

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

## Un esempio di madrigale cinquecentesco in musica di Luigi Cassola

*An example of a sixteenth-century madrigal set to music by Luigi Cassola*

ANDREA MONTELLA

### ABSTRACT

Il saggio approfondisce la storia editoriale e musicale di uno dei componimenti poetici di Luigi Cassola più intonati tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento. A una premessa sull'utilizzo madrigalistico nel XVI secolo, fa seguito uno studio attento sul madrigale *Altro non è il mio amor*, stampato per la prima volta nel 1544. Analisi stilistico-metriche e musicali, riferimenti intertestuali e ricostruzioni filologiche del testo, comparato con le edizioni circolanti prima dell'edizione a stampa, supportano l'esegesi. L'interpretazione testuale, inoltre, viene affiancata dall'analisi delle diverse intonazioni, attraverso le quali si ricostruisce il tessuto storico-musicale del tempo e le scelte operate dai vari compositori sui multiformi significati del testo.

PAROLE CHIAVE: madrigale, struttura, varianti, analisi

The essay delves into the editorial and musical history of one of Luigi Cassola's most sung madrigals of the 1530s and 1540s. A premise on the use of madrigals in the sixteenth century is followed by a careful study of the madrigal *Altro non è il mio amor*, printed for the first time in 1544. Stylistic-metric and musical analysis, intertextual references and philological reconstructions of the text, compared with the editions circulating before the printed edition, support exegesis. The textual interpretation is also accompanied by the analysis of the different intonations, through which the historical-musical fabric of the time and the choices made by the different composers in giving weight to the multiform meanings of the text are reconstructed.

KEYWORDS: madrigal, structure, variants, analysis

### AUTORE

Andrea Montella si è diplomato al Conservatorio "G. Martucci" di Salerno in Violino con il massimo dei voti e ha conseguito il Diploma Accademico di II livello; successivamente si è laureato in Musicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Ha collaborato con varie formazioni orchestrali come violino di spalla, anche con artisti internazionali. All'attività concertistica e didattica (attualmente è docente di ruolo nei licei musicali) abbina gli studi teorico-musicali. Ha pubblicato in rivista uno studio sulla librettistica in uso tra sei e settecento, è autore di un innovativo volume sulle prime due sinfonie di Beethoven, di un volume sull'opera

*pucciniana, sulla funzione della musica strumentale, su composizioni chitarristiche e violinistiche tra sette e ottocento e sul rapporto musica e letteratura. Ha dedicato un ampio saggio al Carnevale di Venezia di Niccolò Paganini e all'opera di Verdi. Ha revisionato per l'Editore Curci partiture per violino e chitarra. Ha redatto note di sala per l'istituzione nazionale universitaria dei concerti.*  
*amontella@hotmail.it*

A partire dagli anni Venti del Cinquecento, e per più di un secolo, il madrigale ha rappresentato in Italia la forma musicale più ricercata e diffusa, sovrastando nel mercato editoriale la produzione della musica sacra. Si contano infatti, circa cinquantamila stampe di madrigali, ma molti di più saranno stati quelli scritti ed eseguiti nelle case dei signori in un arco temporale che supera i cento anni.<sup>1</sup> È bene ricordare che la diffusione del madrigale favorì l'espansione commerciale dei libri di musica, iniziando la parabola discendente a cominciare dagli anni Venti del Seicento, allorquando, cominciò a calare la fioritura delle composizioni madrigalesche. L'Italia è il paese in cui il madrigale trova origine, in particolare all'interno del prodotto musicale cinquecentesco, e deve la sua fortuna alla combinazione di un'articolata fusione tra la forma poetica di testi qualitativamente ricercati e le strutture musicali che l'accompagnano. Le raffinate architetture polifoniche esigevano una perizia compositiva e una particolare abilità nel canto che gli esecutori dovevano esibire con particolari virtuosismi. Questa particolare forma musicale diventò, in combinazione con il fenomeno del petrarchismo (sia letterario sia musicale), il modo più diretto per veicolare i sentimenti in maniera intensa, regalando all'ascoltatore un vissuto artistico toccante, grazie alle innumerevoli sfumature che le fusioni tra testi e musica generavano.

Seppure sia ancora oggetto di discussione tra i musicologi, non si può ignorare che il fenomeno del culto del Petrarca, ufficializzato dal Bembo con la pubblicazione nel 1525 delle *Prose della volgar lingua*, abbia contribuito non poco allo sviluppo del madrigale che trovò, alla stregua del petrarchismo letterario, larga diffusione anche in tutta Europa. Le strutture retoriche che Petrarca utilizzava per attenuare i contrasti tra gli elementi terreni e la proiezione verso Dio, sfumandone i contorni così da rendere evidenti i conflitti dell'animo, si concretizzano nel Cinquecento come un'esigenza del poeta di spostare il racconto all'interno di un esercizio formale che emula un modello, con un rimario già pronto cui poter attingere, ma che si presenta

---

<sup>1</sup> Per la storia del madrigale, cfr. l'imponente opera che riprende in parte le teorie musicologiche dell'ottocento di A. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, University Press, Princeton 1949, 3 voll., cui seguono D. HARRÄN, *Maniera e il madrigale: una raccolta di poesie musicali del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1980; I. FENLON – J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, traduzione a cura di Giuseppina La Face Bianconi e nota di Lorenzo Bianconi, Einaudi, Torino 1992; *Il madrigale oltre il madrigale dal barocco al novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, in Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lenno-Como, 28-30 giugno 1991, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, *Antiquae Musicae Italicae Studiosi*, Como 1994; M. MANGANI, *"O felice eloquenza" Poesia e musica nel Rinascimento e oltre*, Libreriauniversitaria.it, Limena 2023. Nell'occasione di questa importante rassegna avellinese, va citata anche una delle prime raccolte dei madrigali di Gesualdo, successivamente integrate, *Opere complete di Gesualdo*, a cura di G. Watkins e W. Weismann, Ugrino, Hamburg 1957-66, oltre ai numerosi riferimenti del madrigale nelle varie edizioni di *Storie della musica e in studi vari*.

distaccato dai sentimenti e dai tormenti che si riflettono nei versi del poeta aretino. Se il principio dell'*imitatio* impegnò gli intellettuali in un dibattito che si protrasse per un lungo arco temporale, è anche vero che il ricercato equilibrio tra parole e musica diventò anche la rappresentazione di quel mondo misurato che si andava costituendo negli ambienti delle corti e in buona parte della società nobiliare del secolo.

Di qui l'importanza di una composizione che non viveva solo dei riferimenti lontani dell'amor cortese o della spiritualità del nuovo tempo, ma che esprimeva l'innovativa forma tesa al coinvolgimento emozionale del nuovo pubblico di ascoltatori, mediante costrutti musicali in buona parte liberati dalla tradizione. Negli anni Venti il madrigale condivide ancora gli spazi compositivi con il consolidato uso della frottola, seppure il madrigale, quando riprende altri generi musicali, si avvicini più all'isolamento di una singola stanza della canzone, o meglio ancora della *chanson* francese di gran moda, ad esempio, nella Firenze cinquecentesca, piuttosto che alla frottola, come sosteneva Alfred Einstein.<sup>2</sup> Inizialmente il madrigale si componeva di una struttura metrica più o meno semplice: due o tre terzine di versi endecasillabi e una chiusa di due, a volte di quattro, che rimavano tra loro. È nel XIV secolo che tale composizione ricopre nuove finalità, già da subito, infatti, viene destinato alla produzione musicale, con il canto a tre o quattro voci. Lo sfondo campestre, tipico delle prime forme madrigalesche popolari, comincia ad ispirarsi alle forme classiche dell'idillio pastorale, si riveste del carattere allegorico del platonismo amoroso, finalizzato ad esprimere i sentimenti individuali. Nel corso degli anni il madrigale cominciò a mutare, come più in generale accadde alle forme poetiche e musicali, affrontando argomenti morali, spirituali, satirici, politici, caricandosi di toni sentenziosi, fino a perdere interesse durante il XV secolo. Nel secondo quarto del XVI secolo riprese, come sopracitato, nuovo vigore, grazie anche alle sperimentazioni musicali olandesi che animavano le melodie italiane in quel periodo, in particolare nella musica popolare. Basti ricordare, a tal proposito, l'applicazione delle note al senso della parola, a partire dalla pratica di Josse Després,<sup>3</sup> il quale collegava al termine *velociter* un vorticoso succedersi di note.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. anche I. FENLON – J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano* cit., p. 7-11.

<sup>3</sup> Conosciuto anche come Josquin e in Italia come Giosquino o Dascanio (1450 circa – Condé-sur-l'Escaut, 27 agosto 1521) utilizzò l'arte per diffondere la visione del divino.

<sup>4</sup> L'esempio è citato in C. FIORE, *Disordinati appunti di storia della musica* (definizione di Mila De Santis), *Il madrigale rinascimentale*, 1 aprile 2012, dall'enciclopedia Treccani online <https://www.bing.com/search?pglt=2081&q=Mila+de+santis+Madrigale+rinascimentale&cvid=53ff9028bb844dec9df01617e3796a81&aqs=edge..69i57j69i11004.9831j0j1&FORM=ANAB01&PC=W035>.

Il madrigale, grazie alla tendenza di delineare una struttura libera di endecasillabi e settenari,<sup>5</sup> lasciava spazio al lavoro del contrappuntista, favorito dalla brevità della chiusa (in genere, i citati due versi), prestandosi alla creazione di nuove forme armoniche. In particolare, nella musica sacra si videro i frutti dell'assorbimento da parte degli italiani dell'influenza fiamminga, tanto è vero che studi recenti hanno affermato: «Unitamente alla comparsa del cromatismo, inteso sia in senso coloristico sia melodico-armonico, notevole era stato l'influsso di compositori come Willaert e de Rore, per i quali la musica sacra rappresentava una sintesi tra la polifonia fiamminga e la sensibilità italiana per l'armonia e la struttura simmetrico-spaziale».<sup>6</sup> La riforma musicale effettuata dalla Chiesa con il concilio di Trento stabilì che non si dovessero utilizzare le composizioni mondane per motivi spirituali, assicurando così al madrigale uno sviluppo del tutto autonomo, incontrando un terreno fertile in un luogo lontano da Roma e portato a un rinnovato splendore dall'organista Adriano Villaert della Basilica di San Marco in Venezia.<sup>7</sup>

Il madrigale cinquecentesco, pertanto, va delineandosi in una forma libera, lontano dagli schemi preordinati da Petrarca, adattato dal compositore a uno schema rimico in cui la successione di settenari ed endecasillabi si presenta meno rigida. La notevole differenza con la frottola viene definita, inoltre, dal profondo equilibrio polifonico che non vede il prevalere di una voce sulle altre, ma il peso espressivo viene distribuito in maniera equidistante sull'intera formazione vocale. D'altronde, lo stesso Bembo nelle prose definisce madrigali le composizioni che non rispettano uno schema preciso di rime, una sorta di versi sciolti,<sup>8</sup> sebbene egli avvertisse: «[...]; quantunque alcuna quantità di madriali pur si truova, che non così tutta sciolta e

<sup>5</sup> Si ricorda che il madrigale è una forma della musica polifonica trecentesca (*ars nova*). Il madrigale nella forma musicale, che può utilizzare come testo varie forme metriche, si differenzia dal madrigale come forma metrica (propria anch'essa della musica madrigalistica). Per quest'ultima, è da distinguere una forma trecentesca da quella cinquecentesca. Nel Trecento il madrigale si componeva in genere da alcune terzine (non meno di due e non più di cinque) e da un distico (sostituibile con un verso isolato o con una coppia di distici). I versi sono endecasillabi o endecasillabi e settenari. Gli schemi di rime sono vari e sono possibili rime irrelate. Nel Cinquecento il madrigale è una forma libera di endecasillabi e settenari, variamente rimati, con possibilità di lasciare rime irrelate. Una delle poche regole stabilite riguarda la lunghezza del componimento che non dovrebbe superare gli 11-12 versi, seppure siano ammesse numerose eccezioni (cfr. P. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 347).

<sup>6</sup> Cfr., INNOCENZI A., *Bolognese, musico di S. M. Cesarea: sulle tracce di Costantino Ferrabosco*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 49, 2014, p. 23.

<sup>7</sup> A Villaert seguirono i suoi allievi: Cipriano de Rore, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli e Luca Marenzio.

<sup>8</sup> P. BEMBO, *Le prose della volgar Lingua*, in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino 1992, p. 152: «Libere poi sono quell'altre, che non hanno legge o nel numero dei versi o nella maniera di rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altresì».

libera è, come io dico».<sup>9</sup> Il Bembo, pertanto, ufficializza la forma libera del madrigale, pur riferendosi, come nota il Dionisotti, al rispetto delle regole cui il Petrarca sottopone i suoi quattro madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI). Sarà stato, probabilmente, il madrigale, come da più parti sostenuto, a influenzare lo sviluppo della canzone libera, del ditirambo e dell'ode del Chiabrera.

Luigi Cassola, nato a Piacenza intorno al 1480 dall'importante famiglia dei Cassola o Cassoli, originaria di Reggio Emilia e spostatasi a Piacenza verso la fine del XIV secolo, fu autore di un'importante raccolta di madrigali, stampata dal Giolito, in Venezia 1544, preceduta da una dedica di Giuseppe Betussi a Pietro Aretino, costituita da trecentosessantaquattro madrigali, ventiquattro ballate, due sonetti e trentaquattro stanze dedicate *Al serenissimo Carlo Quinto Imperatore*, invitandolo a combattere contro i Turchi. Dopo l'indice si trova una lettera del Doni che esalta i madrigali, seguita da sei sonetti di diversi letterati amici in lode dell'autore, compreso uno del Doni in chiusura della raccolta. Questa edizione, rivelatasi alquanto scorretta, fu molto criticata tanto che l'anno successivo ci fu una ristampa nella quale si eliminano, dopo l'indice, gli scritti del Doni e gli altri sonetti.<sup>10</sup>

Dall'edizione del '45 (Venezia, Giolito) dei madrigali di Luigi Cassola abbiamo ripreso il madrigale *Altro non è il mio amor che proprio inferno*,<sup>11</sup> intonato nel 1533

---

<sup>9</sup> Ivi.

<sup>10</sup> Per una ricostruzione biobibliografica di Luigi Cassola, con puntuali riferimenti ai suoi componimenti editi in raccolte, cfr. G. BELLORINI, *Luigi Cassola Madrigalista*, «Aevum», LXIX, 3, settembre-dicembre 1995, pp. 593-615; L. CASSOLA, *Il Canzoniere del codice Vaticano Capponiano 74*. Introduzione, testo critico e commento a cura di Giuliano Bellorini, Biblioteca storica piacentina «Testi», Nuova serie, 14, Piacenza 2002.

<sup>11</sup> L'unica variante con l'edizione del '44 viene rilevata nella sostituzione della vocale finale *e*, in *vederse*, 2v., con la *i* (*vedersi*). Giuliano Bellorini, in *Il canzoniere del codice capponiano 74* cit., p. XIV, segnala il madrigale, in ripresa di altre indicazioni bibliografiche, presente in tre raccolte intonate cinquecentesche, delle quali una senza citazione della casa editrice. Nella ricerca da me effettuata sono state recuperate altre edizioni e corretto l'anonima.

da Costantino Festa,<sup>12</sup> nel 1534 da Claudin de Sermisy,<sup>13</sup> da Jhan Maïstre nel 1538,<sup>14</sup> da Verdelot Philippe nel 1538,<sup>15</sup> da Jachet de Berchem nel 1546.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> L'edizione da noi consultata, *Madrigali novi de diversi excellentissimi musici Libro primo de la Serena*, Roma, per M. Valerio da Bressa (equivalente di Valerio Dorico, perché l'editore era nativo di Brescia), 1533, è segnalata anche tra i riferimenti di Harràn ed Einstein (in cui si dà informazione della pubblicazione del madrigale oggetto della nostra analisi) ripresi da Bellowini, sopra citato. La prima edizione di questa raccolta, sempre stampata a Roma, è del 1530, in essa è riportato lo stesso madrigale di Cassola intonato da un anonimo. Costantino Festa (come variante anche Costanzo o Costantio) nacque a Villafranca (TO) nel 1480 circa (cfr., F. TESTI, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Bramante, Milano 1969, p. 326), Fu al servizio di Costanza d'Avalos a Ischia tra il 1510-17, anche come maestro di Alfonso, nipote della duchessa. Fu chierico ed entrò a far parte dei cantori della Cappella Sistina sotto il pontificato di Leone X. Ricoprì l'incarico di arciprete del duomo di Savona tra il 1528-32. Morì a Roma nel 1545. In contatto con i maggiori maestri fiamminghi del tempo, ma anche con i poeti italiani, riscosse grande considerazione nella società del suo tempo e ancora oggi è considerato uno degli innovatori della scuola polifonica italiana. Maestro eccellente, in particolare della polifonia a tre voci, è apprezzato per la sua capacità di movimentare le melodie.

<sup>13</sup> L'intonazione del madrigale di Cassola è presente in *Vingt et huyt chansons musicales a quatre parties*, Parigi, Pierre Attaignant, 1534. L'autore è Claudin de Sermisy (come variante anche Claude), nato in Francia intorno al 1490 e morto Parigi nel 1562. Fu cantore di cappella di Luigi IX e cantante nella cappella privata della Regina Anna di Bretagna e probabilmente, nel 1515, membro della cappella di Luigi XII. Le sue declamazioni seguono per lo più le accentazioni delle parole; compose mottetti e musica sacra.

<sup>14</sup> Nato in Francia (denominato anche Jan o Ian), probabilmente nel 1485, operò a Ferrara dal 1512 fino alla sua morte (1538). Fu maestro di coro e di cappella, anche presso la corte degli Estensi. Poco si sa della sua biografia, ebbe una certa rinomanza negli anni in cui soggiornò in Italia, considerato che i suoi madrigali furono più volte stampati dal 1530 al 1550. Il suo stile non si allontana molto da Verdeloth e dai compositori attivi in quegli anni.

<sup>15</sup> Di Verdelot si segnala un'intonazione del madrigale in ripresa degli ideali del Savonarola (*Con lacrim' et sospir'*) presente in un manoscritto del 1525 circa [il ms. è reperibile in Chicago US-Cn, caso MS-VM 1578.M91. Sutton Coldfield, Oscott College, Old Library MS Case B No. 4 (*The Newberry-Oscott Partbooks*)] e in un altro del 1532 circa (reperibile in Firenze I-Fn MSS Magl.XIX.122-5, c. 23). Verdelot, nato in Francia, arrivò in Italia da ragazzo, probabilmente, si stabilì a Venezia, così viene stabilito da alcuni studiosi che lo hanno identificato in un dipinto del Vasari insieme a un cantante italiano. Fu maestro di cappella nel Battistero di Firenze tra il '23 e il '25 e in contemporanea nella Basilica di Santa Maria del Fiore. Si ricorda la sua collaborazione alla rappresentazione della Mandragola di Machiavelli, messa in scena in onore di papa Clemente VII nel 1526. La sua simpatia per la Repubblica lo vide espulso, insieme a Machiavelli, dalla città di Firenze a opera della famiglia dei Medici. È considerato uno degli iniziatori del madrigale cinquecentesco, fu autore di varie composizioni sulle liriche di Machiavelli, definite come canzoni, all'origine delle nuove composizioni madrigalesche. Sulla sua morte molte le notizie imprecise, si pensa che possa essere stato ucciso nell'assedio di Firenze tra il '29 e il '30 o, negli stessi, anni, dalla peste che colpì la città, altri studiosi ritengono che egli sia morto intorno al 1552.

<sup>16</sup> Fu un musicista fiammingo del quale non si conosce la data precisa della nascita. Alcuni ipotizzano che fosse nato nei primi anni del XVI secolo a Berchem, nel sud dell'attuale Belgio. Fu autore di composizioni sacre, musicò madrigali, capricci e canzoni francesi. Alcune citazioni lo danno a Venezia alla fine degli anni Trenta, diventando, presumibilmente, allievo di Archadelt; il madrigale di Cassola da lui intonato viene inserito nel quarto libro dei madrigali a quattro voci di Jacob Archadelt, edito a Venezia nel 1539, stampato da Antonio Gardano e riproposto nella stessa raccolta nel 1541 e nel 1545. Fu maestro di Cappella nel duomo di Verona e pare avesse contatti con Alfonso d'Este duca di Ferrara (alcuni ipotizzano anche una sua presenza presso la corte degli Estensi, come organista di corte, ma non ci sono riscontri precisi). Fu al seguito del Governatore Vicereale Andrea Marzato e si

Il madrigale *Altro non è il mio amor ...*, edito nel 1544 da Luigi Cassola e riproposto nelle edizioni successive, così recita:

Altro non è il mio amor ch' il proprio inferno,  
perché l' inferno è sol vedersi privo  
di contemplar nel ciel un sol Dio vivo,  
et altro duol non v' è né foco eterno.  
Adunque il proprio inferno è l' amor mio,  
ch' in tutto privo di veder son io  
quel sol mio ben che sol veder desio.  
Ahi, fortezza d' Amor, quanto se' forte  
se fai provar l' inferno, anzi la morte!

La struttura strofica tripartita, senza intramezzi di settenari, presenta lo schema ABBA CCC DD, con rima inclusiva ai vv. 5:6:7. L' elemento fonico è dominante e calibrato in un' articolazione rimica protesa verso la costruzione di una musicalità esteriore, ben riproposta anche con rime interne e assonanze garantendo l' assoluto valore nella ricercatezza sonora. La rete fonica presenta soluzioni allitteranti nel primo verso, con la liquida (*r*) che si espande nell' intero endecasillabo, ricadendo fino in prima versale al v. 3, per poi avvolgere l' intero componimento, con riprese anche a distanza, grazie all' uso insistito dei gruppi *or* ed *er*. Si noti, infatti, come la *repetitio* delle parole: *inferno* (vv.: 1-2-4-5-9, con riproposta di *er* in eterno, *veder* ai vv. 4-6), e *Amor* (vv.: 1-5-8, con *or* riproposto in *forte-morte* 8-9), o come il rinvio rimico interno (*privo* ai vv. 2:6), generi, nell' oculata scelta di connettori interstrofici, un cerchio sonoro che avvolge il testo in un melodioso gioco eufonico. Il verticalismo generato dall' omogeneità vocalica (*a-i-o*) definisce l' asse ternario della prima strofa, con la persistenza nelle zone mediane di vocali o gruppi di vocali e consonanti che procedono in ordine progressivo, con poche variazioni intersemantiche. Significative, a tal proposito, le oscillazioni continue dei gruppi *el, ol* (*ciel* v. 3, *Adunque 'l, è l'* v. 5, *quel* v. 7; *sol* vv.: 2-3-7, *duol* al v. 4); né trascurabile si rivela il richiamo rimico reso imperfetto dal troncamento, con accento in 4<sup>a</sup>, *contemplare* – *gustar* ai vv. 3-9. La rima *ivo* ai vv. 2-3, inoltre, risulta anticipata dai rimandi vocalici in seconda versale al verso 3 (*Dio*), dilatando contigualmente il suono nelle rime in *io*, donando fluidità, ritmo, sonorità e peculiarità timbrica all' incedere della versificazione.

stabili a Monopoli dove sposò, nel 1553, Giustina de Simeonibus. La sua morte è attestata a Monopoli nel 1567, altri la danno avvenuta a Ferrara nel 1580. Il suo nome resta legato anche agli adattamenti dei suoi madrigali per liuto, un suo spartito infatti compare nel celebre dipinto di Caravaggio, *Il suonatore di liuto*, soggetto di due tele che il pittore dipinse tra il '95 e il '97.



Come spesso accade in molti lirici del Cinquecento, la ricercatezza musicale – che aveva visto Petrarca impegnato a creare una poesia che potesse reggere il confronto con la poesia classica – diventa una sorta di mero esercizio letterario o almeno così spesso appare alla critica moderna. Poter attingere da un vocabolario già pronto, com'era diventato il *Canzoniere* petrarchesco, sicuramente facilitava la scelta di termini che avessero corrispondenze musicali già sperimentate, piuttosto che un'approfondita ricerca di senso, ma in questo componimento sorprende il modo in cui Cassola ripropone, nella *brevitas* del madrigale, il tema dell'assenza fondamentale in Petrarca e nella tradizione a lui precedente. La poesia della lontananza dalla donna o della separazione da essa, com'è noto, affonda le radici nelle liriche trobadoriche; si ricordi, infatti, la famosa canzone in cui Jaufré Rudel, nel XII secolo, canta l'amore per la sua «domna», che rende il suo «animo afflitto e sconcolato», perché egli si nutre di «un amore di lontano», tanto da non provare più interesse per le cose che lo circondano: «[...]né canto né fiore di biancospino/mi sono più graditi del gelido inverno». Il tema viene rielaborato magistralmente da Petrarca che recupera anche l'immagine della Didone innamorata, in cui la donna durante le tormentate notti seguite alla partenza di Enea sentiva la voce e vedeva l'amante da lontano.<sup>17</sup> Il poeta aretino consacra con i suoi testi la poesia della memoria<sup>18</sup> che inciderà in maniera indelebile nella poesia moderna, senza dimenticare il prestito che il poeta contrae dalla funzione memoriale espressa nella *Vita nova* di Dante. Cassola attinge dalla tradizione, includendo all'interno dell'architettura sintattica, apparentemente semplice, le pause, i momenti riflessivi in cui si raccoglie il dolore che gli procura la distanza dall'amata. Il tono della sofferenza è però rivolto al presente, rispetto alle scelte verbali rivolte al passato in Petrarca, quindi, in stretto contatto con la tradizione pre-petrarchesca e, da questo punto di vista, è singolare che l'*inverno* di Rudel si tramuti in *inferno* in Cassola.

Tra reminiscenze cortesi ed echi petrarcheschi, si articola il madrigale del poeta cinquecentesco in cui vengono scanditi i momenti chiave della sua sofferenza. Nei primi quattro versi troviamo, infatti, la formula dichiarativa in cui si attesta che l'amore è un inferno, perché tale si presenta al cuore del poeta l'impossibilità di poter vedere la sua amata. Il procedimento comparativo è tutto interiore, un ripiegamento su sé stesso in cui il dialogo tra l'autore e la propria anima assume le forme

<sup>17</sup> *Sola domo maeret vacua stratisque relictis / Incubat: illum absens absentem auditque videtque* (s'affligge sola nella casa deserta, sui vòti tappeti / si stende, e l'ode lo vede, assente l'assente), in Virgilio, *Eneide*, introduzione e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, IV, vv. 83-84, Einaudi, Torino 1989, pp. 126-127. Anche Propertio immagina, nel IV libro delle elegie, Cinzia apparirgli di notte durante il sonno agitato, con la variante che Cinzia è morta e viene rievocata nel sogno.

<sup>18</sup> Cfr. in particolare le canzoni: 53-71-126-127-129, i sonetti 4-43 e la sestina 30.

del lamento, senza coinvolgimenti esterni di paesaggi o di riferimenti idillici. Il lessico è scarno, ma pregnante, volto a rappresentare il peso della lacerazione che sconvolge nell'intimo il compositore. Interessante risulta anche la *dispositio* delle parole in rima per il significato racchiuso in esse, spesso proposto anche in forma dicotomica. Si noti, inoltre, la combinazione rimica *inferno: eterno* (vv.1-4), la cui intensità travalica il confine amoroso; allo stesso modo risulta interessante come, nel secondo verso, il sintagma *sol Dio* anticipi la rima al quinto verso (*mio*), accompagnata specularmente a *sol* dalla parola tronca *amor*, dando vita a una sorte di soluzione chiasmatica: (un) *sol Amor-Dio mio!*

Decisamente suggestivo si rivelerebbe questo nuovo ordine lessicale, in quanto l'accostamento *sol* e *amor* aprirebbe a un'insospettata ascendenza petrarchesca, qualora considerassimo le diverse valenze grammaticali del termine tronco, ricordando che Petrarca, ad esempio, impiegava *sol*, nella sua accezione sostantivale, per indicare Dio ma anche Laura. Gli aggettivi *proprio* e *mio*, unitamente al pronome (*io*), ai vv. 5-6, determinano la soggettività della pena, esplodendo nella chiusa in cui si ripropone il binomio *Amore-Morte* della rimeria cortese la sua maggiore affermazione, in particolare nelle raffigurazioni dell'anima dolente cavalcantiana. Cassola definisce, infatti, la forza di Amore tale che non solo fa soffrire al cuore innamorato le pene dell'inferno, ma gli fa pregustare il senso del nulla, della morte che l'avvolge in assenza dell'amata.

Andrebbe approfondito anche il rapporto che a ridosso della seconda metà del Cinquecento assume il collegamento *amore-morte-inferno*, nella direzione prospettica che ricopre il sentimento religioso nella determinazione della passione amorosa. Da notare anche la scelta di posizionare i termini *amore:morte* in rima all'inizio e alla fine del madrigale, così come *amore:inferno* sono situati nella fronte e nella sirma, in una quasi identica giacitura ritmica, tale da originare una modulazione sia sul piano degli accenti che del senso. La testura fonica diventa, pertanto, non solo una scelta studiata per definire la molteplicità di opzioni da offrire alla musicalità del madrigale, in modo da favorire il lavoro del musicista nella costruzione delle articolate strutture polifoniche, ma anche il riflesso di una studiata e consapevole scelta contenutistica che incarna lo spirito artistico e i sentimenti del tempo. La scelta di studiare un testo esemplare, a mio avviso, uno dei primi di Cassola, si muove in direzione opposta a quell'idea solo manieristica con il quale spesso è stato definito il poeta piacentino;<sup>19</sup> ma più in generale gli autori dei madrigali cinquecenteschi. La consapevole scelta stilistica e del senso di ogni singola combinazione linguistica travalica, quindi i semplici confini del manierismo, testimoniando l'incontro

---

<sup>19</sup> Cfr. EINSTEIN, *The Italian madrigal* cit., p. 173.

ricercato tra parola e musica. L'organico tentativo di sperimentare nuove forme verbali, pertanto, insieme alla ricca presenza di apofonie e alla successione alternata nei testi di episodi contrastanti, da un lato favoriscono la costruzione musicale della rotazione di sezioni contrappuntistiche, lasciando ampio spazio all'utilizzo di registri vocali e delle scelte ritmiche e timbriche del compositore, dall'altro rimarcano il valore semantico del testo. Cassola va inserito a pieno titolo tra gli autori più significativi di quell'area comune che contribuì a generare le nuove tendenze poetiche che videro il madrigale dominare le scene poetico-musicali per più di un secolo, conferendogli un doveroso tributo negli anni in cui lo videro felice interprete del nuovo spirito cinquecentesco, così come degnamente conviene ricordarlo ancora oggi.

*Altro non è il mio amor...*, inoltre, è un esempio, seppure in miniatura, di *scriptura prior*, a testimonianza di come spesso i testi abbiano avuto una lunga gestazione prima di essere definitivamente licenziati per la stampa e di come le fonti musicali aiutino a determinare la storia della tradizione dei testi anche poetici, in particolare quando sono coevi alla produzione musicale che li adotta. A tal proposito, va ricordato che in musica non c'è sempre una corrispondenza di senso tra il testo scritto dal poeta e il testo, come nel nostro caso, intonato – probabilmente, perché il compositore si è trovato a trasportare in musica un testo trascritto male o perché il compositore non ha ben interpretato il testo o perché lo stampatore ha introdotto erroneamente una variante alterandone il significato –, in questo caso, ci si troverà davanti a una variante che non potrà essere accolta nell'edizione di un testo letterario, in quanto si rivelerebbe priva di senso, nonostante ciò, anche nell'eventualità che non funzionasse il numero delle sillabe sotto le note, il musicologo dovrà prendere atto di ciò che invece il musicista ha intonato e considerare quel testo, per una forma di coerenza testuale, come testo di riferimento per la sua interpretazione, pur segnalando in apparato le eventuali diversità di lezioni.

Il madrigale oggetto della nostra analisi si rivela interessante perché è stato intonato più volte prima della stampa dei madrigali dell'autore che, come già segnalato è avvenuta nel 1544.<sup>20</sup> Alla base di questo lavoro risiede l'esigenza di fornire una risposta a un duplice problema: 1) il tentativo di presentare il testo letterario prodotto da Cassola nelle sue specificità letterarie e musicali da lui congegnate, ripercorrendo a ritroso il lungo processo di elaborazione; 2) ricostruire la storia del testo attraverso i vari compositori che lo hanno intonato. In tal modo, si è pensato di contribuire a rendere evidenti quei processi storico-musicali che in alcune epoche della nostra tradizione letteraria e musicale vivevano in uno stretto e proficuo connubio.

---

<sup>20</sup> Non va dimenticato (vd. nota 15) che probabilmente esiste una versione del madrigale, intonata da Verdeloth, circa un ventennio prima della stampa dei componimenti di Cassola che non sono riusciti a visionare.

Di qui i motivi di ricercare i testi musicali che circolavano prima della stampa, così da recuperare lo spaccato di un tempo che ha visto operare nello stesso arco temporale autore e musicisti, con diverse varietà di elaborazione, di lettura e di interpretazione.

Una delle varianti sulla quale porrei l'accento è la sostituzione del gallicismo *possanza*, nell'ottavo verso, con il termine *fortezza*. Il fatto che la variazione si ripeta in tutte le composizioni antecedenti alla stampa, lascia pensare che il manoscritto circolante recasse effettivamente questa variante che, in verità, trova anche una logica rispondenza fonica di grande rilievo all'interno del testo. Basti considerare la consonanza della sibilante (*s*) con i suoni affini che la circondano, per avere un'idea chiara di questa attestazione. C'è, inoltre, da constatare che Dante utilizza nelle *Rime* e nel *Paradiso* il termine *possanza* per definire la potenza di Amore. L'introduzione della parola *fortezza* si regge, però, su due ipotesi, di cui la prima possiede la stessa significativa valenza: 1) la scelta del termine vedrebbe anticipata la parola in rima (*forte*) nella radice del termine (*fortezza*), quindi con sonorità che ben si sposerebbero con l'utilizzo nel canto, data la centralità del nucleo concettuale presente nella parola appartenente alla stessa famiglia etimologica; 2) una seconda considerazione invece implicherebbe un pregnante riflesso culturale dell'ambiente con il quale Cassola era in contatto.<sup>21</sup> Si potrebbe presupporre, infatti, che i musicisti i quali in quel tempo intonavano i madrigali d'amore erano per lo più maestri cantori, spesso al servizio di istituzioni ecclesiastiche, pertanto, l'opzione della variante potrebbe includere anche una scelta di ordine speculativo da rapportare alla visione religiosa imperante. La *fortezza*, infatti, nella teologia cattolica è una delle quattro virtù cardinali ritenuta come forza soprannaturale che permette all'uomo di compiere azioni virtuose tali da meritare il Paradiso; come accade per i martiri, ad esempio, oltre a essere considerata come uno di sette doni dello spirito santo. Non vanno inoltre trascurate le attestazioni presenti nella tradizione, su tutte quella di Dante, il quale, nel IV trattato del *Convivio*, cap XIV, nell'elencazione delle virtù citate da Aristotele, la presenta come l'equilibrio morale che impedisce all'uomo di eccedere nella troppa timidezza o nella troppa audacia.

Un'altra variante significativa apportata da Cassola nell'edizione a stampa riguarda l'espressione *dolce ben*, che troviamo in tutte le intonazioni prese in esame, con *sol mio*. Una nota editoriale da tenere in considerazione, al di là delle ovvie ascendenze petrarchesche, a mio avviso, riporta alla grande risonanza che ebbero le

---

<sup>21</sup> Si ricorda, a tal proposito, che Cassola fu nominato cavaliere nel 1513, a 39 anni, da Leone X, dopo aver fatto parte di un'ambasceria inviata dalla città di Piacenza a rendere onore al nuovo papa e nel 1527 ospitò il cardinale Antonio Farnese (divenuto poi papa Paolo III), ammalatosi lungo la strada che lo portava da Carlo V, come inviato del papa Clemente VII.

*Rime* di Vittoria Colonna a partire dalla fine degli anni Trenta del Cinquecento. L'austera dama, moglie del prode Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara, sposato nel 1509, rimase vedova nel 1525 e fu la prima poetessa italiana a pubblicare un canzoniere contenente le rime amorose dedicate al marito scomparso. In esse il sintagma *sol mio ben* è più volte ripetuto, pertanto, va considerata anche questa ascendenza in virtù del fatto che la prima edizione delle *Rime* della poetessa è del 1538 e, nel 1544, quando Cassola stampa la sua raccolta di madrigali, Colonna pubblica la quarta raccolta delle sue *Rime*, sempre con nuove aggiunte.

Sull'utilità dell'eufonia espressiva mi sono già espresso, cui va specificata anche l'esclusività che il termine *sol* dà al sentimento provato dal poeta, mentre *dolce ben*, seppure attestato nella tradizione petrarchesca, non rende la profondità della sofferenza d'amore che l'assenza dell'unica persona amata genera, di qui anche il possibile collegamento con Vittoria Colonna, né presenta quelle corrispondenze musicali così fiorenti in *sol mio*.

#### *Berchem 1546*

Si noti come alla parola *amor* il compositore organizzi una progressione discendente, in modo da accompagnare il sintagma *il proprio inferno* verso una discesa ideale all'inferno.



La stessa parola *inferno* è quasi sempre sostenuta da un andamento discendente per tutta la durata del madrigale.



Un po' più scontata, trattandosi della chiusura dell'intonazione, la fermata sul sostantivo *morte*.

## FESTA 1533



Come esempio chiaro di madrigalismo si può evidenziare l'unica introduzione della breve col punto sulla nota che accompagna la scrittura di *eterno*. Figurazione che incontriamo anche in Verdeloth (1538), una breve con punto coronato, per indicare una fermata.

Numerose, inoltre, sono le elisioni, i troncamenti e gli scempiamenti nell'intonazione, elementi che vanno considerati in relazione allo spazio concesso nella stampa musicale alla scrittura sotto le note. Alcune variazioni, talvolta, sono legate alla ristrettezza degli spazi editoriali, l'utilizzo della sinalefe ne è l'esempio, oltre al suggerire al cantore come intonare le sillabe.



Intervallo di sesta maggiore, riprodotto anche da Verdeloth (1538), fra il termine *desio* e l'esclamazione *hai*. Tale intervallo nel Cinquecento era considerato dissonante in quanto duro, difficile da intonare. Festa utilizza appositamente questo intervallo per costringere il musicista a uno sforzo esecutivo in corrispondenza dell'esclamazione *hai*, rimarcando la sofferenza amorosa.

## Jan Maître 1538

Varianti morfologiche e incoerenza fra i diversi libri parte, ascrivibili a errate letture del copista o a fogli circolanti con alterazioni o errori dello stampatore<sup>22</sup> o a semplificazioni volte a favorire il canto, generano alcune volte anche variazioni semantiche. Si noti, ad esempio, come il sintagma *nel foco eterno* assume la variante *che foco eterno* nell'intonazione del *bassus*, mentre l'esclamazione *Ahi* nell'intonazione del *cantus* diventa voce verbale (*Hai*) nelle altre parti.

Un'altra variante che differenzia le intonazioni e la stampa dei Cassola, sulla quale vale la pena argomentare qualche riflessione, riguarda la sostituzione del verbo *gustar*, posizionato nell'ultimo verso del madrigale, con *provar*. È interessante notare che in due stampe coeve, quella di J. Maître e Verdelot, entrambe del '38, troviamo in Verdelot già inserito il verbo *provar* che comparirà nella stampa di Cassola sei anni dopo, attestando di fatto che, evidentemente, già cominciava a circolare manoscritto un testo modificato dall'autore, a differenza di Maître il quale, nella stessa raccolta, riporta il verbo *gustar*. Non è possibile ricavare un'indicazione certa dell'attestazione iniziale, in quanto anche Festa, nell'edizione del '33, riporta la lezione *provar*, ripetuta in quella del '37. È possibile supporre, pertanto, che girassero due manoscritti con scelte linguistiche diverse né, in verità, è possibile stabilire se le varianti inserite nelle intonazioni siano realmente generate da un testimone unico controllato da Cassola. Le altre intonazioni riportano tutte il verbo *provar*, quindi, non

<sup>22</sup> In questo caso si tratta di Ottavio Scotto, capostipite dell'editoria di famiglia, proseguita poi dai figli Paolo, Ottaviano, Ludovico e Girolamo Scotto il quale, oltre ad essere uno degli stampatori più importanti della Venezia del 500 misurò le sue abilità anche nell'arte della composizione.



ci resta che prendere atto della diversità delle edizioni e attestare l'importanza della variazione. La modificazione risulta significativa perché muta il senso dell'intera frase anche musicale. La voce verbale *provar* indica un sentimento che si avverte in sé stessi, nel caso specifico il dolore, anzi addirittura la morte come reciterà il poeta a seguire. Il significato insito nel termine, quindi, rivela una dinamica di senso strutturato su un moto introspettivo, proiettato nella coscienza del poeta; il verbo *gustar* invece lascia il discorso sospeso tra una sensazione epidermica e un intimo godimento per la sofferenza d'amore. L'opzione *gustar* ci proietta, inoltre, nella sfera del gioco d'amore, dell'esercizio retorico, del distacco dai sentimenti realmente provati.

### Nota

Il ms. in cui sono raccolte la maggior parte delle composizioni di Cassola precedenti alla stampa, compreso il madrigale oggetto dell'analisi, è reperibile presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, con la segnatura Cappon.74 Sec. XVI med., data inizio 1526 fine 1575, Italia. Altezza 200 mm., Larghezza 144 mm., registrato come *Canzoniere* di Luigi Cassola, composto di ff. 3-101 (+ ff. 1-2), Il f. 97 è vuoto. Il *Canzoniere* doveva essere, probabilmente, dedicato a Veronica Gambarà, alla quale il poeta dedica, in f. 17r, un sonetto con l'intestazione «Alla S[ignora] Ver[onica Gambarà]», *Hor pur vorrei queste mie rime ornar col nome vostro*, v. 11. Il proprietario del ms. fu il marchese Capponi, Alessandro Gregorio (1683-1746)<sup>23</sup> L'intera collezione manoscritta del marchese, lasciata per testamento alla Biblioteca Vaticana il 26 aprile 1745, oggi costituisce il fondo dei Capponiani (Cappon. I-318).<sup>24</sup> Nel margine inferiore del f. 3v sono riportate le iniziali del marchese Capponi, con la data dell'acquisto: «Dicembre 1733». L'intero codice è stato edito da Giuliano Bellorini, op. cit.

<sup>23</sup> Sulle collezioni e sul museo capponiano, cfr., M. P. DONATO, *Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi*, in «Eutopia», II, 1, 1993, pp. 91-102; M. L. UBALDELLI, *Corpus gemmarum. Dactylitheca Capponiana. Collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Roma 2001 (Bollettino di numismatica, Monografia 8.1), pp. 23-75; M. L. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma. Casa vicina al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta*, Campisano Editore, Roma 2003; M. P. DONATO, *Il vizio virtuoso. Collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni storici» 115, 2004, pp. 139-160; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Alessandro Gregorio Capponi, un collectionneur de dessins du XVIIIe siècle*, in «Revue de l'art», 143, 2004, pp. 13-26. Sulla biografia del marchese cfr. A. PETRUCCI, *Capponi, Alessandro Gregorio*, in DBI, XIX, Roma 1976, pp. 10-13. Gli oggetti di scavo a lui appartenuti furono destinati al Museo Kiercheriano, oggi al Museo Nazionale Romano di Roma, mentre il Palazzo e gli altri beni andarono in eredità alla sorella del marchese, Maria Anna Capponi, sposata con il conte Antonio Cardelli, e al figlio di lei Francesco Maria Cardelli, il quale in particolare ereditò i duplicati degli stampati e l'archivio (cfr. Arch. Bibl. 11, f. 386r).

<sup>24</sup> Sul fondo dei Capponiani cfr. P. VIAN, *Capponiani*, in *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, I-II, a cura di F. D'aiuto e P. Vian, «Studi e testi», 466, Città del Vaticano 2011, pp. 397-400; M. G. CRITELLI, «L'impazzamento nel collocare una sì gran machina di cose»:

Nella trascrizione del madrigale, ripreso dalla stampa del 1545, sono stati limitati gli interventi a una leggera modifica della punteggiatura; si è lasciata la congiunzione *et*, nel rispetto del suono che essa genera; si è conservata la maiuscola secondo il moderno uso grafico e nelle personificazioni, eliminandola all'inizio di ogni verso; si è introdotto il moderno uso dell'accento nelle voci verbali e nelle congiunzioni.

*acquisizioni di manoscritti latini nel secolo XVIII, in Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana, IV: la Biblioteca Apostolica e le Arti nel secolo dei lumi (1700- 1797)*, a cura di Barbara Jatta, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016, pp. 231-306, in particolare pp. 233-241. Per una descrizione dei manoscritti cfr. GIUSEPPE SALVO COZZO, *I codici capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1897 (Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manuscripti recensiti), sul Canzoniere di Cassola pp. 70-74. Per gli stampati capponiani, arrivati nella Biblioteca Vaticana insieme ai manoscritti, si vedano: M. CERESA, *Stampati Capponi*, in *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della biblioteca vaticana*, a cura di Francesco d'Aiuto e Paolo Vian, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2011, pp. 805-807; M. CERESA – R. VINCENTI, *Gli stampati della Vaticana nel XVIII secolo*, in *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana* cit., pp. 337-410, in particolare pp. 352-3; M. G. CRITELLI, *La collezione manoscritta di Alessandro Gregorio capponi: Notizie dai Codici e dall'Epistolario* «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XXIII, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2017.

### Apparato

Per facilitare la lettura di un quadro d'insieme, si presentano le varianti riscontrate tra il testo del 1545 di Cassola e quelle delle composizioni circolate prima della stampa, unitamente al madrigale intonato da Berchem nel 1545, edito dopo la stampa di Cassola, ma che l'editore ripropone nella versione precedente alla stampa del madrigalista. Ricordo che l'intonazione di Berchem era stata edita da Antonio Gardano già nel 1539 e nel 1541 (cfr. nota 16), con una variazione del 4 v. particolarmente significativa, ignorando, pertanto, le modifiche introdotte da Cassola già nella stampa del 1544. Nelle voci, inoltre, si segnalano solo le varianti che si aggiungono o si distanziano dalla prima voce riportata.

**1533:** Festa **basso:** 1v. *el* > *il*; *ch'l* > *ch'il*; *pprio* > *proprio*; 2v. *pch'l* > *perché*; 3v. *coòtéplar* > *contemprar*; *in* > *nel*; 4 v. *né* > *et*; 5v. *Adùq* > *adunque*; *pprio* > *proprio*; 6v.

*manca* > *veder son' io*; 7v.: *dolce ben* > *sol mio*; 8v. *possanza* > *fortezza*; 9v. *che* > *se*; *fay* >

*fai*; ripete *anzi 2 volte*

**sup.:** 4v. *viene* > *v'è*; 5v. *el* > *il*; 6v. *tut è* > *tutto*, *vider* > *vedere*, *manca* > *son io*.

L'edizione del 1537, sempre intonata da Festa, da un punto di vista letterario non introduce varianti rispetto a quella del '33, tranne che per oscillazioni tipiche del tempo, come l'introduzione della forma dittongata *fuoco* (**basso**), invece di *foco*, e la sostituzione della vocale *e* (*veder*) invece di *vider* (**sup.**).

**1534:** Claudin: **sup.** 3v. *in* > *nel*, *mi soli* > *un sol*; 4v. *né* > *et*, *duel* > *duol*, *bene* > *v'è*; 6v. *four ir* > *son io*; 7v.

*dolce ben* > *sol mio*, *disio* > *desio*; 8v. *Ah possaura* > *Ahi fortezza*; 9v. *gustar* > *provar*.

Le varianti in **superius** si ripetono anche nelle voci di **contratenore**, di **tenore**: e **basso**.

**1538:** Maître: **cantus** 1v. *è'l* > *è il*; 2v. *infern'è* > *inferno è*; 3v. *in* > *nel*; 4v. *è* > *v'è*; *nel* > *ne*; 5v. *Adonque* >

*Adunque*; 7v.: *dolce ben* > *sol mio*; *manca* > *mio*; 8v. *possanza* > *fortezza*; 9v. *che* > *se*; *gustar* > *provar*;

**altus:** 4v. ripete *et altro duol non è*; 9v. ripete *anzi la morte*;

**tenor:** 4v. ripete *et altro duol non è*; 8v. ripete *quanto sei forte*; ripete *hai possanza d'amor*;

9v. ripete *anzi la morte*; ripete *quanto sei forte*;

**basso:** 8v. ripete *hai possanza d'amor*; 9v. ripete tre volte *anzi la morte*.

**quinta p.:** 4v. ripete *et altro duo non è*; 5v. *manca*; 7v. ripete *che sol veder desio*;  
8v. ripete  
*quanto sei forte*; 9v. ripete *anzi la morte*.

**1538:** Verdeloth: **cantus** 1v. *ch'el > ch'il*; 4v. *né > et, vi è > v'è, in > nel*]; 5v. *Adon-que > Adunque*;

7v. *dolce ben > sol mio*]; 8v. *possanza > fortezza*; 9v. *inanzi > anzi*.

**altus** 9v. ripete *anzi la morte*.

**tenor** 7v. ripete *che sol veder desio*; *che > se*, ripete *anzi la morte*.

**bassus:** 7v. ripete *veder desio*; ripete *anzi la morte*.

**quinta p.:** 9v. ripete *che fai provar*, ripete *inanzi morte*.

**1546:** BERCHEM: **cantus** 1v. *e'l > è il; ch'l > che il*; 2v. *vedersi > vederse*; 3v. *in > nel*; 4v. *ne altro duol e nel*

*foco eterno > et altro duol non v'è ne foco eterno*; 5v. *adunque'l > adunque il*; 7v.

*dolce > sol*; 8v. *possanza >*

*fortezza*; 9v. *che > se*;

**altus** 9v ripete *anzi la morte (4)*

**tenor** 4v. ripete *eterno*; 9v. ripete *anzi la morte(3)*;

**bassus** 9v ripete *anzi la morte (4)*.