, il lemma «tenebre» è presentato con o senza elisione, determinando incertezza circa la lezione originale utilizzata dal musicista.

*

Quella che segue è un'edizione 'settoriale' che intende mettere a disposizione del filologo l'assetto delle scritture tassiane musicate offerto dalle fonti musicali; uno strumento di lavoro di cui l'editore e il critico tassiani valuteranno l'utilità. L'edizione critica dei testi musicati serve al musicologo per accertare lo stato redazionale delle scritture che il musicista ha avuto a disposizione all'atto della loro intonazione al fine di offrirne una corretta restituzione nell'edizione moderna della musica (che coinvolge competenze filologiche nel contempo testuali e musicali). Nel nostro caso il lavoro filologico e critico non è orientato verso il musicista e la sua composizione, bensì verso il poeta e la tradizione dei suoi componimenti, considerando i libri di madrigali non come fonti musicali ma come speciali e forse utili fonti letterarie; il testo proposto intende nel nostro caso accertare più che lo stato, lo stadio redazionale del singolo componimento. Pertanto l'edizione 'settoriale' proposta è volutamente conservativa e l'apparato conseguentemente esuberante di informazioni sulla variantistica che sarebbero superflue nell'edizione musicale mentre qui servono a dar conto di dinamiche testuali non inutili alla storia delle singole scritture. È stata mantenuta la punteggiatura della fonte musicale ma l'apparato non registra difformità con la punteggiatura presente nelle edizioni letterarie (salvo per quel che riguarda punti interrogativi ed esclamativi); mantenute e del pari ignorate in apparato, le maiuscole/minuscole eventualmente incongrue o difformi con le edizioni letterarie; uniformato tacitamente l'uso

La fiamma da lor desta a lor sembianti
 L'anime rende e l'arde e non le sface, 10
 Ma le fa pure di terrene e miste

Non e tema o dolor che mai n'attriste
 Serena è come voi la nostra pace,
 E son pianti di gioia i nostri pianti.

-
- 1, ond'i: **8**, **C** onde i;
 2, sol': **8** Sol, **C** sole; Mastr': **8**, **C** mastro;
 3, formo: **8**, **C** formò; vostr': **C** vostri; occh'ancora: **8** occhi ancora, **C** occhi anchora;
 4, gl': **C** gli;
 5, solo: **8** sol;
 6, lunge: **8** lungi; nott': **8**, **C** notte;
 7, de gli: **8** degl'; foco: **8** fuoco;
 8, alti: **8** almi;
 9, da... lor: **C** crea gli spirti a lei;
 10, l'anime rende: **C** ne l'alme vaghe; non le: **C** le non;
 12: non e: **8**, **C** non è.

Tralasciato *Mentre l'ardenti stelle* di probabile ma non certa autografia tassiana, *Del puro lume* è il primo inedito tassiano che compaia in un'edizione di madrigali. Il compositore è Costanzo Porta, francescano, maestro di cappella nella cattedrale di Ravenna, posto conferitogli nel 1567 dall'autorità del cardinal legato Giulio Della Rovere. Già prima di questa data Porta era in strette relazioni coll'ambiente roveresco essendo stato maestro di cappella del duca Guidubaldo II e nel duomo di Pesaro almeno fra il 1556 e il 1561³⁹. Esattamente nello stesso periodo Tasso padre e figlio giungevano e si stabilivano a Pesaro presso la corte roveresca⁴⁰. Dopo questo primo periodo svariate saranno state le occasioni di contatto diretto o indiretto fra il musicista e Tasso: i due potrebbero essersi nuovamente incontrati a Padova dove Porta diresse la cappella del Santo dall'aprile 1565 a tutto il 1567; inoltre Ravenna è tappa obbligata nel tragitto Pesaro-Ferrara, spesso percorso in giù o in su da Lucrezia d'Este principessa poi duchessa di Urbino, talvolta in compagnia dello stesso Torquato. *Del puro lume* è del resto un testo a lei collegato dal momento che celebra lo sguardo della di lei dama Lucrezia Susena, secondo l'argomento leggibile in **C** (ma non in **8**, né in altre fonti manoscritte del periodo né nel volume del Porta). La precoce intonazione di Porta si sarà basata su una copia del testo ottenuta al più tardi nel settembre 1571 quando è documentato un viaggio di Leonora d'Este da Pesaro a Ferrara, con sosta a Ravenna su invito del cardinal legato Giulio Della Rovere⁴¹; la lezione sostanzialmente coincide con quella

³⁹ Sui prolungati rapporti di Costanzo Porta con la corte roveresca vd. F. PIPERNO, *L'immagine del Duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II Della Rovere duca di Urbino*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 163-191.

⁴⁰ SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, pp. 26-38.

⁴¹ Ivi, p. 159.

stampata da Aldo nel 1581 e solo successivamente, in **C**, Tasso apportò modifiche (vedi i vv. 9-10) di qualche rilevanza.

*

Al vostro dolce azzurro (614), in Marco Antonio Pordenon, *Quarto libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, figlioli di Antonio Gardano, 1573, p. 7; (successive intonazioni ed edizioni: Marco Antonio Ingegneri, *Secondo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1579, p. 17; Stefano Felis, *Primo libro di madrigali a sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1579, p. 10⁴²; Paolo Isnardi, *Terzo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1581, p. 9; **8**, p. 51, **C**, c. 82r⁴³):

Al vostro dolce azzurro
 Ceda o luci sereni⁴⁴.
 Qual più bel negro Italia in pregio tiene.
 Occhi cielo d'amore,
 Sole di questo core. 5
 Son gl'altr'occhi appo voi notte o d'inferno.
 Azurr' e il Ciel' eterno,
 E ciò che bell'e il bell'ha sol da lui:
 E bello e sol perche somiglia a vui.

-
- 1, azzurro: *Ingegneri 1579* azzurro, *Felis 1579*, *Isnardi 1581* azuro;
 2, ceda o: *Felis 1579* cedan; sereni: *Felis 1579*, *Ingegneri 1579*, *Isnardi 1581*, **8**, **C** serene;
 3, qual più bel: *Felis 1579* quai più bei, *Isnardi 1581* qual più bel; negro: *Ingegneri 1579* nero, *Felis 1579* neri; pregio: *Ingegneri 1579* preggio;
 6, son: **8** sono; gl'altr'occhi: *Isnardi 1581* gli altr'occhi, **8**, **C** gli altri; appo voi notte o d'inferno: *Ingegneri 1579* appo voi nott' et inferno, *Isnardi 1581*, **8** appo voi notte et inferno, **C** al paragone ombre⁴⁵;
 7, Azurr': *Ingegneri 1579*, *Felis 1579*, *Isnardi 1581* Azuro, **8**, **C** Azzurro; e: *Isnardi 1581*,
 8 è; il Ciel': *Ingegneri 1579*, *Felis 1579*, *Isnardi 1581* 'l ciel, **8** 'l Cielo;
 8, E... sol: *Ingegneri 1579* Et ciò che bell'e⁴⁶ bello sol, *Felis 1579* E ciò c'ha bell' il bel l'ha sol, *Isnardi 1581* E ciò ch' è bello il bello ha sol, **8** E quel, ch' è bello, il bello ha sol, **C** E quel ch' è bello il bello ha sol;
 9, e bello e: *Ingegneri 1579* ei bell'e, *Isnardi 1581*, **8**, **C** Ei bello è; perche somiglia: *Ingegneri 1579* per che somiglia **8**, **C** perch'assomiglia; a vui: *Isnardi 1581* vui.

Il padovano Marco Antonio Pordenon musica nel 1573 questo madrigale in una lezione in parte incerta (vv. 2, 8), in parte diversa da quella successivamente apparsa in **8** (v. 6: caduta di *occhi*); tuttavia «negro», che ritorna in **C**, è indizio di vicinanza all'autografia tassiana. Ingegneri riprende il testo nel 1579 probabilmente utilizzando

⁴² Solo la parte del Sesto è superstite; qui mancano (non sono intonati, sostituiti da pause) i vv. 4-6.

⁴³ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 173 (n. CXXXVII).

⁴⁴ *Sic*. Nella fonte solo il Canto ha «serene».

⁴⁵ Ma ivi «appo voi notte et inferno» come variante superata.

⁴⁶ Nella fonte il Tenore, in ripetizione del verso, ha «et».

Pordenon come fonte, cercando di chiarire, senza successo, il v. 8. Questo fa anche Felis, mentre il resto della lezione da lui offerta reca tratti di maggiore indipendenza dalle altre. Isnardi, geograficamente il più vicino alla fonte in quanto attivo a Ferrara⁴⁷, offre del v. 8 la versione più accurata (nella pagina musicale sono evitate le elisioni e sono indicati i necessari accenti e apostrofi) prima delle modifiche chiarificatrici di **8**, attingendo a sua volta ad una fonte indipendente da quella dei precedenti intonatori ma attestante uno stato della scrittura fino a quel momento sostanzialmente stabile (il libro di Isnardi esce con data di solo un mese precedente quella delle *Rime*) e solo da **8** in poi modificato. Probabilmente il testo circolò fra i musicisti in stesure di non agevole decifrabilità, o i trapassi da fonte a copisti, a musicisti e a stampatori hanno progressivamente deteriorato la leggibilità del testo. La presenza di questo testo fra quelli intonati dal barese Felis rappresenta la mèta più meridionale, a questa data, raggiunta dal Tasso musicato: lo si deve, oltre a possibili richieste dell'ambiente di committenti circostante Felis (in particolare il banchiere genovese Paolo Grillo), al «progressismo audace», alla «spicolatezza nelle scelte, si potrebbe chiamare fiuto» del musicista barese, attento e reattivo alle novità della produzione poetica coeva⁴⁸.

*

Mentre mia stella miri (560), in Pietro Vinci, *Quarto libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1573, p. 13⁴⁹; (successive intonazioni ed edizioni: Paolo Bellasio, *Primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1578, p. 22⁵⁰; Claudio Merulo, nella raccolta collettiva, allestita da Giovanni Battista Mosto, *Corona de madrigali a sei voci di diversi*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1579, p. 8; Marco Antonio Pordenon, *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580, p. 7; **8**, p. 52; **C** c. 81⁵¹):

Mentre mia stella miri
I bei celesti giri
Il ciel esser vorrei
Per che tu rivolgesti

⁴⁷ Cfr. FENLON, *Text for music*, cit., pp. 130-131.

⁴⁸ POMPILIO-VASSALLI, *Madrigalisti e madrigali*, cit., p. 338. Nel libro di Felis il testo di Tasso appare a Vassalli (*ibidem*) «eccezionalmente isolato in una raccolta tutta infarcita di sonetti, ottave e madrigali isomorfici (e quindi punta avanzata di un gusto ormai in fase di attecchimento che le stampe, rinomatamente conservative, ancora non registrano)».

⁴⁹ Nella dedica a mons. Antonello Arcimboldi il Vinci precisa che il volume contiene «dui sestine del reverendo Fiamma le cui rime da lei mi furono già cortesissimamente donate»; la trasmissione diretta da dedicatario a musicista potrebbe riguardare anche la scrittura tassiana. Vinci menziona le sestine di Gabriele Fiamma in quanto componimenti spirituali consoni alla condizione di religioso dell'Arcimboldi.

⁵⁰ Contiene anche *Gel' ha madonna il seno*, 333, su cui vedi *infra*.

⁵¹ Qui con *l'incipit Tarquinia mentre miri*; TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 171 (n. CXXXV).

D'aria un tempo nodrimmi, e cibo e vita
 L'aura mi fu che d'un bel volto spira,
 Or che lei⁵⁴ mi contende orgoglio et ira,
 Di qual'altr'esca fia l'alma nodrita?

I famelici spirti indarno aita 5
 Chiamano, e 'ndarno il cor langue e sospira
 Ma se pur l'empia a dargli morte aspira
 Muoia non di digiun, ma di ferita.

Armi di sdegno i begli occhi, et aventi 10
 Folgori a mille a mille, ecco, ch'ignuda
 Le porgo l'alma, non ch' inermi il seno.

Faccia il mio stratio i suoi desir contenti
 Ben fia pietà, ch' io la riveggia almeno
 Non dico pia, ma disdegnosa, e cruda.

-
- 1, nodrimmi: *Feliciani 1579* nodrimm', **8**, **C** nudrimmi; e... e: *Ingegneri 1580*, **8** et... et;
 2, d'un: **8**, **C** da un; volto: *Feliciani 1579* viso;
 3, Or: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580*, **8**, **C** Hor; contende: *Feliciani 1579* contend';
 4, qual': *Ingegneri 1580* qual; altr': **8** altra; altr'esca fia: **C** esca sarà⁵⁵; nodrita?: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580* nodrita **8**, **C** nudrita?;
 5, indarno: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580* indarn';
 6, 'ndarno: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580* indarn'; e sospira: *Ingegneri 1580*, **8** et sospira;
 7, empia: *Feliciani 1579* empi'; dargli: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580*, **8**, **C** darli;
 8, di... di...: **C** per... per;
 9, Armi *Feliciani 1579* Arme⁵⁶; sdegno: *Feliciani 1579* sdegna'; aventi: **8** avventi; di sdegno...aventi: **C** gli occhi di sdegno e strali aventi;
 10, folgori: *Feliciani 1579* folgor'; mille a mille: *Ingegneri 1580* mill' a mille; folgori... ignuda: **C** a mille a mille, ch'a' suoi colpi ignuda;
 11, porgo: *Feliciani 1579* porge, **8** pongo; ch': *Ingegneri 1580* che; inermi: *Feliciani 1579* inerm';
 12, stratio: *Feliciani 1579* strati;
 13, pietà: *Feliciani 1579*, *Ingegneri 1580* pieta; riveggia: *Feliciani 1579* riveggi.

Il parmense Veggio musica questo sonetto, probabilmente ottenuto grazie ai buoni uffici di Ercole Varano, in una lezione sostanzialmente identica a quella poi offerta dalla stampa nell'aldina del 1581 (che tuttavia al v. 11 legge male «pongo» per «porgo»); modeste le varianti, prevalentemente morfologiche, offerte dai successivi intonatori (solo *Feliciani 1579* ha una variante lessicale: «viso» invece di «volto» al v. 2) i quali, stante l'esito della collazione, ricavano autonomamente il testo da fonti indipendenti.

⁵⁴ Nella fonte l'Alto ha «colei».

⁵⁵ Ma ivi «altra esca fia» come variante superata.

⁵⁶ Nella fonte Quinto e Alto hanno «Armi».

Da questa primitiva lezione Tasso si stacca con la consistente revisione consegnata nel 1582-1583 a **C** (vv. 8-10).

*

La bella pargoletta (611), in Giovanni Andrea Dragoni, *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1575, p. 26; (successive intonazioni ed edizioni: Iacopo Corfini, *Primo libro di madrigali a sei voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1575, p. 17; Andrea Feliciani, nella raccolta collettiva, allestita da Marco Antonio Ferrari *Quinto libro delle Muse, madrigali a cinque voci di diversi*, Venezia, figlioli di Antonio Gardano, 1575, p. 8; Paolo Isnardi, *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1577, p. 18⁵⁷; Andrea Feliciani, *Primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1579, p. 16⁵⁸; **7**, p. 296; Andrea Gabrieli, *Secondo di madrigali a sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580, p. 5; **8**, p. 52; Biagio Pesciolini, *Terzo libro di madrigali a sei voci*, Venezia, Alessandro Gardane, 1581, p. 2; **C**, c. 88v⁵⁹):

La bella pargoletta,	
Ch' ancor non sente Amore	
Ne pur noto ha per fama il suo valore	
Con begl'occhi saetta	
E col soave riso,	5
Ne s'accorge che l'arm' ha nel bel viso	
Qual colpa ha nel morire	
Della trafitta gente	
Se non sa di ferire	
O bellezz' homicida et innocente,	10
Tempo è ch'Amor ti mostri	
Hormai nelle tue piaghe i dolor nostri.	

2, ch' ancor non sente: *Feliciani 1575* ch' anchor non sent', *Isnardi 1577*, *Feliciani 1579*, *Gabrieli 1580* ch' anchor non sent', **C** che non conosce;

3, ne: **8**, **C** nè; noto: *Feliciani 1575*, *Feliciani 1579*, *Gabrieli 1580* not'; fama: *Feliciani 1575*, *Gabrieli 1580* fam', *Isnardi 1577* prov'; pur noto ha per fama: **7** per fama ha pur noto;

4, con begl'occhi: *Corfini 1575* co'l bel sguardo, *Feliciani 1575*, *Feliciani 1579*, **7** col bel guardo, *Isnardi 1577* co'l bel guardo, *Gabrieli 1580*, **8**, *Pesciolini 1581*, **C** co' begli occhi;

5, col: *Isnardi 1577*, **8**, **C** co'l; soave: *Corfini 1575*, *Pesciolini 1581* suave, *Gabrieli 1580* leggiadro;

6, ne: **8**, **C** nè; l'arm': *Corfini 1575*, **8** l'arme, *Isnardi 1577*, **7**, *Gabrieli 1580*, *Pesciolini 1581* Parmi; l'arm'... bel: **C** tien l'arme nel;

⁵⁷ Nella Tavola reca l'indicazione «Del Tasso» accanto all'*incipit* del brano; il volume include un altro testo di Tasso, *Quel labro che le rose han colorato*, parimenti attribuito, per il quale vd. *infra*.

⁵⁸ Ristampa fedele del brano già pubblicato nel 1575 nella raccolta *Quinto libro delle Muse*. Il volume contiene anche l'intonazione di *D'aria un tempo nudrimmi* su cui vd. *supra*.

⁵⁹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 192 (n. CLI).

7, qual: *Corfini 1575, Feliciani 1575, Feliciani 1579, 7* che; colpa ha: *Feliciani 1575, Feliciani 1579, Isnardi 1577, Gabrieli 1580* colp'ha; nel: *Corfini 1575, Feliciani 1575, Feliciani 1579, Isnardi 1577, 7, Gabrieli 1580, Pesciolini 1581, C* del;

8: **C** di chi la vede e sente; della: *Feliciani 1575, Feliciani 1579, Gabrieli 1580, 8* de la; trafitta: *Isnardi 1577* misera; gente: **8** mente;

9, se: *Feliciani 1575, Feliciani 1579* s'ei; ferire: **7, 8, C** ferire?;

10, bellezz' homicida: *Corfini 1575, 7, Gabrieli 1580, 8, Pesciolini 1581* bellezza homicida, **C** beltà micidiale; innocente: *Pesciolini 1581* inocente;

11, tempo è: *Feliciani 1575, Feliciani 1579, Isnardi 1577* temp'e; ch'Amor: *Gabrieli 1580* c'homai; ti mostri: **C** dimostri; 12, Hormai: *Feliciani 1575, Feliciani 1579* Omai, *Isnardi 1577, 7, 8, Pesciolini 1581, C* Homai, *Gabrieli 1580* Amor; nelle: **7** nele, **8, C** ne le; piaghe: *Feliciani 1575, Feliciani 1579* piagh'.

Pongo a testo la lezione intonata da Giovanni Andrea Dragoni, non perché sia la prima in ordine di tempo e nonostante la numerosità delle varianti che, spesso in comune, le lezioni delle altre intonazioni presentino, piuttosto perché alcune significative concordanze con **8** (v. 7 «nel morire») e soprattutto con **C** (il v. 2 con i «begli occhi»), sostituiti negli altri intonatori dal «bel (s)guardo»; v. 7 «qual colpa») mi convincono della sua vicinanza all'autografo avvalorata dalle relazioni con Ferrara e con Tasso, precedentemente esposte, vantate da Giacomo Boncompagni dedicatario del libro di Dragoni⁶⁰. Peraltro la simultaneità di tre distinte intonazioni nel 1575, più una pubblicata solo due anni più tardi, oltre a denotare il bruciante successo di questa lirica fra musicisti, fra loro irrelati, e cultori del madrigale, col conforto dei dati dell'apparato induce a credere che dallo scrittoio di Tasso uscisse più d'una copia del testo, ciascuna con lievi varianti; una è quella attestata dall'intonazione di Dragoni, un'altra è quella utilizzata da Corfini e Feliciani. Una terza è quella utilizzata dal ferrarese Isnardi nel 1577 le cui varianti singolari (v. 3 «prova», v. 8 «misera») potrebbero segnalare un processo di revisione in atto da parte di Tasso prima dell'edizione letteraria nella raccolta genovese dello Zabata del 1579; la lezione offerta da Isnardi merita particolare attenzione, data la ricordata vicinanza del musicista, ferrarese per nascita, studi e attività, con gli ambienti del Tasso. In ogni caso, la predetta simultaneità di edizioni musicali nel 1575 suggerisce che il madrigale sia stato concepito assai poco prima di quella data. Merita di essere segnalato che, almeno entro il 1581, nessun musicista usò come fonte l'antologia dello Zapata, unica ad attestare l'inversione «per fama ha pur noto» al v. 3; inoltre la stesura utilizzata dal veneziano Andrea Gabrieli nel 1580 appare di incerta collocazione nella rete di relazioni fin qui esaminata: concorda con quella offerta da Dragoni («begli occhi» e «qual colpa») in ciò anticipando di qualche mese l'apparizione di queste lezioni in **8**, ma se ne discosta sia per seguire il più diffuso «del morire» del v. 7, sia per la lezione singolare «leggiadro» (v. 5) e per l'inversione fra «amor» e «homai» ai vv. 11-12: interventi del composito-

⁶⁰ Vedi sopra il riferimento al ruolo di tramite fra Tasso e Dragoni avuto da Giacomo Boncompagni. Ma vedi anche VASSALLI, *Il Tasso in musica*, cit., pp. 50-51, che ampiamente discute della circolazione di questo testo fra i musicisti.

re⁶¹? Pesciolini, infine, pubblica la sua intonazione sei mesi dopo l'uscita delle *Rime*: se ha attinto da qui il testo ne ha corretto il refuso al v. 8 («mente» per «gente»), ma è più probabile che la sua fonte sia stata il libro di Dragoni del 1575 (il dedicatario del suo volume, il cardinal Ferdinando de' Medici, risiedeva stabilmente a Roma dal 1571 ad aveva un consistente gruppo di musicisti al proprio servizio: è ben possibile che dopo il 1575 disponesse del volume del romano Dragoni e trasmettesse il testo tassiano al pratese Pesciolini)⁶².

*

Amorosa fenice (290), in Giovanni Agostino Veggio, *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Parma, Seth Viotto, 1575, c. 14r: «Di Torquato Tasso»; (successivi testimoni: T. Tasso, *Rime*, ed. Solerti, vol. II, p. 358):

Amorosa fenice	
Nel sol, ch'io solo adoro	
Ardendo vivo e moro ⁶³ ,	
E morendo rinasco. E volo e canto	
Fatto cigno canoro	5
Il suo bel nome santo,	
Amor s' in altro lume	
Arder non sò le piume,	
Perche de la mia Donna augel mi fai	
E non m'annidi in quel bel seno mai?	10

2, ch'io: *Solerti* che;
 4: in *Solerti* non c'è interpunzione dopo «rinasco»;
 8, sò: *Solerti* so;
 9, perche: *Solerti* perché.

⁶¹ E. RICCIARDI, *The Musical Reception of Torquato Tasso's Rime, 1571-1620*, PhD. diss., Stanford University, 2013, pp. 338-339, difende l'autografia di queste ultime varianti osservando che «leggiadro» compare anche nell'intonazione di *La bella pargoletta* ad opera di Pietro Vinci, pubblicata nel 1584 (e da me non vista) ma risalente al 1581 (*Sesto libro di madrigali a cinque voci* con dedica datata 11 ottobre 1581) quando Vinci, allora residente a Bergamo, poté ottenere di prima mano quella specifica stesura del testo; l'inversione fra «amor» e «homa», rileva sempre Ricciardi, compare anche nel parzialmente autografo ms. It. 385 dell'Estense di Modena (*Solerti* ms. E₁) e in Amz. Ringrazio il dr. Ricciardi per il proficuo scambio di idee e di informazioni fra noi intercorso a proposito dei nostri lavori – la sua dissertazione e questo mio studio – parzialmente coincidenti per argomento e prospettive.

⁶² Nel volume di Pesciolini c'è almeno un testo di sicura provenienza romana, il madrigale *Liquide perle amor da gli occhi sparse* di Luigi Pasqualino intonato per la prima volta l'anno prima, il 1580, da Luca Marenzio, attivo a Roma al servizio del cardinal Luigi d'Este.

⁶³ Nel Canto manca la virgola.

Il libro di Veggio è interessante perché nella tavola reca eccezionalmente l'attribuzione dei testi a singoli rimatori, segno di un palese interesse, in questo caso, per la componente letteraria del volume (dedicato a Ercole Varano, di cui sono qui musicati diversi testi). Le attribuzioni tuttavia vanno accolte con prudenza. *Amorosa fenice* Solerti lo attribuisce a Tasso sulla scorta dell'unica fonte a lui nota, il ms. I₄⁶⁴ databile al 1578-1579 e di riconosciuta importanza per la tradizione delle rime di Tasso⁶⁵; l'intonazione di Veggio, di cui Solerti ignora l'esistenza, confermerebbe dunque questa attribuzione. Tuttavia il madrigale compare, come segnala già Antonio Vassalli⁶⁶, in due distinte edizioni delle *Rime* di Girolamo Casoni (Treviso, Deuchino, 1598, p. non. num. e Venezia, Ciotti, 1601, p. 7). Salvatore Ritrovato discute l'incerta paternità di *Amorosa fenice*, tale perché frutto di una «tradizione 'mista': un manoscritto (tassiano) e diverse stampe (casoniane)»⁶⁷, concludendo per il provvisorio mantenimento del madrigale «fra le rime stravaganti del Tasso, fuori dalla tradizione 'caratterizzante'»⁶⁸. Ai ragionamenti filologici e stilistici dello studioso va aggiunta l'importante testimonianza di Veggio – a lui sconosciuta – che, fra l'altro, precisa il dato cronologico: per Ritrovato *Amorosa fenice* «è databile al periodo di reclusione del poeta a Sant'Anna», cioè alla metà del 1579⁶⁹, mentre il volume del musicista parmense attesta inequivocabilmente l'esistenza del madrigale *ante* 1575. Tuttavia la testimonianza di Veggio non può essere accolta come definitivamente risolutiva: infatti il suo libro di madrigali include altre rime di Casoni dandole come «D'incerto»⁷⁰ e attribuisce erroneamente a Torquato Tasso il madrigale *Non fu senza vendetta il mio furto soave* che invece è di Battista Guarini (lo rimusicò nel 1576 Luzzaschi). In ogni caso l'episodio certifica il radicamento di Torquato, all'altezza del 1575, nella coscienza di committenti (anche illustri, come Ercole Varano dedicatario del volume di Veggio) e di musicisti quale autore di rime ammirate e musicabili, pur nel permanere di una certa disinvoltura nell'accertamento della vera paternità di questi testi all'epoca circolanti più come godibili esercizi e variazioni su temi alla moda che come prove poetiche di forte autorialità.

*

Geloso amante apro mille occhi e giro (99), in Luzzasco Luzzaschi, *Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1576, pp. 8-9; (successivi testimoni: 7, p. 276; 8, p. 67; C, c. 68v⁷¹):

⁶⁴ TASSO, *Le Rime*, cit., vol. II, p. 358.

⁶⁵ Su questo ms. vedi S. RITROVATO, *Breve storia di un'«Amorosa fenice»: dal manoscritto tassiano BUB 1072 XII alle Rime di Girolamo Casoni*, «Lettere italiane», LVI, 2004, pp. 263-280, alle pp. 264-265.

⁶⁶ VASSALLI, *Il Tasso in musica*, cit., p. 74, nota 19.

⁶⁷ RITROVATO, *Breve storia*, cit., p. 267.

⁶⁸ Ivi, p. 280.

⁶⁹ Ivi, p. 267.

⁷⁰ Una «Canzon de' fiori» in cinque parti (cinque distinti madrigali) che inizia con *Non giacinti o narcisi, ma piccioletti fior*.

⁷¹ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 137 (n. CXV).

Geloso amante apro mille occhi e giro
 E mille orecchi ad ogni suono intenti
 E sol di cieco horror larve e spaventì
 Quasi animal ch'adombre odo e rimiro.

S'apre un riso costei s'in dolce giro 5
 Lieta rivolge i begli occhi lucenti
 Se tinta di pieta gli altrui lamenti
 Accoglie o move un detto od' un sospiro

Temo ch'altri ne goda e che m'invole 10
 Laura e la luce e ben mi duol che spieghi
 Raggio di sua bellezza in alcun lato

Si nieghi a me pur ch'a ciascun si nieghi
 Che quando altrui non splenda il mio bel sole
 Ne le tenebre anchor vivro beato.

-
- 1, mille: 7, 8 mill';
 2, mille: 8 mill'; orecchi: 8 orecchie; ad: 8 ad';
 4, ch': 7 che; odo e rimiro: C ascolto e miro⁷²
 5, s'in: C se 'n;
 6, begli occhi: 7, 8 begl'occhi;
 7, Se tinta di: C S'accoglie con; pieta: 7, 8, C pietà;
 8, move: 7 muove; Accoglie e move: C E s'ella forma; od': 7, 8 od, C et;
 9, ch'altri: 7 che altrui;
 10, Laura: 7, 8, C L'aura; ben: 8 sol;
 12, ch'a: 7 che a;
 13, che: C ché; mio bel: C il vivo⁷³
 14, anchor: 7, 8 ancor; vivro: 7, 8, C vivrò.

Luzzaschi lavora nell'ambiente di Tasso e deve aver ottenuto questo sonetto di prima mano. È interessante e inconsueto che, al v. 10, la fonte musicale sciolga il *senhal* «d'aura» nell'esplicito «Laura» (in tutte le cinque parti vocali). Probabile prova del continuo *labor limae* del Tasso è il consenso fra Luzzaschi e 8 su «ch'altri» al v. 9, mentre 7 attesta un temporaneo «ch'altrui», e il consenso fra Luzzaschi e 7 su «ben» al v. 10 dall'aldina in poi modificato in «sol».

*

Aminta poi ch'a Filli non dispiacque (367), in Luzzasco Luzzaschi, *Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1576, pp. 14-15; (successiva edizione: T. Tasso, *Rime*, ed. Solerti, vol. II, p. 401):

⁷² Ma ivi «odo e rimiro» come variante superata.

⁷³ Ma ivi «mio bel» come variante superata.

Aminta poi ch'a Filli non dispiacque
 Del medesimo desir mostrarsi accesa
 E ch'ella a questo sol già tanto attesa
 Ne le sue braccia al fin nuda si giacque

Dal soverchio piacer sentendo offesa 5
 L' alma felice in si bel laccio presa
 A lei che piu ch' alcun' altra gli piacque
 Così languendo disse e poi si tacque.

Cogliete anima mia quest' alma ch' io
 Vi spiro in braccio[.] Ahi, chi mi giunge al core 10
 Al cor⁷⁴ hai lasso un velen dolci e rio.

Io 'l sent' hoime da queste labbr'amore
 Per troncar la radice al viver mio
 In dolcissimi bacci il manda fuore.

3, già: *Solerti* già;

5-8: in *Solerti* la sequenza dei vv. è 7-5-6-8;

6, si: *Solerti* [7] si;

7, più: *Solerti* [5] più;

10, chi: *Solerti* che;

11, cor: *Solerti* core; hai: *Solerti* ahi; velen: *Solerti* venen;

12, sent': *Solerti* sento; hoime: *Solerti* ohimé; labbr': *Solerti* labbra;

14, bacci: *Solerti* baci; fuore: *Solerti* già; fuore: *Solerti* fôre.

A riprova della prossimità di Luzzaschi a Tasso, questo sonetto conosce nel *Secondo libro* del musicista ferrarese la sua prima ed unica edizione a stampa. Non accolto nelle edizioni delle *Rime* né in **C**, il sonetto è pubblicato da Solerti sulla scorta di alcune fonti manoscritte; rappresenta uno di quei casi di scritture sfuggite dalle mani del poeta né mai più recuperate⁷⁵. La versione di Luzzaschi presenta una distribuzione dei versi della seconda quartina che scompagina la sequenza ABBA del sonetto (qui BBAA) regolarmente rispettata nelle fonti letterarie cui ha attinto Solerti.

*

Caro amoroso neo (602), in *Primo fiore della ghirlanda musicale a cinque voci di diversi*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1577, p. 25, intonazione di Claudio Merulo; (successivi testimoni: **7**, p. 24⁷⁶; **8**, p. 66; **C**, c. 80⁷⁷):

⁷⁴ Nella fonte il Quinto ha «core».

⁷⁵ Sulle vicende di questo brano vd. VASSALLI, *Il Tasso in musica*, cit., pp. 49-50.

⁷⁶ Il brano è qui pubblicato fra le rime di Luigi Tansillo.

⁷⁷ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 164 (n. CXXIX).

Caro amoroso neo,
 Che si illustri un bel volto
 Col nero tuo fra 'l suo candor accolto
 Se per te stesso sei
 Tu pur macchia e difetto 5
 Con qual arte perfetto
 Poi rend' il colmo delle gratie in lei
 Forse macchie sì belle
 Sono del ciel le stelle
 Ma se tali ha costei 10
 In sua beltà le mende,
 Quai poi saranno i fregi ond' ella splende.

2, si: **C** sì;

3, col nero: **7** co 'l nero, **8**, **C** co 'l negro; candor: **7**, **8**, **C** candore;

5, e: **7** o;

6, qual: **7** quale;

7, Poi: **C** Tu; rend?: **7**, **8**, **C** rendi; delle: **7**, **8** de le; lei: **7**, **8**, **C** lei?; il colmo... lei: **C** quel che più ne piace in lei?;

8-9: **8**, **C** Forse del ciel le stelle / sono macchie sì belle? (**8** si belle);

10, Ma: **8** Hor; tali: **7** tale;

11, le mende: **8** l'emende;

12, poi saranno i fregi: **C** sono⁷⁸ le bellezze; splende: **7**, **8**, **C** splende?.

Nell'allestimento di una raccolta collettiva di madrigali «di diversi», come nel caso delle analoghe raccolte di rime⁷⁹, il curatore funge da raccogliitore del materiale da pubblicare ma, talvolta, anche da committente di specifiche composizioni in qualche modo collegate al dedicatario della raccolta. Nel caso del *Primo fiore della ghirlanda musicale* il curatore, l'udinese Giovanni Battista Mosto – allievo di Claudio Merulo e in quel mentre musicista *free lance* a Venezia⁸⁰ –, avrà probabilmente ottenuto dal maestro i madrigali, già composti, da pubblicare (la raccolta contiene due brani di Merulo) e ne avrà richiesti, magari tramite i di lui buoni uffici, altri ai veramente illustri autori qui sillogizzati (i veneti⁸¹ Andrea Gabrieli, Annibale Padovano, Gabriele Martinengo, Marco Antonio Pordenon, il cremonese Ingegneri, i mantovani Wert e Alessandro Striggio, i bolognesi Domenico Micheli e Bartolomeo Spontone, i romani Giovanni Pierluigi

⁷⁸ Ma ivi «saran» come variante superata.

⁷⁹ Sulle affini progettualità e strategie commerciali della raccolte collettive di madrigali musicali, di rime e di lettere vd. F. PIPERNO, *Petrarchismo, editoria, musica: la «raccolta di diversi» e le edizioni collettive di madrigali*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. CHINES, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 161-188.

⁸⁰ Su Mosto vd. F. COLUSSI, *s.v.*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LXXVII, 2012, pp. 347-349.

⁸¹ Qui e oltre le indicazioni geografiche si riferiscono a luoghi di attività professionale, non di provenienza anagrafica.

I vinti un sesso e l'altro et un d'amore
 L'altro d'invidia hor com' è ch'una face
 Medesma aggiacci l'un che l'altr'accese.

-
- 1, gent', preggio: **7, 8, C** gente, pregio;
 2, dell'imperio e dell'arm': **C** de l'armi e de l'Impero⁸⁹; dell'arm': **7** del' armi, **8** de l'armi;
 3, O... fatale: **7** (O... fatale);
 4, anco: **C** ancor;
 5, et a qual piu famosa in lei: **8** e a quale in lei più per beltà, **C** et a qual altra più s'honora;
 6, tolto... e'l: **C** togliendo il vanto e'l; scetro e titolo: **7, 8** scettro e 'l titolo;
 7, sua squadra: **8** sue squadre, **C** le squadre;
 8, prigion': **7, 8, C** prigionii;
 9, molle: **7, C** dolce;
 11, piu tanto piu: **C** altrui tanto gli;
 12, I vinti un: **7** Giunti l'un; et un: **8, C** e l'un;
 13, hor com' è ch'una: **7, 8** hor come è che la, **C** e quella stessa⁹⁰;
 14: **C** Agghiaccia hor l'uno, che già l'altro accese; aggiacci: **8** agghiacci; l'altr': **7, 8** l'altro; accese: **7** accese?.

Giaches Wert, fiammingo da tempo attivo a Mantova ma frequentemente in contatto con Ferrara per ragioni professionali e personali, pubblica la propria intonazione di questo sonetto due anni prima che la silloge di Antonio Zabata ne dia la prima edizione letteraria. Con questa Wert concorda su lezioni poi modificate in **8** (vv. 4, 7) ma se ne distingue per lezioni diverse (v. 9 «molle» invece di «dolce») o corrette (v. 12 «i vinti» invece del fraintendimento «Giunti»). Altre divergenze con queste due stampe appartengono al novero delle varianti morfologiche di peso modesto, comuni nelle stampe musicali.

*

Quel labro che le rose han colorito (549), in Paolo Isnardi, *Secondo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1577, p. 18⁹¹; (successivi testimoni: **7**, p. 284; **8**, p. 34):

Quel labro che le rose han colorito
 Molle si porge⁹² e tumidetto in fuore
 Spinto per arte mi cred'io d'amore,
 A far a i baci insidioso invito

⁸⁹ Ma ivi «De l'impero e [...]» come variante superata.

⁹⁰ Ma ivi «hor com'è che» come variante superata.

⁹¹ L'indice del volume reca l'indicazione «Del Tasso. Alla Contessa di Scandiano» accanto all'*incipit* del brano; il volume include un altro testo di Tasso, *La bella pargoletta*, parimenti attribuito, per il quale vd. *supra*.

⁹² L'Alto ha «porge» e in ripetizione «sporge».

Amanti alcun non sia cotanto ardito 5
 Ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore
 Si sta qual angue⁹³ ad atoscarvi il core
 Quel fiero intento il veggi' e vel addito.

Io ch'altre volte fui ne l'amorose
 Insidie colto hor ben le riconosco 10
 E le discopro o giovinetti a voi

Quasi pomi di Tantalo le rose
 Fanvisi incontro e s'allontanan poi
 Sol resta amor che spira fiamma e toscò.

-
- 1, labro: **8** labbro;
 2, porge: **7, 8** sporge; e tumidetto: **7** et humidetto;
 4, far a i baci: **7** fare a baci, **8** fare a i baci;
 7, si sta: **7** stassi; atoscarvi: **7, 8** attoscarvi;
 8, il veggi' e vel addito: **7, 8** io 'l veggio, e ve l'addito;
 9-10, fui ne l'amorose / insidie colto: **7** ne l'insidiose / Reti fui colto;
 10 hor ben le: **7** ben lo;
 11, discopro: **7** dimostro;
 13, fanvisi incontro: **7** fanciullo incontra, **8** fansi a l'incontro; s'allontanan: **7, 8** s'allontana.

Come ed ancor più di *Tolse Barbara gente* questo *Quel labro che le rose* musicato dal ferrarese Isnardi – ottenuto di prima mano fresco di composizione⁹⁴ – attesta già nel 1577 una lezione vicina all'aldina del 1581 mentre la silloge di Zabata se ne distingue. Le varianti al v. 13 indicano in **8** un lieve ripensamento di quanto attestato da Isnardi a fronte della lezione singolare di **7**, così come ai vv. 9-10 c'è consenso fra Isnardi e Aldo rispetto alla diversa formulazione del medesimo pensiero offerta dalla silloge genovese.

*

Gel' ha Madonna il seno et fiamma il volto (333), in Paolo Bellasio, *Primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1578, p. 12⁹⁵; (successive intonazioni ed edizioni: Claudio Merulo, nella raccolta collettiva, allestita da Giovanni Battista Mosto, *Corona de madrigali a sei voci di diversi*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1579, p. 3; **8**, p. 51; **C**, c. 81v⁹⁶)

⁹³ L'Alto ha «angu».

⁹⁴ Il sonetto venne composto, secondo Solerti, nel carnevale 1576 in occasione di una visita a Ferrara di Barbara Sanseverino assieme alla figliastra Leonora, sposa del conte di Scandiano Giulio Thiene (cfr. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, cit., vol. I, p. 221).

⁹⁵ Contiene anche *Mentre mia stella miri*, 560, su cui vedi *supra*.

⁹⁶ TASSO, *Rime d'amore*, cit., p. 170 (n. CXXXIV).

Gel' ha Madonna il seno et fiamma il volto
 Io son di ghiaccio fuori
 E 'l fuoc'ho dentro accolto.
 Quest' avien perch'amore
 Nella sua front'alberga e nel mio petto, 5
 Ne mai cangia ricetta
 Si ch' io l'habbia ne gl'occhi ella nel core.

-
- 1, Gel': *Merulo 1579*, **8**, **C** Gelo; Madonna, fiamma: *Merulo 1579* Madonn', fiamm';
 2, di ghiaccio fuori: *Merulo 1579*, **C** ghiaccio di fore, **8** ghiaccio di fuore;
 3, e 'l fuoc': *Merulo 1579* e foc', **8**, **C** e 'l foco; dentro: *Merulo 1579* dentr';
 4, Quest' avien: **8** Questo avvien, **C** Questo avvien;
 5, Nella: *Merulo 1579* (solo nelle parti di Basso, Quinto e Sesto), **8**, **C** Ne la; front': **8**, **C** fronte;
 6, Ne: **8** Né, **C** né;
 7, gl'occhi: **8** gli occhi.

Come detto a proposito di *Mentre mia stella miri* incluso da Bellasio nel medesimo volume, anche *Gel' ha Madonna* dovrebbe essere giunto a lui tramite il conte veronese Mario Bevilacqua e i suoi contatti ferraresi. La lezione offerta da Merulo concorda sostanzialmente con quella di Bellasio ma presenta al v. 2 la sequenza «ghiaccio di fore» poi ripresa in **8**.

*

Negro era intorno e bianche falde il cielo (237), in Leonard Meldert, *Primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1578, pp. 19-20; (successivi testimoni: **8**, p. 36)

Negro era intorno e bianche falde il cielo
 Pioveva al'hor ch'Ersilia in parte ascese
 Onde potea mostrarsi a me cortese
 E 'l mio foco mirar ch'io si mal celo

Quand'ecco su bei crin stille di gielo 5
 Sembrar perle sù l'oro ad arte stese
 Ma le mie luci al dolce obietto intese
 Chiuse ahi la neve e l'or di se fe velo.

Deh, quand'in⁹⁷ giogo d'Alpe o d'Apennino 10
 Aviene o in hiperborea eccelsa rupe
 Si duro caso o cui si forte incresece

⁹⁷ Nella fonte Canto e Tenore hanno «quando in».

Lasso io rimasi al'hor qual peregrino
 A cui s'annotti in valli horride e cupe
 Mentre monti di neve il turbo mesce.

-
- 1, e bianche: **8** e 'n bianche;
 2: **8** Piovea converso, quando in alto ascese;
 3 Onde potea, **8** Madonna per;
 4, E 'l mio foco: **8** Et le fiamme; ch'io: **8** che;
 5, gielo: **8** gelo;
 6, sù: **8** su;
 8, la neve e l'or: **8** la pioggia e lor;
 9, quand'in: **8** quando in;
 10, Aviene: **8** Avvenne;
 11, Si: **8** Si; o: **8** a; si: **8** si;
 12, al'hor: **8** allhor.

Questo testo, di cui ho già ampiamente parlato altrove⁹⁸, nella lezione intonata da Meldert reca un esplicito omaggio alla nobildonna e poetessa modenese Ersilia Cortese, successivamente espunto; null'altro che questo sonetto testimonia di contatti fra Torquato e la signora, che egli forse ebbe modo di conoscere durante il periodo di giovanile residenza a Pesaro (1557-1558), coincidente con un esilio comminato alla Cortese da papa Paolo IV e da lei trascorso a Costacciaro, nel perugino, entro i confini del ducato roveresco, oppure in occasione di sue visite a Roma dove la Cortese tornò a risiedere dopo la morte del pontefice a lei avverso. Per motivi legati alla biografia di Meldert, l'intonazione del testo (o il pervenire di esso nelle sue mani) deve essere avvenuta prima della fine del 1574, dunque la sua stesura originaria da parte di Tasso precede di molto la pubblicazione nelle *Rime* del 1581⁹⁹. Meldert è uno dei più 'tassiani' fra i musicisti di questo periodo: nel suo *Primo libro*, oltre a *Negro era intorno* ed a *Faccelle son d'immortal luce* (vedi sotto), vi sono intonazioni di due scritture tratte dalle *Eteree* del 1567. Tale peculiarità del libro di Meldert si spiega con l'esser stato lui fra il 1570 e il 1574 musicista presso la corte di Guidubaldo II duca d'Urbino dove, dal 1571, visse Lucrezia d'Este indesiderata sposa dell'erede al ducato Francesco Maria Della Rovere. Prima di ritornare definitivamente a Ferrara nel 1576, abbandonando di fatto il marito divenuto duca nel settembre 1574, Lucrezia fece diverse visite alla sua città natale, ed altrettante ne ricevette di conoscenti, servitori (fra cui il musicista Luzzaschi), diplo-

⁹⁸ Vd. F. PIPERNO, *Fonti musicali e scritture tassiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIX, 2012, pp. 383-394, in particolare pp. 387-392.

⁹⁹ Lanfranco Caretti, nei suoi *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 25, nota 41, annovera *Negro era intorno* fra i componimenti che «per non essere mai stati pubblicati prima di **8** e per non riapparire successivamente in alcun ms., devono essere considerati con estrema cautela»; la prossimità del musicista – il cui libro di madrigali costituisce in ogni caso un'edizione del testo – con gli ambienti del poeta e la stessa storia interna del sonetto ritengo possano avvalorare l'attribuzione di esso al Tasso.

3, avento: *Serafico 1581*, **C** aventò, **8** avventò; cuor: *Serafico 1581*, *Marenzio 1581*, **8**, **C** cor; facelli: *Serafico 1581* fiammell', *Marenzio 1581*,
8 fiammelle, **C** facelle; strali: **C** strali?;
 5, Nelle: *Marenzio 1581* Tra le, **8**, **C** Fra le; man ristretta: **C** chiusa e stretta;
 6, Ne: **8**, **C** Nè; forz': *Marenzio 1581*, **8**, **C** forza;
 7, Giust'e: *Marenzio 1581*, [9] Giusto e, **8**, **C** [9] Giusto è;
 9, die: **8**, **C** [10] diè; bacci: *Marenzio 1581*, **8**, **C** baci.

3, avento: *Serafico 1581*, **C** aventò, **8** avventò; fiammelle: *Serafico 1581* fiammell', **C** facelle; strali: **C** strali?;
 4, c'hor: *Serafico 1581*, **8** che; si trova: **8** si truova; ch'or... trova: **C** pur si ritrova;
 5, Tra le: *Serafico 1581* Nelle, **8**, **C** Fra le; man ristretta: **C** chiusa e stretta;
 6, Ne: **8**, **C** Nè;
 7, Ne: **8**, **C** Nè;
 9, Giusto e: *Serafico 1581* Giust'è, **8**, **C** Giusto è;
 11, die: **8**, **C** diè; baci: *Serafico 1581* bacci.

Ritengo indispensabile in questo caso affiancare la trascrizione della redazione musicata da Pallavicino, che ha tutti i connotati di una *scriptura prior* (a sinistra), a quella offerta da Luca Marenzio (a destra) il quale, in quanto musico al servizio del card. Luigi d'Este e donatore al duca Alfonso II del libro di madrigali che contiene questa scrittura, è testimone affidabile e vicino alla fonte autografa dopo che il testo è stato sottoposto a revisione ed aggiunte.

La mancanza dei vv. 7-8 nella redazione pubblicata da Benedetto Pallavicino nel 1579 non pregiudica il senso generale del testo e può appartenere ad una primitiva e provvisoria stesura del testo. La lezione di Pallavicino, oltre a ciò, risulta per alcune varianti indipendente da quelle offerte dai successivi intonatori (vedi ai vv. 3 «facelli» per «fiammelle» e 4 «la tengo» per «si trova») ¹⁰⁷ alcune varianti sono certamente d'autore: «facelle», ad esempio, ricompare in **C**. Inoltre Pallavicino concorda in modo significativo con Serafico, rispetto a Marenzio (vv. 4 «che» per «c'hor», 5 «nelle» per «tra le», 9 «Giust'è», 11 «bacci»). Il *Primo libro di madrigali a quattro* di Pallavicino è un volume d'esordio e come tale è a quattro voci, include perlopiù intonazioni di testi antichi (Petrarca) o vecchi (pubblicati in volumi musicali degli anni '40, di solito usati a scopo di studio) ¹⁰⁸; il testo di Tasso è senz'altro il più recente assieme ad una canzone in sette stanze in lode di Cassandra Cattaneo Gonzaga di Bozzolo frutto dell'attuale servizio del musicista presso i rami collaterali dei Gonzaga (forse *Non è questa la mano* gli pervenne tramite queste relazioni) ¹⁰⁹. Il volume è dedicato agli Accademici Filarmonici [di Verona] che Pallavicino afferma di conoscere per fama e di ambire ad ottenerne la benevolenza conoscendone la competenza ¹⁰⁹. Tutto e di

¹⁰⁷ A proposito di quest'ultima variante, RICCIARDI, *The Musical Reception*, cit., p. 109, sulla base di considerazioni stilistiche (incongruità della variante «la tengo» che crea un'insolita e goffa terzina centrale con rime cdE) ritiene corrotta e non autografa questa versione musicata da Pallavicino.

¹⁰⁸ La consapevolezza dell'esistenza e della circolazione di stampe musicali da usarsi come modello è esplicitata nella dedica del Pallavicino stesso laddove si dichiara timoroso di esporre le proprie musiche al confronto con «la bellezza di tante composizioni di musica che hoggidi stampate si veggono».

¹⁰⁹ Sul servizio di Pallavicino presso Vespasiano Gonzaga di Sabbioneta vd. K. BOSI MONTEATH, s.n. in *The new Grove*, vol. XIX, p. 6

ambire ad ottenerne la benevolenza conoscendone la competenza¹¹⁰. Tutto ciò rende improbabile che il volume di Pallavicino sia frutto di una compilazione frettolosa e sciatta e depone piuttosto a favore di un rispettoso impiego delle scritture selezionate tale da escludere, nel caso del madrigale tassiano, soggettivi interventi di taglio e di modifiche lessicali. Per questo alla domanda se la redazione di *Non è questa la mano* attestata da Pallavicino sia da considerare una *scriptura prior* credo sia da rispondere affermativamente e da questo stato di cose emerge chiaramente il contributo che le stampe musicali possono fornire alla ricostruzione del processo compositivo delle rime tassiane. Per quanto riguarda gli altri intonatori della medesima scrittura, Marenzio utilizza una stesura ottenuta direttamente o da Ferrara o dal suo protettore, il card. Luigi d'Este; il suo libro ha la dedica ad Alfonso II d'Este datata 10 aprile 1581, l'aldina delle *Rime* di Tasso esce con data 13 aprile, dunque doveva essergli ancora sconosciuta. Del resto rispetto ad essa presenta varianti morfologiche non lievi. Benedetto Serafico da Nardò invece, il cui libro esce con dedica datata da Lecce il 16 novembre 1581, potrebbe essere il primo musicista ad aver attinto a **8**, come del resto suggeriscono le concordanze, rispetto a Marenzio, segnalate in apparato. In questo caso, l'intonazione del pugliese testimonierebbe la rapidità con cui la stampa delle *Rime* del Tasso raggiunse le regioni estreme della penisola, anche grazie alle floride relazioni commerciali fra Venezia e le città della penisola salentina.

*

Se il vostro volto è d'un'aria gentile (297), in Orazio Vecchi, *Primo libro di canzonette a quattro voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1580¹¹¹, p. 11; (successiva edizione: T. Tasso, *Delle rime e prose del S. Torquato Tasso. Parte quarta*, Venezia, Giulio Vasalini, 1586 [Solerti 27], p. 59):

Se 'l vostro volto è d'un aria gentile
E i bei vostri occhi son due fiamme ardenti
In voi dunque ci sono due elementi.

Et se quessi occhi hor sono fonti, et fiumi,
Et cenere il mio cor dunque diremo 5
Che voi et io quattro elementi semo.

Et se voi sete un'aria, e dolce foco,
Acqua amara son io cenere, e terra,
Perche fra noi ci nasce tanta guerra?

¹¹⁰ «Peruenutomi a gli orecchi l'honorato et famoso grido della vostra Illustrissima academia, uero sostegno di quest' arte nobilissima»; «vero qual sorte sarebbe la mia, quale istato felice, s' io potessi acquistarmi lo amore et la gratia de i Phillarmonici».

¹¹¹ Il volume è una ristampa, con dedica non datata, di una prima edizione comparsa verosimilmente nel 1579.

Ma se volesse il fato, e la mia sorte, 10
 Che tutti quattro fossimo una cosa,
 Oh che vita felice, e gloriosa.

1, d'un: 27 d'un';
 4, quessi: 27 questi;
 12: Oh: 27 O.

Se il vostro volto è d'un'aria gentile è l'unica canzonetta di Tasso intonata in questo periodo. Ne è autore Orazio Vecchi, modenese, specialista di questo repertorio poetico-musicale leggero, qui al suo esordio (Vecchi pubblica il suo *Primo libro* mentre è attivo nel territorio veneto senza collocazione ufficiale, in attesa di trovare un impiego stabile presso una cappella)¹¹². Come detto, la prima edizione del libro di Vecchi dovrebbe risalire almeno al 1579; secondo Emiliano Ricciardi l'intonazione della canzonetta risalirebbe addirittura fino al 1577, quando Vecchi era presso il conte Baldassarre Rangoni. Questi, membro di una famiglia con la quale Tasso fu spesso in contatto, potrebbe essere stato il tramite fra il poeta e il musicista per il passaggio dall'uno all'altro del testo di *Se il vostro volto* che, pertanto, risulterebbe composto quasi un decennio prima della vulgata nell'edizione Vasalini¹¹³. Il genere della canzonetta comporta uno stile compositivo diverso dal madrigale e una diversa presentazione grafica della composizione nel libro a stampa; la canzonetta ha struttura strofica, cioè una medesima invenzione musicale pensata per la prima strofa (qui tre versi) serve anche a quelle seguenti (il madrigale, invece, è *durchkomponiert*, cioè composto di musica continuamente nuova dal primo all'ultimo verso del testo). Nella stampa musicale leggiamo il testo della prima strofa posto sotto la musica e le restanti strofe stampate in basso, in uno spazio bianco senza righe musicali dello specchio di stampa (qui, dunque, un tipo di stampa non funzionale, cioè condizionata dalle note musicali, bensì autonoma). Tanto più, dunque, questa fonte musicale va considerata l'*editio princeps* della canzonetta del Tasso.

*

Donna se ben le chiome, 389, in Giaches Wert, *Settimo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1581, pp. 4-5; (già edito in: 7, p. 280; successiva edizione: 8, p. 63):

Donna se ben le chiome ho già ripiene
 D'argente neve il cor pero non verna

¹¹² Vd. W.R. MARTIN, *s.v.*, in *The new Grove*, vol. XXVI, p. 366.

¹¹³ Cfr. E. RICCIARDI, *Torquato Tasso and Lighter Musical Genres: Canzonetta Settings of the Rime*, «The Journal of Musicology», XXIX, 2012, pp. 385-421, alle pp. 388-390.

Sassel Amor che tacito¹¹⁴ il governa
E'n lui conserve del suo ardor mantiene

Etna cosi sul dorso alto sostiene 5
Le brine e 'l ghiaccio e dentro ha fiamm'eterna
S'elce cosi gelata e ne l'esterna
Parte e 'l fuoco nattivo ha ne le vene.

Ben se 'l petto talhor mi ripercote
Colpo de tuoi begli occhi a piu d'un segno 10
Vengon le fiamme mie nel mio semblante

Ma tu risparmi' i colpi e vuoi ch' ignote
Sieno fors' e pieta, fors' e disdegno
Ch' alzi tant¹¹⁵ il desio canuto amante.

1, ho: 7 hò; gia: 8 già;

2, pero: 7, 8 però;

3, Sassel: 7, 8 Sasselo; il 8 'l;

4, E'n: 8 E in; conserve: 8 conserva; ardor: 8 amor;

5, sul: 7 su'l;

6, ghiaccio: 7, ghiaccio, 8 gielo; fiamm': 7, 8 fiamma;

7, S'elce: 8 Selce; e: 7 è; ne l': 7, 8 nell';

8, fuoco nattivo: 7 nativo foco; 8 foco nativo; ha: 7 hà; ne le: 8, nelle;

9, se: 8 sì; talhor: 7, 8 tal'hor; ripercote: 7, 8 ripercuote;

10, de: 7, 8 de'; tuoi: 8 suoi; piu: 7 più;

12, risparmi': 7, 8 risparmi; ch': 7, 8 che;

13, Sieno: 8 Siano; fors' e pieta fors' e: 7 fors'è pietà, fors'è; 8 forse è pietà, forse è;

14, Ch': 8 Che; tant': 7, 8 tanto.

Questo sonetto chiude la serie delle scritture tassiane pubblicate in volumi musicali entro il 1581. Lo intona il mantovano Wert in un volume che esce pressoché simultaneamente all'edizione aldina delle *Rime*, certamente ignorata dal musicista. Wert utilizza una stesura vicina a quella offerta dalla precedente edizione del testo in 7, ma una spia di una possibile diversa e indipendente provenienza del suo testo è offerta dal v. 8 dove «fuoco nattivo» discorda dal «nativo foco» di 7 e anticipa il «foco nativo» di 8 e dal v. 12 dove la forma «risparm'» si distingue da «risparmi» presente sia in 7, sia in 8.

Questi dunque i componimenti tassiani che circolano via musica entro il 1581 e prima di comparire nelle edizioni letterarie del 1579 e del medesimo 1581. Dopo

¹¹⁴ Nella fonte il Canto, Tenore, Basso hanno «tacita».

¹¹⁵ Nella fonte l'Alto presenta ripetuta alternanza fra «tant'» e «tanto».

questa data alcuni di questi testi continuano ad essere musicati, ed altri nuovi se ne aggiungono ma la recensione dei testimoni musicali dovrà ora tener conto della trasmissione non solo da foglio volante a musico o da stampa musicale a nuovo intonatore, ma anche da edizione letteraria a musico: tuttavia pur in presenza di libri di rime del Tasso, i musicisti non smisero di approvvigionarsi *brevi manu* di testi musicabili grazie all'interessamento di singoli detentori di copie manoscritte dei medesimi. Anche in questa nuova fase della circolazione delle rime di Tasso i libri di musica che ne propongono intonazioni restano ineludibili testimoni della loro disseminazione e della loro fortuna.