

Pedro Memelsdorff

*Più chiar che 'l sol:*  
luce su un contratenor di Antonello da Caserta

Tra le opere italiane di Antonello Marot di Caserta — noto per la stupefacente coerenza stilistica del suo gruppo di composizioni francesi nel manoscritto di Modena (Mod)<sup>1</sup> — una sola appare sicuramente concepita a tre parti: la celebre ballata *Più chiar che 'l sol*, copiata dallo scriba A sui fogli 68v–9r del codice Mancini (Man) e composta forse in circoli pavesi per Lucia, figlia di Bernabò Visconti e sorella di Caterina, seconda moglie di Giangaleazzo.<sup>2</sup>

La mutilazione di cui fu oggetto l'intero manoscritto danneggiò seriamente il contratenor (strumentale) della ballata, al punto da renderne illeggibile la conclusione, e un altro contratenor dallo stesso titolo — tramandato dal frammento di Parma (Par) e attribuito a Matteo da Perugia<sup>3</sup> — venne utilizzato parzialmente da William Thomas Marrocco quale soluzione al problema del restauro della composizione: basandosi sul frammento di Lucca e completandone le lacune con il contratenor di Parma, Marrocco diede alla luce la sua edizione della ballata di Antonello nel decimo volume di «Polyphonic music of the fourteenth century» nel 1977.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Modena, Biblioteca Estense, MS A.M.5.24; vedi *Répertoire international des sources musicales*, serie B IV (*RISM*, B IV), vol. IV, pp. 950–81, e *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400–1550*, serie 1 (*CCMS*, 1), vol. II, pp. 168–9.

<sup>2</sup> Per l'intera bibliografia su Antonello e sul codice di Lucca, il cosiddetto codice Mancini, vedi l'esauriente studio introduttivo in *The Lucca codex (Codice Mancini): Lucca, Archivio di Stato, MS 184 – Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", MS 3065*, introductory study and facsimile edition by John Nádas and Agostino Ziino, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1990 (*Ars nova*, 1).

<sup>3</sup> Parma, Archivio di Stato, frammenti musicali, armadio B, busta 75; vedi *RISM*, B IV, vol. IV, pp. 1005–7, e *CCMS*, 1, vol. III, pp. 37–8.

<sup>4</sup> Nell'introduzione a *Italian secular music* [...], ed. by William Thomas Marrocco, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1977 (*Polyphonic music of the fourteenth century*, 10), p. x, si legge: «*Più chiar che 'l Sol*» survives only partially in Man. Only half of the CT remains, apparently because of margin trimming. In Par it survives entire, but is so badly faded and mutilated that an accurate transcription is practically impossible. The transcription in this volume is from Man; the bracketed sections on the few legible portions borrowed from the Parma source».

Uno sguardo al contratenor del presunto Perusio è tuttavia sufficiente a scartare ogni rapporto diretto con quello mutilo di Lucca;<sup>5</sup> si è di fronte a due contratenores incompatibili la cui fusione è quindi per lo meno opinabile. All'arbitrarietà della scelta di Marrocco si aggiunse poi una lunga serie di errori di lettura che stravolse totalmente il senso sia di Par sia di ciò che venne preso da Man.<sup>6</sup>

L'edizione di Marrocco rimase a lungo l'unico canale di pubblicità di *Più chiar che 'l sol*, una tra le più suggestive ballate del primissimo Quattrocento, insostituibile per comprendere i rapporti tra le composizioni italiane — tranne *Più chiar che 'l sol*, tutte giunte a noi a due parti — e quelle francesi — tutte a tre — di Antonello.<sup>7</sup> Ciò premesso, il restauro del contratenor di *Più chiar che 'l sol* è stato negli ultimi anni una delle tappe inevitabili per chi volesse ricostruire analiticamente la figura controversa di Antonello e — va da sé — per chi volesse sul piano pratico risolvere il problema esecutivo della ballata stessa.

Il presente lavoro si propone di chiarire le vicende che riguardano quel contratenor in due modi: primo, trascrivendo per intero la versione di Par, per osservare il suo rapporto con la ballata; secondo, entrando nel merito del reperto sul foglio 69r di Man e completando l'intero contratenor originario con un frammento, stranamente trascurato da Marrocco, che compare sul foglio 68v. Inoltre, l'analisi del contratenor di Man e l'interazione con quello di Perusio in Par daranno luogo a una serie di riflessioni di carattere generale sulla prassi dei contratenores in questione.

L'esame del frammento di Par relativo a *Più chiar che 'l sol* (la cui intera trascrizione, con il contratenor di Perusio, è riportata qui nell'appendice A) permise di giungere a una serie di categoriche conclusioni. Lo scriba del bifoglio di Par<sup>8</sup> sostituì per intero il contratenor di Antonello nel quadro di una globale revisione (musicale e poetica) della stessa ballata, iniziativa che prese anche per altri brani copiati sullo stesso bifoglio. Non solo il contratenor — strumentale anche in Par — è totalmente diverso da quello di Man,

<sup>5</sup> Nell'apparato critico della sua edizione Marrocco ammette: «What is legible [from the cr in Par] appears to have little in common with Man cr, herefore a collation of the cr would be of no value» (*Italian secular music*, p. 159), ma queste osservazioni non lo dissuadono dal suo tentativo di ricostruzione.

<sup>6</sup> Per le differenze tra *Italian secular music*, Par e Man si vedano qui le appendici A e B.

<sup>7</sup> Per le opere francesi di Antonello vedi *French secular compositions of the fourteenth century*, ed. by Willi Apel and Samuel N. Rosenberg, 3 voll., American Institute of Musicology, s.l. 1970 (*Corpus mensuralis musicae*, 53), vol. 1, e *French secular music: ballades and canons*, ed. by Gordon K. Greene, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1982 (*Polyphonic music of the fourteenth century*, 20).

<sup>8</sup> Per i rapporti tra Antonello, Perusio, lo scriba di Mod e quello del frammento di Par, cfr. REINHARD STROHM: *Filippotto da Caserta, ovvero I francesi in Lombardia*, in *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th birthday*, ed. by Franco Piperno and Fabrizio Della Seta, Olschki – University of Western Australia Press, Firenze – Nedlands 1989, p. 66.

ma anche la distribuzione del testo sotto a cantus e tenor è radicalmente differente e si serve di frequentissime ripetizioni di parole e sillabe, abbattendo così gran parte dei melismi tipici della scrittura (anche se non per forza nella declamazione sottintesa) di Man. Le varianti al testo poetico — che in Par manca inoltre della seconda stanza — e le leggere divergenze musicali nel cantus e nel tenor rientrano nella norma delle diversità dovute a trasmissione indiretta, a meno di non dar credito alle ipotesi riguardo un rapporto personale tra Antonello e Perusio,<sup>9</sup> caso in cui anche queste varianti risulterebbero da deliberati interventi compiuti da Matteo (o dallo scriba a lui legato) sulla composizione.<sup>10</sup>

In Par si leggono in tutto sette contratenores, cioè sei oltre a quello per *Più chiar che 'l sol*. In tre casi — *Più chiar che 'l sol* compreso — al margine del foglio c'è l'attribuzione «M. d. P.» (una volta la variante «M. d. p.<sup>o</sup>») e nel caso di *Dyre et di dueyl* si leggono perfino due contratenores alternativi e incompatibili tra loro, il secondo dei quali è intitolato «contratenor secundus». Né il (singolare) restauro su p. 4 — la foliazione è moderna — né il parziale degrado alla base di p. 6 riguardano *Più chiar che 'l sol* (che si trova su p. 3), le cui tre parti sono interamente leggibili come riportato nell'appendice A.<sup>11</sup>

Per ciò che riguarda invece il codice di Lucca, la mutilazione del foglio 69r interrompe le mutazioni — o piedi — del contratenor intorno alla battuta 57.<sup>12</sup> Ma un attento esame del manoscritto nell'estate del 1991 portò a risultati sorprendenti.

<sup>9</sup> STROHM: *Filippotto da Caserta*, p. 66.

<sup>10</sup> Tra le varianti poetiche è da notare la sostituzione della voce «sfamicato» di Man, al cui posto in Par si legge «infiammato» (parola che in Par è inoltre suddivisa e ripetuta come riportato nell'appendice A). Per l'importanza di questa parola nella resa musicale di Antonello vedi più avanti e la nota 21. Un'altra variante, di carattere paleografico, è la sostituzione in Par delle *virgule* ( : | : ) di Man con i segni mensurali C (per tenor e contratenor) e con quello di diminuzione O (per il cantus), per altro sfasati, in Par. Sorprende che nessuno di questi segni sia stato di aiuto a Marrocco. Elencare tutte le differenze tra il contratenor di Par e quello di Man è ovviamente meno utile che rimandare direttamente alle appendici A e B. Basti indicare qui l'ambitus diverso, che in Par si spinge spesso fino al re<sub>3</sub>, la frequenza in Par di salti di *discordantia* (tritoni, settime eccetera), la maggior insistenza di Par su ritmi sincopati. Di particolare eleganza in Par il motivo ripetuto alle battute 34 e 70 al contratenor, che crea una sorta di *concatenatio pulchra* di natura musicale tra i due piedi, *concatenatio* che il testo poetico naturalmente esegue al posto tradizionale, tra la seconda mutazione e la volta. In generale questo contratenor di Perusio riflette la nota perizia del suo autore, che sovrappone a un linguaggio astratto e legato al *numerus* matematico degli intervalli inusuali che adopera una trasparente aderenza al testo poetico: «lizzadra» è in questo senso musicata in modo opposto rispetto al contesto in cui si inserisce («Più chiar che 'l sol in lo mio cor Lucia» e «figura di vuy Ma»), e lo stesso si potrebbe dire del commento su «-donna», «tanta beltade», «infiammato» eccetera. Ma in tutti questi casi il contratenor pare orientarsi più al testo che al contrappunto strutturale tra cantus e tenor, differenza questa, si vedrà, cruciale rispetto al contratenor di Antonello. Per la trattatistica sul contrappunto trecentesco in generale vedi KLAUS-JÜRGEN SACHS: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Steiner, Wiesbaden 1974. Inoltre vedi la nota 22.

<sup>11</sup> Vedi la nota 4.

<sup>12</sup> Vedi le appendici A e B.

Innanzitutto fu possibile reintegrare — rispetto a Marrocco — un  $fa_2$  al terzo tempo di battuta 56,<sup>13</sup> dopo la pausa, seguito dai resti del segno proporzionale (le *virgulæ cum duobus et tribus punctis* † ‡), presente esattamente allo stesso punto nel cantus e nel tenor, indicante l'andamento binario o *italico* del breve tratto che esso delimita (qui battute 57 e 58).<sup>14</sup> Il particolare conferma l'omofona binarietà di quel passaggio, rimandando all'Antonello di Mod, e permette inoltre di leggere correttamente ciò che resta di foglio 69r (taciuto da Marrocco):  $sol_2$ , brevis binaria;  $la_2 - sol_2$ , legatura *cum opposita proprietate* di due semibrevis binarie. Ma la sostanziale novità emerse dall'esame del foglio 68v, alla cui base ciò che al primo sguardo dovette presentarsi a Marrocco quale frammento incoerente altro non è che il fortemente mutilato *residuum*, il resto del contratenor interrotto al foglio 69r. L'interruzione non è quindi dovuta alla mutilazione, bensì alla mancanza di spazio notata dallo scriba A sul foglio 69r e risolta con l'aggiunta del tratto di pentagramma che egli stesso preparò alla base del foglio 68v.<sup>15</sup> Ciò di cui la mutilazione fece perdere le tracce sono tutt'al più i segni di congruenza (+) dello stesso tipo usato dallo scriba sui fogli 67v–8r e che con ogni probabilità orientavano il lettore assieme alla scritta «*residuum*» sottostante la conclusione del contratenor qui finalmente ritrovata.<sup>16</sup>

Per deduzione il contratenor è così univocamente leggibile per intero e la trascrizione completa della versione di Lucca di *Più chiar che 'l sol* è riportata qui nell'appendice B.<sup>17</sup>

L'autentico contratenor di Man merita ora una breve analisi. Il suo tratto finale si mostra molto economico e soprattutto esprime una forte intenzione dialogica con cantus e tenor, rinunciando con ciò alle figurazioni ritmiche della ripresa. L'analisi può essere articolata nei seguenti aspetti:

<sup>13</sup> Il particolare è, appunto, tralasciato in *Italian secular music*. Da qui in poi la suddivisione in interna delle battute verrà indicata con le lettere a, b e c: 56c sarà così il terzo tempo della battuta 56.

<sup>14</sup> Vedi la nota 10. Il segno († ‡) si presenta in Man anche sui fogli 80v–1r.

<sup>15</sup> *The Lucca codex*, pur non entrando nel merito di questo *residuum*, omette la dicitura «incomplete» per ciò che riguarda questo contratenore a p. 68 dell'inventario, il che fa ovviamente presumere che il particolare fu notato dai curatori, per altro attentissimi. Ora la trascrizione e l'analisi del *residuum* qui proposte, integrando il loro lavoro, presentano l'inedita completa versione originale della ballata.

<sup>16</sup> Vedi Man, fol. 91v, oppure *The Lucca codex*, p. 194.

<sup>17</sup> Due soli i dubbi di trascrizione, sciolti però anch'essi alla luce di semplici metodi di deduzione: a battuta 66 (vedi appendice B) la pausa potrebbe essere intesa dopo il  $la_2$  e non prima, ma in quel caso l'estremo della pausa dovrebbe essere visibile: non essendolo, l'alternativa è di leggere la macchia prima del  $si_2$  come i resti di un  $la_2$  immediatamente antistante e di completare lo spazio previo — troppo grande per immaginare un  $la_2$  semibreve caudata — con la pausa riportata in trascrizione nell'appendice B. Il  $sol_2$  di battuta 68, nonché la conclusione  $la_2$  (69b) e  $sol_2$  (70a) risultano da analoghi procedimenti: lo spazio tra la pausa di 68b e il  $si_2$  di 69a richiede un'integrazione che per esclusione non può che essere  $sol_2$ , e la 'pænultima', semibrevis caudata  $la_2$ , nella trascrizione  $la_2$  minima a 69b, risulta dal ridotto spazio tra la pænultima e la finalis ( $sol_2$  longa). Non è pensabile una

1. La finalis, contro tutte le previsioni tonali deducibili da cantus e tenor (e diversamente che in Par) è in sol<sub>2</sub> e viene raggiunta direttamente dalla pænultima la<sub>2</sub>. Così Man si colloca al di fuori di quella che evidentemente non considera quale *regula legalis*, cioè il divieto di perfezioni uguali e parallele tra cantus e contratenor nel caso quest'ultimo si trovi sotto al tenor, specialmente per ciò che riguarda il passo tra la pænultima e la finalis (*regula legalis* che molto prima della sua formulazione teorica pare aver diviso gli animi alla fine del Trecento).<sup>18</sup> Non resta che constatare l'intenzione che spinge Antonello a tale scelta: dovendo scartare per motivi stilistici una datazione molto precoce della ballata (si pensi per esempio alla *obliqua positio* delle dissonanze tra cantus e tenor nel tratto «Madonna mia» della ripresa), risulta impossibile non percepire il carattere di deliberato arcaismo nella clausola in questione. Si tratta di una clausola madrigalistica (di per sé arcaizzante), di dissonante avvicinamento all'unisono di cantus e tenor — 'sostenuto' quest'ultimo per rigore di 'falsa musica' con si<sub>4</sub> e do<sub>3</sub>, fatto confermatoci dal ♯ del contratenor di Man nonché, indiziarmente, dalle alterazioni prescritte in Par —, clausola il cui arcaismo viene in fine rafforzato dall'altrettanto arcaica disattenzione contrappuntistica del rapporto parallelo tra cantus e contratenor. In effetti, le parallele risultanti (certamente notate e volute da Antonello) non fanno che citare un passato dal presunto sapore marchettiano<sup>19</sup> e sottolineano così la deliberata matrice *italica* e quindi neo-stilnovistica e 'restauratrice' che caratterizza del resto il testo poetico.<sup>20</sup>

finalis sul re<sub>3</sub>, per l'assenza di note esterne al pentagramma nella scrittura dello scriba A (e un cambiamento di chiave sarebbe ovviamente visibile) il che conferma per altro l'altezza della pænultima. Anche nella sezione di contratenor relativa al foglio 69r, nonché al cantus e tenor di 68v, l'originale di Man (e la trascrizione dell'appendice B) differisce parzialmente da *Italian secular music*.

<sup>18</sup> Per la *regula legalis* vedi SACHS: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, p. 111.

<sup>19</sup> Se Pavia è da considerarsi la corte nella quale *Più chiar che 'l sol fu* concepita, allora il ms 54.1 della Newberry Library di Chicago (vedi *The Lucca codex*, p. 45), copiato a Pavia nel 1391 e contenente trattati attribuiti a Marchetto da Padova, Filippotto da Caserta e Johannes de Muris, ci conferma l'influenza diretta (per altro scontata) di Marchetto su Antonello. Inoltre la presenza di una copia del *Trattato dei ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna nell'inventario della biblioteca viscontea di Pavia (trattato che risulta dalla volgarizzazione della *Summa* di Antonio da Tempo) denuncia la prossimità di musicisti come Antonello alla corrente dei 'restauratori' poetici (vedi la nota 20 e *The Lucca codex*, p. 36).

<sup>20</sup> Testo poetico in cui si manifestano i rudimentali tentativi (di Antonello?) di completare con le mutazioni e le volte ciò che sembra a tutti gli effetti essere una ripresa di provenienza stilnovista e di livello poetico certamente superiore al resto della ballata. Il termine 'restauratrice' (che ci collega a Gidino di Sommacampagna, a Simone Prudenzianni stesso, a Prosdodimo o all'ideologia delle colossali antologie quali i codici Squarcialupi e Panciatichi) richiede qui qualche chiarimento, che l'esempio di *Più chiar che 'l sol* può fornirci. La ripresa della ballata mostra una irregolarità ipermetrica nel secondo verso («licadra figura di vuy Madonna mia») che lo scriba A di Man cercò di correggere con l'abbattimento della *a* di «figura», sotto alla quale segnò, in cantus e tenor, il suo inconfondibile punto di elisione. L'accorgimento non risolse interamente il problema, ma testimonia il fatto che lo scriba A ne fu

2. La parentesi binaria delimitata dalle *virgule* di battute 57–8 (f: f:), oltre a manifestarci la perizia di un Antonello reduce dall'esperienza di Modena, denuncia l'omofono accordo tra le parti a chiudere così la lunga *augmentazione* precedente. Ciò ricorda altrettanti procedimenti di Antonello (ad esempio nelle battute 55–6 di *Amour*, la ballade sui fogli 32v–3r di Mod) e prepara l'ascoltatore a ricevere da lí in poi un messaggio polifonico che coinvolge tutte le parti in stretta interdipendenza.
3. In effetti il tratto che segue («mio core») compromette cantus e tenor in una dizione simultanea e veloce che il contratenore sorregge con l'*augmentato* motivo  $do_3 - re_3 - do_3$  e che sfocia in una stupefacente rappresentazione di «sfamiçato»,<sup>21</sup> parola caratterizzante che spinge Antonello a una aderenza maggiore di quella corrispondente nelle restanti mutazioni

consapevole. Lo schema da lui proposto con la prolatio «Liçadra figur di vuy Madonna mia» risulta i – a – a / i – u – i – u (i) / a – o – a – i – a, e crea così un'enfasi per sdoppiamento del segmento i – u che occupa il centro del verso e allontana elegantemente le *a* caratterizzanti il segmento iniziale («liçadra») e quello finale («Madonna mia») dello stesso. L'ipotesi di considerare di matrice arcaica e di ascendenza (seppure non diretta) veramente stilnovista il distico della ripresa si basa su apprezzamenti semantici, lessicografici e formali: si pensi qui non tanto alla *compositio nominis* di «Lucia», con il suo ovvio doppio significato, quanto all'uso dell'antica «figura» cavalcantiana, figura che non è altro che l'immagine ideale, la traccia che la percezione sensoriale lascia nell'anima dell'amante e che, stabilitasi nel suo interno, ne provoca la averroistica morte per fuga di spiriti o, appunto, di «sospiri»; vedi MARIA CORTI: Introduzione, in GUIDO CAVALCANTI: *Rime*, a c. di Marcello Ciccutto, Rizzoli, Milano 1987, pp. 11–7. Inoltre l'insieme formale e semantico «di vuy Madonna mia» denuncia indubbiamente una sua nobile origine, se non proprio duecentesca, almeno fortemente ispirata allo straordinario intuito sintetico dello stilnovo. Se i due versi sono da considerarsi originariamente isometrici (il che appare molto plausibile), l'unica soluzione è quella di sciogliere la sineresi di «vuy» (se non nella prolatio almeno nel conteggio sillabico) e di abbattere l'unico vocabolo estraneo all'universale livello di lingua che caratterizza la ripresa, e cioè la voce «liçadra». Così rivisitata, la ripresa diventa: «Piú chiar che 'l sol in lo mio cor Lucia l Figura di vuy Madonna mia». «Vuy» e «mia» acquistano maggior simmetria — separate come sono da una *casura* semantica — e «chiar» guadagna autonomia quale unico attributo della figura descritta. «Chiar», «sol» e «Lucia» fungono così da perfette controparti cavalcantiane di figura e collaborano a costruire l'azione canonica dell'innamoramento: è attraverso gli occhi (e la luce) che Amore penetra nell'anima prescelta e trasforma la percezione esteriore («il sol») in quella interiore («lo mio cor») chiamata, per l'appunto, «figura». Indebolitasi la tradizione che ne rendeva comprensibile il significato, la frase ebbe piú tardi bisogno del secondo attributo («liçadra»), preso in prestito da contesti forse meno ambiziosi, e in fine squisitamente musicato da Antonello prima e Perusio poi. Queste riflessioni sottostanno, in sintesi, all'ipotesi di un Antonello partecipe di una corrente di 'restauratori' poetici che, con Gidino da Sommacampagna e Antonio da Tempo in mano, cercano di adeguare antichi modelli poetici alle loro circostanziali necessità (celebrative, di committenza, politiche eccetera). Ed è la stessa intenzione 'nazionalistica' e 'restauratrice' quella che spinge la sua generazione alla difesa di un linguaggio musicale costellato di marchettiani arcaismi.

<sup>21</sup> «Sfamiçato» rappresenta all'interno del testo poetico una parola sicuramente esotica. Se l'origine è da considerarsi meridionale, la matrice potrebbe essere legata a *sfamiçiatu* (= povero, stangato, spiantato; vedi VINCENZO NICOTRA: *Dizionario siciliano – italiano*, Catania 1883), a *sfamacciato* (= spapolato; vedi GENNARO FINAMORE: *Vocabolario dell'uso abruzzese*, Città di Castello 1863), o ancora a *spamisso* o *spamassà* (= spaventato, timido; vedi SALVATORE NITTOLI: *Vocabolario di vari dialetti del Sannio*, Napoli 1873). Non è da escludere il rapporto con il diffuso termine *sfamato*, nel doppio significato di affamato, povero e insaziabile, o di sazio. Queste radici non paiono rappresentate nei dialetti di area settentrionale, dove la voce piú rassomigliante è invece *sfiammà*, *sfiammato* o *sfiammare* (= levarsi in

(«sia aitato», «vero dio», «volto pio»).<sup>22</sup> «Sfamiçato», sfruttando l'occasione del lungo tradizionale melisma terminale, impegna le tre parti in uno studiato hoquetus scolastico, che risponde con ogni probabilità all'intenzione di opporre alla fine madrigalistica, *ytalica* e arcaizzante, una citazione *gallica*: modelli di tali hoqueti vengono forniti non solo dal repertorio francese, e dall'opera francese di Antonello stesso (servono da esempio qui le battute 60-3 di *Amour*, nonché le battute 26-34 della ballade *Du val perileus*, sempre in Mod), ma anche da compositori italiani la cui deliberata intenzione di citare «lo gallo» sono indiscutibili.<sup>23</sup>

4. La melodia del cantus durante la voce «sfamiçato» è di costruzione, si vedrà, scolastica, e cioè calcolata (in questo caso) in base agli intervalli e alla loro posizione nell'intero disegno. L'inizio del melisma a battuta 64c ripete le prime cinque note di battute 62c-4a, tralasciando la loro conclusione sul re<sub>4</sub> di battuta 64a: la<sub>4</sub> - fa<sub>4</sub> - sol<sub>4</sub> - mi<sub>4</sub> - fa<sub>4</sub>. Il disegno così ripetuto, formato da terze discendenti e seconde ascendenti, viene rovesciato alle battute 66c-8a dalla scelta di iniziare, dopo la pausa, con la seconda invece che con la terza. La *questio* scolastica così posta dalle due premesse contrarie (*sic* alle battute 64c-6a, e *non* a 66c-8a) trova 'risposta' alle battute 68c-70 con la diminuzione e l'abbattimento della *species* della terza.<sup>24</sup> Tenor e contratenor si dividono un sottile compito imitativo come segue:

fiamme, infiammarsi; vedi per esempio CAROLINA CORONE DI BERTI: *Vocabolario bolognese - italiano*, Bologna 1869-74, e GIUSEPPE MALAGODI: *Vocabolario pisano*, Accademia della Crusca, Firenze 1939). È con questa seconda radice che «sfamiçato» passò a Par trasformato in «infiammato».

<sup>22</sup> Con la parola andò persa, nel frammento di Par, la sua caratteristica rappresentazione musicale, rappresentazione, come si vedrà, legata al meditato rapporto contrappuntistico tra le parti. In Par l'interesse ricade invece sul diretto contatto con il testo e, anzi, con le singole voci che lo compongono, caratteristica questa che segna il nascere di un concetto radicalmente nuovo della retorica musicale. Non che prima di Perusio, Zaccara (o Antonello stesso) non ci fosse l'interessamento a questa forma diretta di *representatio* musicale dei testi, ma essa s'inseriva quasi come mezzo ausiliare in un contesto impostato invece sul rapporto tra la musicazione e l'intera struttura poetica (semantica, ritmica, astratta) del verso. Sono questa elegante subalternità del diretto 'rappresentare' e questo complesso rapporto con l'intero verso ciò che probabilmente i 'restauratori' non riuscirono a recuperare malgrado le loro nostalgiche ricerche stilnoviste.

<sup>23</sup> Si pensa qui al madrigale di Landini *Si dolce non sonò chol lir Orfeo*, numero 151 nell'edizione *The works of Francesco Landini*, ed. by Leo Schrade, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1958 (Polyphonic music of the fourteenth century, 4). Per ciò che riguarda le somiglianze (davvero tante) fra *Più chiar che 'l sole* e *Amour*, uno studio approfondito potrebbe dimostrare perfino un rapporto parodistico tra i due componimenti: sia la struttura melodica del cantus sia quella vocalica dei versi iniziali sembrano imparentare *Amour* (e nessun'altra ballade francese di Antonello) a questa sua *più chiar* e meno *subtilis* versione italiana.

<sup>24</sup> La terminologia è presa in prestito dalla dialettica di Abelardo, il cui «metodo "sic et non" passerà nella Summa Theologiae di San Tommaso» (ÉTIENNE GILSON: *La filosofia nel medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 339), metodo fortemente caratterizzante le *questiones* musicali poste da Marchetto (vedi *Lucidarium*, 5.6.1) nonché l'intera trattatistica musicale coeva (vedi SACHS: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, passim). MARCHETTO DA PADOVA: *Lucidarium*, ed. by Jan van Herlingen, The University of Chicago Press, Chicago 1985.

il contratenor imita le terze discendenti in modo assolutamente palese, mentre il tenor riprende (rovesciate) le seconde, utilizzando i ritmi giambici  $\uparrow \uparrow$ ;  $\uparrow \uparrow \downarrow$ . Questo procedimento è sfasato a hoquetus in virtù delle pause delle tre parti, hoquetus che Antonello non applica però indistintamente durante tutta la *quaestio*: l'hoquetus viene da lui usato per il tratto alle battute 63a–5c, e cioè sotto al motivo melodico di «sfamiça-» del cantus e sotto al *sic* del suo melisma (battute 64c–6a). L'hoquetus si ferma invece sotto la corrispondente *non* di battute 66c–8a e viene sostituito da un andamento a specchio omofono tra tenor e contratenor di particolare densità (densità cioè 'opposta' a quella dell'hoquetus); in fine il passo a battuta 68b, in cui il  $\text{do}_3$  del tenore solo risponde al  $\text{fa}_4$  del cantus solo di battuta 66a, dà inizio all'appariscente *respondeo dicendum* a carico della clausola *italica* da madrigale, enfatizzata dall'arcaismo del contratenor di cui prima. Una clausola 'restauratrice' e, conviene ripeterlo, enfaticamente *italica* è stata così utilizzata quale *respondeo* di una *quaestio* giocata in campo scolastico e pseudo-francese.

5. L'innesto di espedienti tanto diversi da poter ritenersi opposti, quali sono una costruzione scolastico-francese e la conclusione 'restauratrice' italiana, è ancor piú straordinario se si osserva che a renderlo eloquente è il contratenor, senza il quale lo sdoppiamento imitativo del motivo del cantus sarebbe impossibile e quindi l'intera *quaestio* incomprensibile. Visto che la perfetta simmetria dell'intero passaggio permette di scartare con certezza una sua genesi casuale, conviene d'ora in poi immaginare un Antonello che diede al contratenor il compito di manifestare l'intenzione di un intero tratto di polifonia. Si tratta, in sintesi, di un contratenor assolutamente essenziale.<sup>25</sup>

Stabilite queste caratteristiche (coessenziali) del contratenor di Man, conviene approfondire alcune riflessioni relative alla sua sostituzione, operata da Perusio in Par. Il bifoglio di Parma colloca il contratenor di *Piú chiar che 'l sol* tra i tanti che Perusio aggiunse a brani a lui noti;<sup>26</sup> rafforza inoltre gli indizi dell'esistenza di una vera e propria scuola di contratenores 'alternativi' che presumibilmente fece capo a lui. È probabile che lo stile di questi contratenores 'perugini' fosse consueto a una parte importante degli strumentisti coevi — anche se non a tutti — e che si discostasse fortemente dalla tradizione dei contratenores fin lí eseguibili, scritti o improvvisati che fossero. L'estensione dell'ambitus, i salti intervallici melodicamente incoerenti o per lo meno eterodossi, i ritmi sincopati e virtuosistici, il generale andamento polemico

<sup>25</sup> Per una trattazione esauriente della *manifestatio* nella cultura scolastica vedi ERWIN PANOFSKY: *Gothic architecture and scholasticism*, Archabbey Press, Latrobe, Pennsylvania 1951.

<sup>26</sup> Vedi sopra.

del contratenor, insieme alla sua forte tendenza a esplorare la tessitura sotto al tenor e sorreggere così una nuova struttura tonale nella polifonia: sono queste alcune delle caratteristiche che distinsero questo nuovo e diverso tipo di contratenores dall'*habitus* dei contratenoristi trecenteschi. Si pensi qui all'opera di Perusio stesso, ma anche a Ciconia o a Zaccara, il cui *Ad ogne vento* fornisce per altro evidenza della almeno parziale 'improvvisabilità' (ovverosia consenso) raggiunta dallo stile 'perugino'.<sup>27</sup> Almeno per parte dei suonatori, benché abituati a leggere o improvvisare i loro contratenores tradizionali, un breve accenno di contratenor «a modo peruscino» dovette cioè bastare — come in *Ad ogne vento* — a orientarsi nell'improvvisazione del resto. Il contratenor recentemente ritrovato in Man relativo alla ballata *Poy che da te* di Landini appare anch'esso influenzato — se non proprio prodotto — dalle intenzioni di questa corrente contratenoristica,<sup>28</sup> e sembra illustrare a tutti gli effetti ciò che Prudenzianni intese nel sonetto 47 del *Sollazzo*:

[...] Quella sera cantaro ei madriale  
 Canzon del Cieco, a modo peruscino  
 Rondel franceschi de fra Bartolino.<sup>29</sup>

«Cantaro [...] canzon del Cieco, a modo peruscino» allude indubbiamente ai componimenti di Landini 'aggiornati' o 'completati' nello stile (contratenoristico) di Perusio, resosi a quanto pare autonomo dal suo ideatore al punto da raggiungere il rango di «modo peruscino».<sup>30</sup> La prassi di questi nuovi contratenori 'peruscini' si estese con ogni probabilità su diversi campi

<sup>27</sup> Il brano si trova quale unicum sui fogli 65v-6r di Man. L'interruzione del contratenor al foglio 66r, copiato dopo la stesura della ballata *Spesso, Fortuna, cridote* alla base del foglio, meriterebbe uno studio speciale in altra sede. È comunque evidente che lo scriba iniziò la stesura del contratenor sapendo di non poterlo finire, il che conferma l'utilità di una tale prassi di 'suggerire' con poche batture la natura — in questo caso 'perugina' — del contratenor inteso. All'inizio della seconda *distinctio* lo scriba A commette un errore nel contratenor (errore forse notato in passato dalla mano che cercò di correggerlo), fatto che rende probabile che A si orientasse a un modello grafico ancor più breve del suo o invece al ricordo (vago) di una versione eseguita «a modo peruscino» della ballata. In entrambi i casi A non seppe continuare neppure fino alla fine del sistema, il che indebolisce l'ipotesi di Nádas e Ziino (*The Lucca codex*, pp. 20-1, nota 22) secondo cui A potrebbe essere il compositore stesso del contratenor. L'indizio non è da poco visto che scredita la paternità di A degli altri contratenores 'peruscini' di Man.

<sup>28</sup> *The Lucca codex*, pp. 108-10.

<sup>29</sup> SANTORRE DEBENEDETTI: *Il «Sollazzo» e il «Saporetto» con altre rime di S. Prudenzianni d'Orvieto*, «Giornale storico della letteratura italiana», supplemento 15, Loescher, Torino 1913. Sui «rondel franceschi» vedi *The Lucca codex*, p. 33.

<sup>30</sup> Interessante sotto questo profilo il frammento di Siviglia (Sev = Sevilla, Biblioteca Colombiana, 5, 2-25; *RISM*, B IV, vol. III, pp. 426-8; *CMMS*, 1, vol. III, pp. 140-1) che riporta, sul foglio 48v, le due parti della ballata del Cieco *Fortuna ria*, nonché, sul foglio 49r, un «alius tenor de fortuna ria» seguito da un contratenor sincopato e virtuosistico. Sembra si tratti quindi di un deliberato adeguamento del tenor al nuovo tessuto a tre. Singolari, sempre a Sev, le indicazioni grafiche relative all'esatta collocazione delle sillabe sotto alle note.

d'azione: dall'aggiungere contratenores a brani fin lí sentiti strettamente a due parti, a sostituire preesistenti contratenores scritti con quelli propri, a sostituirsi a una diffusa preesistente prassi di contratenores improvvisati dallo stile però diverso (anteriore) rispetto a quello (nuovo) proposto da loro. Quest'ultima situazione si basa sull'ammissione dell'esistenza (anche se ovviamente non dell'onnipresenza) di contratenores improvvisati sui brani a due lungo tutto il repertorio trecentesco, da Rossi a Landini, ammissione talmente sorretta da indizi teorici e letterari da risultare ormai indiscutibile.<sup>31</sup>

In questo contesto l'operazione dello scriba di Par di sostituire il contratenor (scritto) di *Piú chiar che 'l sol*, contratenor che l'analisi ha dimostrato assolutamente coesistente e quindi in un certo qual senso insostituibile,

<sup>31</sup> Non è questa la sede per riportare tutti quegli indizi. Si ricordi soltanto l'eloquente descrizione che Antonio da Tempo fornisce dei madrigali da lui sentiti «a piú di due voci diverse» (e che corrispondono in tutti gli altri particolari, come anche le sue indicazioni circa i rondelli o le ballate, al repertorio del codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana, codice che però li tramanda scritti a due parti): «Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures»; ANTONIO DA TEMPO: *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a c. di Richard Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, p. 71 (corsivo nostro). Che Antonio da Tempo intendesse altre voci da quelle scritte in Rossi 215, o meglio delle terze parti ivi sottintese, è inoltre confermato dalla insolita struttura del madrigale satirico *Involta d'un bel velo* (il tredicesimo nell'edizione *The music of fourteenth century Italy*, ed. by Nino Pirrotta, American Institute of Musicology, s.l. 1960 (Corpus mensurabilis musicæ, 8/11); per il facsimile dello stesso codice si veda *Il codice Rossi 215*, studio introduttivo ed edizione in facsimile a cura di Nino Pirrotta, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1992 (Ars nova, 2). In *Involta d'un bel velo* le terzine iniziali risultano accompagnate da un tenor, mentre il ritornello — che inizia con una caccia — ci riporta al suo posto un tratto di secundus cantus estraneo in ambitus e ductus al tenor di cui prima. Si tratta molto probabilmente della stenografica traccia di un madrigale a tre del tipo 'quotidianamente sentito' da Antonio da Tempo, il cui secundus cantus (di matrice imitativa) è rigorosamente canonico solo nel segmento conservato (perciò) nella scrittura. La frequenza di composizioni a due, che in concordanze appaiono a tre, è per altro nota, dalla celebre lauda di Jacopo in Pan alle ballate di Landini o Ciconia: lo stesso scriba A di Man aggiunge i contratenores spesso negli spazi residui rimasti liberi solo dopo aver riempito le sue pagine con le due parti essenziali (cantus e tenor) di varie ballate o madrigali, fatto che denuncia la generale subalternità dell'atto di scrivere i suoi contratenores. Si pensi infine all'insegnamento del biscanto nelle fonti teoriche, teso all'aggiunta di parti su tenori o canti preesistenti, nonché alla frequenza di testimonianze letterarie in proposito addirittura duecentesche, dalla nota cronaca di Salimbene de Adam al *Tesaur* di Peire de Corbac (vedi SACHS: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, pp. 25-9): «Secundum vero cantum, qui ibi est, id est contracantum fecit frater Vita; [...] frater Vita fecit ibi secundarium cantum, id est contracantum. Semper enim, quando inveniebat aliquem fratris Henrici simplicem cantum, libenter ibidem faciebat secundarium cantum: [...] Contracantum fecit frater Vita [...]» (F. BERNINI: *Salimbene de Adam*, Bari 1942, pp. 264-5, 552). Per il biscanto in rapporto alla lauda si veda anche FRANK A. D'ACCONE: *Le compagnie dei laudesi durante l'ars nova*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, vol. III, a c. di F. Alberto Gallo, Centro Studi sull'Ars Nova Musicale Italiana del Trecento, Certaldo 1970, pp. 253-80. «Biscantor» è la mansione (come noto) di innumerevoli compositori trecenteschi, tra i quali anche Perusio, biscantor del duomo di Milano.

rappresenta un caso estremo e denuncia la disinvoltura con cui furono riscritti i nuovi contratenores 'peruscini' sul codice che li conteneva, contratenores di cui l'unico bifoglio superstite di Par (che ne riporta ben sette) fa presumere l'enorme abbondanza.

Ciò non esclude completamente la possibilità di dar credito all'ipotesi di Reinhard Strohm di cui prima, e cioè quella sul rapporto personale tra Antonello e Perusio, rapporto che spiegherebbe l'inclusione delle «sottilissime chansons» del primo nei fascicoli di Mod compilati da o per conto del secondo:<sup>32</sup> allora all'origine della sostituzione e dell'intera revisione di Par (dovuta a Perusio o a uno scriba strettamente a lui legato) ci sarebbe un omaggio di Matteo al suo erudito compagno Antonello. Il ritrovato contratenor di Man, del resto, non fa che dimostrarci quanto l'omaggio di Perusio sarebbe stato meritato dal suo destinatario. L'erudizione di Antonello, la sua determinazione nel mettere tutti i mezzi al servizio di una costruzione retorica di rigorosa trasparenza: questa sua statura ci viene confermata ora, in caso ci fosse ancora bisogno dopo *Amour, Dame o Beaute*, dalla restituzione completa della disarmante eloquenza di *Più chiar che 'l sol*.

*Pedro Memelsdorff, flautista e ricercatore, si è diplomato ad Amsterdam e a Basilea. Come solista e con il gruppo Experion XX, nonché con il suo ensemble di polifonia trecentesca Mala Punica, effettua intensa attività concertistica e discografica. Ha recentemente inciso i compact disc Ars subtilis ytalica (Arcana), con musiche dal manoscritto di Modena, e D'amor ragionando (Arcana), con liriche neo-stilnoviste della corte pavese di Giangaleazzo Visconti. Insegna alla Civica Scuola di Milano ed è invitato presso diverse istituzioni accademiche in qualità di docente di polifonia trecentesca.*

<sup>32</sup> Vedi la nota 8. Dovesse dimostrarsi l'interrelazione tra *Più chiar che 'l sol* e *Amour* (o la derivazione di una dall'altra), allora Perusio — ovviamente gran conoscitore dell'Antonello *subtilior* — potrebbe aver inteso Par quale contributo a una *questio* già in corso.

## Appendice A: ANTONELLO DA CASERTA: *Più chiar che 'l sol* (Par)

Più  
 Più chiar che 'l so - - le in  
 m. d. p. Contratenor  
 Più chiar  
 Più  
 Più chiar che 'l so - - le in  
 lo mi - o cor lu - - ci - - a  
 le  
 più chiar che 'l so - - - - le in  
 più chiar che 'l so - le in lo mio  
 lo mi - o co - [re] [Lu - ci - -  
 cor [Lu - ci - -  
 - a] , La liz - - za - dra fi -  
 - a] , La liz - - za - dra fi - gu -

25

- gu - ra de vu - - i ma - don - na mi - - -

- ra de vui ma - - don - na mi - - -

30

- - - a. Con tan -

- - - a. Con

35

- ta bel - ta - te ve po - - se ve

tan - - ta bel - - ta - - te ve

40

po - se na - tu - ra con tan - ta bel - -

po ve po - se na - - tu - -

45

- ta - te ve po - - se na - tu - -

50

- ra Che lo

- ra Che' l

(a)

(b)

55

mio co - re

co - re

(b)

C

60

che lo co - re s'è tuc - to in - fiam - ma tuc -

- re [che' l] mio co - re s'è tucto in - fiam -

65

- to in - fiam - ma tuc - to in - fiam - ma in - fiam - ma - to

- ma tuc - to fiam - ma tuc - to infiamma - to

[testo residuo:]

Et arde nocte et zorno et mia sciagura  
non vol che un poco da voy sia (aitato)

Ma sempre il vostro core crudo et spietato  
sta verso my non za per mia folia.

Piú chiar che 'l sole.

(a) Originale macchiato.

(b) Errore nel ms.; leggi: do - fa, oppure do - la.

## Appendice B: ANTONELLO DA CASERTA: *Piú chiar che 'l sol* (Man)

Piú  
 Piú  
 Contrat  
 Piú  
 P[iú]  
 P[iu]

5  
 8  
 (a)

10  
 8  
 piú chiar che 'l sol in lo  
 chiar che 'l sol in lo

15  
 8  
 mio cor Lu - ci - dra fi - a  
 mio cor Lu - ci - dra fi - a

20  
 8  
 - a , Li - - ça - - dra fi - gu -

25

- gu - ra de vuy ma - don - na mi - -

- ra de vuy ma - don - na mi - -

30

(c) a. Chon

a. Con

35

tan - ta

tan - -

40

bel - tà vey po - se na - - tu - -

- ta bel - tà vey po - - se na - -

45

- tu

(d)

[testo residuo:]

Et arde corno e nocte e mia fortuna  
non vole ch' un pocho da vuy io sia aittato

Ma sempre el vostro cor crudo e spietato  
sta in verso mi non ça per mia folia.

Più chiar...

Pero pregho che umile e graciosa  
vuy siate al quanto poy che 'l vero dio

V'a facta tanto bella e vertuosa  
che al mondo non à paro quel volto pio

Se non che in verso mi troppo è zudio  
in darne pena con fortuna riar.

Più chiar...

- (a) Originale: semibreve.  
(b) Originale: re - la.

- (c) Quasi illeggibile.  
(d) Quasi illeggibile.

## SUMMARY

*Più chiar che 'l sol*: further light on a contratenor by Antonello da Caserta

The paper sets out to reconstruct the events concerning the contratenor part of Antonello da Caserta's neo-stilnovo ballata *Più chiar che 'l sol*.

The ballata — which was substantially misunderstood by William Thomas Marrocco in the tenth volume of *Polyphonic music of the fourteenth century* (1977) — survives in two sources, each with a different contratenor: the Lucca Codex (also known as Mancini Codex: Lucca, Archivio di Stato, ms 184 = Man), fols. 68v–9r; and the Parma fragment (Parma, Archivio di Stato, frammenti musicali, armadio B, busta 75 = Par), where it is attributed to Matteo da Perugia.

Careful examination of the two sources has enabled us to correct the errors in the *Polyphonic music of the fourteenth century* edition. In Man we have restored the original *residuum* on fol. 68v — surprisingly overlooked by Marrocco — to the contratenor on fol. 69r, and Par now stands not only as an alternative contratenor in its own right but also as a part that fully belongs to a poetically and musically distinct version of the complete piece.

In appendices A and B, complete transcriptions of the two versions — Antonello's and Matteo's — are proposed for the first time.

Analysis of the contratenor fragment hitherto considered as lost in Man, and comparison with that of Par lead us to interesting conclusions concerning:

1. Antonello's work, the contratenor of which in Man turns out to be an integral part ideologically of both the contrapuntal design and the rhetorical and doctrinal expression of its highly significant poetic text;
2. the practice of the late-fourteenth-century contratenores (whether written, suggested or improvised), with particular regard to the figure of Matteo da Perugia and the creation of an authentic contratenor school at Perugia which presumably originated from him.

*Pedro Memelsdorff, recorder player and musicologist, studied at Amsterdam and Basle. He has performed and recorded as a soloist and in the ensembles Experion XX and his own Mala Punica (for the performance of fourteenth-century polyphony). For Arcana he has recently recorded Ars subtilis ytalica (music from the Modena manuscript) and D'amor ragionando (neo-stilnovo lyrics from Giangaleazzo Visconti's court at Pavia). He teaches at the Civica Scuola of Milan and is a frequent lecturer on fourteenth-century polyphony.*