

FRANCESCO GIAMBONINI

Gesualdo da Venosa

*Poeti, testi, artifici retorici e metrici
nei sei libri di madrigali*

a cura di
Giuseppe Clericetti

Postfazione di
Giuseppe Aostalli-Adamini



INDICE SOMMARIO

<i>Premessa</i>	1
Pubblicazioni di Francesco Giambonini	3
Carlo Gesualdo, madrigali	5
Incipitario	7

POETI, TESTI, ARTIFICI RETORICI E METRICI NEI SEI LIBRI DI MADRIGALI DI GESUALDO DA VENOSA

1. Tra tecnica e storia	15
2. Musicisti e poeti	23
3. Alla ricerca di un canzoniere	39
Libro I	43
Libro II	59
Libro III	71
Libro IV	85
Libro V	97
Libro VI	107
4. Mogli, lontananze, attribuzioni	127
<i>Postfazione</i> di GIUSEPPE AOSTALLI-ADAMINI	133
<i>Bibliografia sommaria</i>	135
<i>Indice dei nomi</i>	136

Premessa

Francesco Giambonini, nato il 19 aprile 1945 a Lugano, si è formato all'Università di Friburgo (Svizzera) nella prestigiosa scuola di Giovanni Pozzi, addottorandosi nel 1971 con una tesi sulle lettere di Giovanni dalle Celle e Luigi Marsili, successivamente pubblicata dalla casa editrice Olschki. Fine esegeta dell'opera di Giambattista Marino, le sue indagini sono confluite nella monumentale *Bibliografia* del poeta napoletano, distribuita in due volumi, edita nel 2000. Francesco Giambonini, che si è dedicato per decenni all'insegnamento della letteratura italiana, è scomparso il 15 marzo 2011.

Ho conosciuto personalmente Giambonini, per gli amici "Giangio", ottimo professore al Liceo di Lugano, e confesso di aver scelto lo studio della musicologia grazie al suo magistero, percorrendo la strada che lui mi aveva mostrato con generosità e passione.

In seguito alle nostre intense conversazioni sulle scelte poetiche dei madrigalisti italiani tra Cinque e Seicento, e riflettendo sul progetto, peraltro mai realizzato, di registrare alla Radio della Svizzera Italiana l'integrale dei madrigali di Carlo Gesualdo, Francesco Giambonini redasse un testo che mi regalò come dono natalizio nel 2006. Rendiamo ora omaggio a questo illustre letterato e sagace appassionato di musica, pubblicando integralmente il contributo che mi fu consegnato in quell'occasione. Il testo è accompagnato dal-

l'elenco delle pubblicazioni di Giambonini e dagli incipit dei madrigali dei sei libri di Gesualdo. Chiude la pubblicazione una bibliografia sommaria su Carlo Gesualdo.

Il testo originale di Giambonini si presenta sotto forma di dattiloscritto: 50 fogli, compilati solamente sul rectus, di norma a 42 righe per pagina, con margini stretti, e a spaziatura media. Numerosi gli interventi manoscritti, a matita e a penna, in blu o in rosso: cancellature, correzioni, sottolineature, aggiunte e spostamenti di parole e frasi, sostituzioni, esplicitazione degli schemi. Il lavoro di revisione, oltre a tener conto di tutte le modifiche manoscritte, ha comportato la normalizzazione di alcuni elementi e la correzione dei rari refusi. Si sono inoltre aggiornate le attribuzioni dei testi, secondo l'ultima versione (febbraio 2024) del RePIM, *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*.

GIUSEPPE CLERICETTI

CARLO GESUALDO, madrigali

Prime edizioni:

Libro I: *Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1594.

Libro II: *Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1594.

Libro III: *Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1595.

Libro IV: *Madrigali a cinque voci*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1596.

Libro V: *Madrigali a cinque voci*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1611.

Libro VI: *Madrigali a cinque voci*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1611.

Poi riuniti in: *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci. Dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Prencipe di Venosa, D. Carlo Gesualdo. Fatica di Simone Molinaro*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1613.

PARTITURA
DELLI SEI LIBRI
DE' MADRIGALI

A CINQUE VOCI.

Dell' Illustrissimo, & Eccellentiss.
Principe di Venosa,
D. CARLO GESVALDO

FATICA

DI SIMONE MOLINARO

Maestro di Capella nel Duomo di Genova.



IN GENOVA,
APPRESSO GIUSEPPE PAVONI. MDCXIII.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Frontespizio dell'edizione in partitura, Genova, Giuseppe Pavoni, 1613.

Incipitario

Quando il madrigale letterario è articolato in due sezioni musicali, i due incipit sono separati da una barra.

I. Libro

Baci soavi e cari / Quanto ha di dolce amore (Battista Guarini)

Madonna, io ben vorrei che fosse in voi (anonimo)

Com'esser può ch'io viva se m'uccidi (anonimo)

Gelo ha Madonna il seno e fiamma il volto (Torquato Tasso)

Mentre Madonna il lasso fianco posa / Ahi troppo saggia
nell'errar felice (Torquato Tasso)

Se da sì nobil mano / Amor, pace non chero (Torquato
Tasso)

Sì gioioso mi fanno i dolor miei (Luigi Cassola)

O dolce mio martire (anonimo)

Tirsi morir volea / Frenò Tirsi il desio (Battista Guarini)

Mentre mia stella miri (Torquato Tasso)

Non mirar non mirare (Filippo Alberti)

Questi leggiadri odorosetti fiori (Angelo Grillo)

Son sì belle le rose (Angelo Grillo)

Bella angioletta da le vaghe piume (Torquato Tasso)

Felice primavera / Danzan le Ninfe onest'e i pastorelli (Torquato Tasso) ⁽¹⁾

II. *Libro*

Caro amoroso neo / Ma se tale ha costei (Torquato Tasso)
Hai rotto e sciolto e spento a poco a poco (anonimo)
Se per lieve ferita / Che sentir deve il petto mio che languè
(anonimo)
In più leggiadro velo (anonimo)
Se così dolce è il duolo / Ma se avverrà ch'io moia (Torquato Tasso)
Se taccio e 'l duol s'avanza (Torquato Tasso)
O come è gran martire / O mio soave ardore (Battista Guarini)
Sento che nel partire (anonimo)
Non è questa la mano / Né tien face o saetta (Torquato Tasso)
Candida man qual neve agli occhi offerse (anonimo)
Dalle odorate spoglie / E quella arpa felice (anonimo)
Non mai non cangerò (anonimo)
All'apparir di quelle luci ardenti (anonimo)
Non mi togl'ìl ben mio (anonimo)

III. *Libro*

Voi volete ch'io mora / Moro o non moro omai non mi negate (Battista Guarini)
Ahi, disperata vita (anonimo)

(1) Nell'edizione in partitura del 1613 l'ultimo madrigale, *Felice primavera/Danzan le Ninfe*, è anteposto ai due precedenti *Son sì belle le rose* e *Bella angioletta da la vaghe piume*.

1. *Tra tecnica e storia*

La poesia lirica d'amore in Italia è un genere per sua natura non narrativo che si sviluppa, su modelli provenzali cortesi, nell'ambiente dotto della corte di Federico II in Sicilia (XIII secolo). Il genere passa poi in Toscana, fiorisce con i poeti dello Stilnovo (stile nuovo), una manciata di persone tra cui primeggia Dante Alighieri (1265-1321), e già si sclerotizza in topoi destinati a una lunga durata. Il passo successivo, con qualche debole concessione a un maggior realismo dei contenuti, lo compie Francesco Petrarca (1304-1374) che giganteggia come moderno umanista ma che compone anche poesia d'amore in "volgare italiano". Il "Canzoniere", che ha però il titolo latino *Rerum vulgarium fragmenta*, è stato oggetto di attenzione durante tutta la vita del suo autore, in contrasto con la qualifica di *nugellæ* (cosucce) con cui egli volle far credere che quelle composizioni poetiche continuamente e faticosamente ricorrette e accresciute fossero un prodotto secondario rispetto al suo primario interesse innovativo per i classici latini della Roma antica. La storia ha voluto invece che per molti secoli quella organizzata raccolta diventasse il punto di partenza (presunto, in realtà) della lirica amorosa italiana; anche i musicisti hanno perpetuato questa prospettiva distorta della realtà.

Lo stile della poesia petrarchesca in volgare è alto, sublime, "tragico" (come aveva detto Dante teorizzando il fenomeno nel *De vulgari eloquentia*) ed è quello ammesso per

parlare, oltre che d'amore, di due soli altri argomenti: Dio e la guerra (nella sua dimensione di eroismo civile). I poeti, dunque, nei loro testi non descrivono luoghi o situazioni e non raccontano vicende accadute ma al contrario riflettono e argomentano sul rapporto tormentato tra amante e amata attraverso un'instancabile indagine psicologica nelle pieghe di un amore non corrisposto, mediante il quale si rafforza paradossalmente l'attrazione platonica e la assoluta fedeltà dell'amata renitente. L'amante, per circa un secolo ancora dopo Petrarca, è un uomo ma nel corso del Rinascimento cinquecentesco può essere anche una donna. In Italia, in quella nuova stagione in cui fioriva anche una cultura laica e più disinibita, sono numerose e celebri le poetesse, che non rare volte erano cortigiane di cultura elevata; quando esse compongono poesia d'amore seguono le regole e i *clichés* consolidati e diffusi, esprimendosi però come se fossero dei maschi, parlando cioè dell'amore per una donna, senza che ciò comporti alcuna tendenza all'omofilia. È la prova che questo modo di scrivere poesia era un esercizio fortemente astratto, idealizzato, intellettualizzato, stereotipato (senza che questo termine abbia connotazione riduttiva) e che la donna amata di quelle poesie in alcuni casi poteva non esistere dal punto di vista biografico. Del resto anche il nome che le veniva attribuito (Beatrice per Dante, Laura per Petrarca) ammetteva poche varianti e gli attributi fisici esploravano una casistica ristretta del ritratto. Al nostro scopo basterà qui dire che i capelli erano obbligatoriamente biondi (come oro o sole), al punto che non può passare inosservata la violenza fatta al codice: da Marino (*Nera sì ma sei bella*) giù fino a Leopardi in cui troviamo, oltre che una pastorale Silvia di non regolare osservanza, anche una più eccentrica Nerina, segno che la composizione poetica si allontanava lentamente dai canoni contenutistici e formali, severi e vincolanti.

La produzione lirico-amorosa italiana è immensa e allo stato attuale delle ricerche è oggetto di attento studio; esso è

però limitato a troppo pochi poeti considerati maggiori e di cui esistono edizioni a stampa su cui fondarsi, mentre un grande numero di poesie sono sommerse in raccolte poetiche cinquecentesche e secentesche ancora poco indagate o quasi vergini oppure giacciono inerti in un patrimonio manoscritto non censito, quasi inesplorato e perciò impossibile da valutare nell'intimo della sua costituzione. Ci troviamo così di fronte a poesie di cui molti parlano ma che pochi hanno lette. Questo macroscopico ritardo della ricerca, che deriva da una tenace concezione romantico-ottocentesca dell'opera d'arte vista come un prodotto unico e irripetibile di una mente geniale e peregrina tanto più accattivante se connotata da qualche tara patologica (poco importa se storicamente inattendibile), ha come conseguenza (che qui ci interessa) il fatto che i repertori pubblicati sono troppo rari. Mancando questi strumenti di ricerca, i testi musicati dai madrigalisti restano ancora troppo spesso senza paternità o con attribuzione incerta o errata oppure perfino con doppia attribuzione, tanto che il musicologo, che invece può lavorare con buona sicurezza sulle partiture, per capire le scelte testuali di quei musicisti può trarre scarso profitto dai contributi spesso inadeguati o inesistenti dei letterati e deve tracciare da sé i sentieri della conoscenza. Che *musica e poesia son due sorelle* rimane un'affermazione ovvia nel campo del madrigale, dove parole e note sono inscindibili e strettamente correlate, ma essa è ancora troppo poco specificata da studiosi costretti a operare in una terra di nessuno la quale, benché cominci in questi decenni autorevolmente a non essere più tale, merita ancora questa definizione perché di solito il musicologo ha scarse nozioni di metrica e retorica, alle quali cerca di ovviare, mentre il letterato non capisce nulla di notazione musicale e non sa leggere una partitura, verso la quale è per lo più insensibile.

I musicisti del Cinquecento e del Seicento hanno rivestito di note musicali i versi del Canzoniere di Petrarca che

3. *Alla ricerca di un canzoniere*

Mancano indagini per determinare se qualche libro di madrigali, tra le centinaia di quelli superstiti di centinaia di musicisti, si configuri come un canzoniere dal punto di vista testuale. La ricerca, oltre che lunghissima ed estenuante, è probabilmente destinata ad avere un successo debole o inesistente. L'ipotesi di lavoro più sensata da cui muovere invita a desistere da una simile impresa perché è basata sul buon senso secondo cui ogni madrigalista dà forma a un libro di madrigali per successiva giustapposizione di testi, senza curarsi che tra ciascuno di essi e alcuni altri (meno ancora tra ciascuno di essi e tutti gli altri) esista un rapporto identificabile di contenuto tale da farne un manufatto organico e strutturato in almeno uno di vari possibili modi, primo fra tutti quello che esso si regga sul passare del tempo cronologico incaricato di porre in evidenza non dico l'intera esistenza dell'autore o di un protagonista dei testi ma almeno una parte di essa in cui una fisionomia esistenziale, progredendo o regredendo, dia segni di modifiche verosimilmente dipendenti dal rapporto amoroso di un amante e di un'amata.

L'idea di infilare una serie di perle esistenziali nel filo della vita, assunto come sostegno conduttore del travaglio di un amore non corrisposto che solo nel porto della morte trova pace dopo una navigazione spesso burrascosa e sempre in pericolo di naufragio contro imprevedibili scogli, ogni poeta e ogni musicista se la portava costantemente appresso, sia nell'intimo dei propri pensieri sia nella concretezza del li-

Libro III

I-II.

Voi volete ch'io mora
né mi togliete ancora
questa misera vita,
e non mi date incontro a morte aita.

Moro o non moro omai non mi negate
mercede o feritate.
Crudel, se voi mi fate
morir quando non moro, qual martire
mi farete morendo, ohimè, sentire.

Tema: l'amante rimprovera l'amata che vuole la sua morte ma lo tiene in vita. Polyptoton: *mora, moro, moro, morir, moro, morendo*. Antitesi: *morte / aita; mercede / feritate*. Figura etimologica: *mora; morte*. Rapportatio: *moro (a1), non moro (b1), mercede (a2), feritate (b2)*. Solo coppie di rime bacciate (ma *-ate* in 3 versi consecutivi). Pointe: contraddizione.

Tutto l'abile e artificioso madrigale d'esordio si regge sull'esplorazione del campo semantico della morte; anche per questo l'antitesi non è tanto tra morte e vita ma tra morte e *aita, mercede*. L'attenuazione del contrasto permette la messa in evidenza del "morir d'amore" che, coinvolgendo le figure principali (polyptoton, figura etimologica e rapportatio), si propaga in climax con effetto di straniamento, rafforzato dall'allitterazione.

4. Mogli, lontananze, attribuzioni

Quanto poi all'identificazione dell'amata con una delle mogli di Gesualdo, si possono formulare alcune osservazioni. Nel libro V il tema della lontananza occupa la parte finale della raccolta (XIV, XIX, XX) in modo non strutturato; nel libro VI, invece, occupa la parte iniziale (II, VI) in modo strutturato. Si è detto per il libro V che non se ne ricava nulla in merito a una moglie di Gesualdo ivi allusa e ciò vale anche per il libro VI. Si può osservare però che la lontananza è il tema più importante, visto che interessa ogni volta i due amanti in partenza e che la sua trattazione si sussegue nei due libri senza soluzione di continuità, come se Gesualdo, coi due ultimi libri editi nel 1611 a un mese di distanza l'uno dall'altro secondo la testimonianza delle dediche, e dopo ben quattordici anni di silenzio dal libro IV, avesse superato l'esigenza di confidare alle sillogi di madrigali i fatti del suo tormentato rapporto con le donne amate, fin lì espressi non per esigenza di documentazione autobiografica (non si tratta di sei capitoli di un diario sentimentale in poesia e musica) ma per necessità di occultamento e di terapeutica sublimazione, che in quegli anni non era certo designata col termine odierno, e si dedicasse solo alla configurazione di una struttura riconoscibile in cui depositare, trasfigurate, vicende reali. Riveduta e migliorata la zona deputata a ospitare il tema-problema della lontananza, Gesualdo decise di generalizzare l'amore tra gli amanti conferendogli una dimensione atemporale e universale secondo la quale ciò che conta, aldilà di ogni evento come il bacio estorto con vio-

Indice dei nomi

- Alberti Filippo: 7, 56
Alighieri Dante: 15-16, 18, 40, 69, 108, 122-124, 128
Ariosto Ludovico: 21, 32
Aristotele: 40
- Baldini Vittorio: 5, 35, 58
Bembo Pietro: 22, 29, 34
Bernini Gian Lorenzo: 33
Bertieri Maria Chiara: 70
Borghese Camillo: 70
- Caravaggio (Michelangelo Merisi): 33
Carlino Giovanni Giacomo: 5, 119
Casoni Girolamo: 30
Cassola Luigi: 7, 22, 56
Celiano Livio (Grillo Angelo): 7, 22, 53, 56, 131
Chiabrera Gabriello: 22
Cicerone Marco Tullio: 25
Cifra Ippolito: 29
- dalle Celle Giovanni: 1
d'Avalos Alfonso: 69-70
d'Avalos Maria: 57, 83, 129
- d'Este Eleonora: 57, 68, 83, 106, 129
Einstein Alfred: 19
Federico II di Svevia: 15
Francesca da Rimini: 69
Gardano Angelo: 96, 119, 126, 134
Gesualdo Carlo: *passim*
Guarini Battista: 7-10, 20-21, 30, 37, 56, 59, 68, 80, 94, 106, 131
Guinizzelli Guido: 124
Leopardi Giacomo: 16
Lesure François: 19
Magni Bartolomeo: 84, 120, 126, 134
Mangani Marco: 70
Marino Giambattista: 1, 16, 20-21, 27, 31-34
Marsili Luigi: 1
Molinaro Simone: 5, 132

Monteverdi Claudio: 23, 26, 32-33
Murtola Gaspare: 20
Nucci Matteo: 120
Pavoni Giuseppe: 5-6, 14, 119, 132
Petrarca Francesco: 15-21, 23, 26, 29, 31-34, 36, 40, 128-129
Pocaterra Annibale: 9, 80, 82
Pozzi Giovanni: 1
Quadrio Francesco Saverio: 25
Quintiliano Marco Fabio: 25
Rinuccini Ottavio: 22
Roccatagliati Alessandro: 70
Rore Cipriano de: 70
Sacchetti Franco: 18
Sannazaro Iacopo: 21
Sartori Claudio: 19
Stigliani Tommaso: 20-21
Tansillo Luigi: 22
Tantucci Mariano: 70
Tasso Bernardo: 22
Tasso Torquato: 7-8, 22-24, 26, 32-38, 51, 56-57, 59, 62, 68, 82, 118, 122, 130-131
Tesauro Emanuele: 25
Vogel Emil: 19