

Simone Molinaro editore di Carlo Gesualdo: la *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci* (Genova, 1613)*

Francesco Saggio

Università degli Studi di Pavia-Cremona
fran.saggio@gmail.com

§ Nel 1613, l'anno in cui Carlo Gesualdo moriva, il compositore e musicista Simone Molinaro pubblicava l'edizione in partitura dei sei libri di madrigali del principe di Venosa. La *Partitura* fu stampata da Giuseppe Pavoni, il più importante tipografo di Genova, città in cui anche Molinaro risiedeva e lavorava.

Opera alquanto complessa, la *Partitura* merita di essere esaminata sotto molteplici aspetti, per poter comprendere appieno gli avvenimenti legati alla sua realizzazione e le caratteristiche del contenuto, che tanto l'hanno resa importante storicamente.

Il contributo è articolato in quattro parti. Nella prima vengono descritti Simone Molinaro e Giuseppe Pavoni, gli artefici dell'edizione. Nella seconda, si fornisce una descrizione bibliografica della *Partitura*, con annotazioni sulle fasi di stampa e di immissione sul mercato. La terza parte discute i tempi e i modi di realizzazione, mentre la quarta analizza nel dettaglio i criteri editoriali con cui Molinaro ha redatto l'opera.

Il percorso offre anche alcuni spunti di riflessione sulla tradizione a stampa dei madrigali gesualdiani e sulle abitudini notazionali del Principe di Venosa.

§ In 1613, the year of Carlo Gesualdo death, the composer and liutenist Simone Molinaro published the score edition of Gesualdo's six books of madrigals. The *Partitura* was printed by Giuseppe Pavoni, the most important printer of Genova, where Molinaro lived and worked.

The *Partitura* deserves a close examination of its achievement and its contents, in order to understand why it is historically so important.

The essay is therefore divided into four parts. The first gives some information about Simone Molinaro and Giuseppe Pavoni, the makers of the edition. The second provides a bibliographic description of the *Partitura* and includes a description about its printing and issuing on the market. The third part discusses the different stages and ways according to which the *Partitura* was prepared, while the fourth examines in great details the editorial criteria of that preparation.

The essay provides also some insights on the printed tradition of Gesualdo's madrigals and on the notational habits of the Prince of Venosa

PER una fortunata circostanza, proprio nell'anno in cui la vita del principe di Venosa volgeva al termine, un intraprendente musicista genovese, pure attivo nel campo dell'editoria musicale, diede alle stampe una pubblicazione che si rivelò ben presto fondamentale per la circolazione della sua musica

Mentre infatti nel 1613 don Carlo Gesualdo spirava (l'8 settembre), Simone Molinaro, maestro di Cappella al duomo di Genova, vedeva finalmente impressa, per i tipi di Giuseppe Pavoni, l'opera che lo aveva impegnato lungamente: la *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci dell'illustrissimo, et eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo fatica di Simone Molinaro*. Non sappiamo esattamente la data di pubblicazione del volume e, di conseguenza, se Gesualdo abbia mai potuto ammirare lo sforzo di Molinaro. Certo è che tanta parte della fortuna gesualdiana è legata proprio a questa edizione, di cui se ne conservano bene ventidue esemplari – di contro alle copie uniche o tutt'al più doppie delle *editiones principes* dei singoli libri – e che nel Novecento ha costituito il testimone sui cui è stata condotta l'edizione più diffusa dei madrigali di Gesualdo, quella curata da Weissman per la Ugrino Verlag (GESUALDO 1957-1967).¹ Sembra insomma che la *Partitura* abbia preso il posto del Principe stesso, ne abbia assunto la voce, facendosi portatrice della sua eredità musicale. Dunque il 2013 non è solo il quarto centenario della morte di Gesualdo, ma è anche il medesimo anniversario della *Partitura* curata da Molinaro.

Opera apparentemente semplice, la *Partitura delli sei libri de' madrigali* pone in verità un'ampia gamma di problematiche, che in questa sede si cercherà di osservare e sulle quali – senza alcuna presunzione di esaustività, quanto, semmai, con prudente cautela – ci si produrrà in qualche considerazione. Il percorso seguirà quattro tappe dedicate rispettivamente ai due artefici della *Partitura*, Simone Molinaro e Giuseppe Pavoni, alle sue caratteristiche bibliografiche, alle coordinate temporali e fattuali in cui vide la luce e, infine, alle soluzioni editoriali assunte da Molinaro per la stesura di questa sua 'fatica'.

Le riflessioni qui presentate andranno quindi considerate come delle note introduttive, primi punti di approdo al tragitto di studio che viene avviato durante quest'anno commemorativo sotto l'insegna della *New Gesualdo Edition*, di prossima pubblicazione per i tipi di Bärenreiter.² Questa edizione si configura come la prima vera edizione critica delle opere di Gesualdo,

* La parte di questo contributo intitolata *I 'criteri editoriali' di Simone Molinaro* è stata presentata in forma ridotta alla *Medieval and Renaissance Conference* di quest'anno (*MedRen*, Certaldo, 4-7 luglio 2013).

¹ Come dichiarato nel frontespizio «Nach dem Partiturdruk der 1613», considerata dai curatori come «Ausgabe letzter Hand» (cfr. il *Revisionsbericht* di ogni libro).

² Un'anticipazione di questa nuova edizione è offerta in GESUALDO 1611/2013, che raccoglie in un unico volume l'edizione critica del *Quinto* e del *Sesto libro* di madrigali, curati rispettivamente da Maria Caraci Vela e Antonio Delfino. L'edizione dei testi poetici è di Nicola Panizza. Mi permetto anche di segnalare nello stesso volume il mio contributo *Carlino tipografo musicale e le edizioni gesualdiane* (SAGGIO 2013), che comprende anche le descrizioni bibliografiche delle due *editiones principes* (G. G. Carlino, Gesualdo 1611).

costituita sull'esame complessivo della tradizione testuale delle sue musiche. Ma è anche la prima in cui la *Partitura* stampata da Pavoni viene ricollocata nel suo giusto alveo e studiata per quello che storicamente rappresenta: un'interpretazione d'epoca di eccezionale importanza, ma pur sempre un'opera intellettuale di Simone Molinaro.

Simone Molinaro e Giuseppe Pavoni

I due artefici della *Partitura* citati nel titolo di questo paragrafo, godono ormai di un'ampia bibliografia.³ Non pare pertanto opportuno presentarli nuovamente *ab ovo*; mi limiterò a riportare le informazioni più rilevanti ai fini del nostro discorso. All'altezza del 1613, Molinaro era stabilmente maestro della Cappella del Duomo di Genova, incarico che deteneva dal 1601, e musicista effettivo della Cappella di Palazzo Ducale, mansione assunta dal 1609. Al novembre di quest'anno risale la richiesta per il famoso viaggio napoletano, durante il quale sarebbe entrato in contatto con l'ambiente di Gesualdo. Molinaro si assentò da Palazzo Ducale per sei mesi; riprese le sue funzioni a partire dall'8 giugno 1610. La sua fama di musicista era già ampiamente consolidata: il suo catalogo comprendeva composizioni sacre (messe, mottetti, concerti ecclesiastici e le due *Fatiche spirituali*) e profane (il *Primo libro de' madrigali a cinque voci* e l'*Intavolatura di liuto* sono del 1599, i due libri di *Canzonette a tre e quattro voci*, del 1595 e 1600), per un totale di tredici titoli monografici stampati dalle più importanti imprese italiane (soprattutto Amadino a Venezia e gli eredi Tini e Besozzi di Milano, cfr. CORTESE-TANASINI 1999, pp. 59-61), oltre a brani isolati editi in sillogi italiane o d'oltralpe. In aggiunta, Molinaro fu anche un'importante didatta, insegnando sia ad alunni privati che all'interno di una scuola. Una lettera di Nicolò Sauli Carrega, datata 1618, riferisce di alcuni «alumni Simonis Molinarij ea scientia clarissimi» ascoltati con grande entusiasmo a Roma (cfr. MORETTI 1990, pp. 96 e 212, nota 149).

Anche Giuseppe Pavoni nel 1613 era già uno stampatore di tutto rispetto. Nato nei dintorni di Brescia verso il 1551, si trasferì a Genova per iniziativa del cancelliere della Repubblica Antonio Roccatagliata, già da tempo addentro, anche in prima persona in qualità di editore, alle vicende delle tipografie

³ Su Molinaro sono importanti gli studi di Maria Rosa Moretti: l'ampio volume MORETTI 1990, MORETTI 1992a (primo contributo a tentare una rivalutazione biografica su basi documentarie) e MORETTI 1992b (più esplicitamente dedicato alla stamperia di Loano). Il libretto CORTESE-TANASINI 1999 fornisce una sintesi ragionata delle informazioni fino a quel momento disponibili. Si vedano inoltre la voce curata da Glenn Watkins e Dinko Fabris nel *Grove Music Online* e la dissertazione POULOS 2004, dedicata allo studio e all'edizione della musica sacra di Molinaro. Il contributo più recente è MORETTI 2011, che compendia gli studi precedenti e offre un aggiornamento bibliografico.

Gli annali tipografici di Pavoni sono stati pubblicati quasi simultaneamente in due monografie, RUFFINI 1994 e MAIRA NIRI 1998, pp. 79-185, corredati da estese descrizioni della sua attività. Da questi due lavori sono tratte tutte le informazioni qui elaborate. Si vedano anche le voci dedicate a Molinaro e Pavoni, sempre a cura di Maria Rosa Moretti, nel futuro *Dizionario degli editori musicali italiani: dalle origini al 1750*, a c. di B. M. Antolini, ETS, Pisa (in corso di stampa).

genovesi (RUFFINI 1994, pp. 15-18). Pavoni rilevò l'attrezzatura tipografia degli eredi di Girolamo Bartoli, la cui officina, prima nelle mani del fondatore e poi dei figli, aveva prodotto libri fra il 1585 e il 1597. Ma proprio nell'atto di vendita dei macchinari, si dichiara che «Pavoni promette di prestare la propria opera per un intero anno a favore della società gestita dal Roccatagliata» (*ibid.*, p. 23). La casa e l'officina di Pavoni, alligate in un unico stabile datogli in affitto proprio da Roccatagliata,

erano «posite in contrata Caneti in carrubeo platee ferrute sub parochiali ecclesia Sancti Georgii». La precisa localizzazione nel tessuto urbano attuale della città è resa difficoltosa dal fatto che non sopravvive nella topografia genovese un «carrubeus platee ferrute»: con ogni probabilità doveva essere stato demolito per far posto alla Piazza Nuova aperta, già a partire dal secolo XVI, di fronte all'ingresso del Palazzo Ducale, l'attuale Piazza Matteotti. (RUFFINI 1994, p. 25)

L'attività di Pavoni fu notevolmente agevolata dalla protezione di Roccatagliata e dal privilegio trentacinquennale di cui godeva il cancelliere dal 1575 (e pertanto valido fino al 1610). Dopo la morte di Roccatagliata (1608), Pavoni fece richiesta di un nuovo privilegio che andasse a rinnovare il precedente. Tale pretesa suscitò l'opposizione di Giovanni Maria Variana, che lamentava l'impossibilità di intraprendere il mestiere di tipografo in Genova, pur avendo già acquistato a Venezia il materiale necessario, in presenza di una concessione tanto esclusiva per Pavoni. Dopo aver messo le due parti a confronto «in contradictorio», le autorità repubblicane si risolsero a favore di Pavoni, probabilmente in virtù del suo legame con l'ormai estinto Roccatagliata, accordandogli un privilegio «assoluto [...] mentre gli obblighi imposti sono riferiti unicamente alle pubblicazioni ufficiali della Repubblica e del Banco di San Giorgio» (*ibid.*, p. 34), seppur di soli dieci anni contro i trentacinque richiesti. È sotto questo privilegio che dai torchi dell'officina pavoniana uscì la *Partitura* curata da Molinaro. Ma proprio il musicista genovese, nel 1616, in occasione dell'istanza di rinnovo della concessione avanzata da Pavoni, presenterà un'opposizione (firmata anche dal già citato Variana), accusando lo stampatore bresciano di aver costretto diversi tipografi a lasciare Genova per l'impraticabilità di esercitare la loro professione, a causa dei continui privilegi concessigli. Ancora una volta però Pavoni riuscì ad avere la meglio, vedendosi rinnovare la prerogativa per altri dieci anni. Per quanto ci riguarda, è da rilevare nel documento d'opposizione l'accusa mossa da Molinaro «che il carattere di musica è imperfetto» (*ibid.*, p. 37). Ancor più significativa se si considera che erano trascorsi solo tre anni dalla stampa della *Partitura*, il cui risultato è tutt'altro che «imperfetto». Le critiche di Molinaro vanno ricondotte al suo impegno finanziario nella stamperia di Loano,⁴ che aveva fatto

⁴ In quanto dominio dei Doria, Loano era esclusa dal monopolio di Pavoni legato ai territori della repubblica genovese. Oltre al già citato MORETTI 1992b, sull'arte tipografica a Loano si veda MAIRA NIRI 1998, pp. 551-559.

impiantare nel 1615 e data in gestione a Francesco Castello, per poi vendergliela nel 1619.

È l'incontro fra questi due mondi, quello musicale di Molinaro e quello tipografico di Pavoni, che genera la *Partitura delli sei libri de' madrigali*.

Caratteristiche bibliografiche della *Partitura*

Come già si è detto, la *Partitura* è sopravvissuta in ventidue esemplari conservati in biblioteche italiane e straniere.⁵ Al momento non è stato ancora possibile collazionare integralmente tutti gli esemplari, ma solo una parte di essi.⁶ È pertanto obbligo dichiarare che le note bibliografiche qui raccolte non possono che costituire un abbozzo di una futura e completa descrizione bibliografica, fondata sullo scrutinio completo degli esemplari, che potrebbe anche modificare i dati e le conclusioni avanzati. È parso comunque utile dar conto di alcune peculiarità emerse nella già citata edizione critica del *Quinto* e del *Sesto libro*, il primo lavoro in cui la *Partitura* – anche se limitatamente ai due libri in oggetto – viene esaminata con gli strumenti della bibliografia testuale.⁷ La mia indagine, partendo da tali osservazioni, è stata estesa anche ai restanti quattro libri che la compongono, sottoponendo a una rigorosa critica bibliografica l'intera pubblicazione.

Sulla base delle informazioni possedute, ho elaborato una ricostruzione bibliografica di un plausibile esemplare ideale della *Partitura*.⁸

⁵ L'elenco completo lo si può leggere in GESUALDO 1611/2013, p. XL.

⁶ Gli esemplari da me collazionati analiticamente sono:

A Wn Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS1180-4°

D Hvl Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, K-A 7024

F Sim Strasbourg, Institut de Musicologie de l'Université, Rm 222

I Nc (1) Napoli, Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Maiella", 35-1-11

I Nc (2) Napoli, Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Maiella", 35-1-12

I Rsc Roma, Conservatorio "S. Cecilia", Biblioteca Musicale Governativa, G.CS.C.1.18

US Wc Washington D.C., The Library of Congress, Music Division, M1490.G4 M3

In più sono stati consultati anche gli esemplari I Bc (S. 218) e GB Lbl (Music Collections R.M.15.c.5.), oltre a quello della ristampa anastatica S.P.E.S. (GESUALDO 1613/1987): «l'esemplare riprodotto, anche se non specificato, è quello conservato alla Biblioteca del Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze» (GESUALDO 1611/2013, p. X).

⁷ I risultati ivi prodotti vanno naturalmente ascritti ai due curatori, Maria Caraci Vela e Antonio Delfino, coi quali ho avuto la possibilità di collaborare e di condividere le riflessioni che a mano a mano si imponevano alla luce della prima collazione. Buona parte dei dati qui riportati si possono pertanto già leggere in GESUALDO 1611/2013, pp. X-XIII.

⁸ Il modello di scheda seguito – seppur adeguato alle caratteristiche precipue della *Partitura* – è quello da me già proposto in GESUALDO 1611/2013, *Appendice II*, pp. CI-CIX, e in VERDELOT (*in corso di stampa*), § 5, desunto a sua volta dal quello impiegato nel catalogo petruciano curato da Stanley Boorman (PETRUCCI 2006, pp. 453 e sgg.). Al primo di questi contributi si rimanda per la spiegazione dettagliata dei campi che compongono la scheda. Per quanto riguarda gli inserti ornamentali e l'impresa, le sigle (come F.95, opp. Impresa C) rinviano all'*Appendice iconografica* collocata in calce a RUFFINI 1994, pp. 485-506. La localizzazione degli elementi avviene tramite numero di registro; l'eventuale numero romano seguente si riferisce al pentagramma, conteggiato dall'alto della pagina.

1. Paratesti (frontespizio, epigrafi, tavole e colophon):

$\pi 1r$] (in cornice rettangolare costituita di due elementi: uno centrale di quattro caratteri F.95 nero + F.93 rosso, a sua volta incorniciato da un bordo interno e uno esterno F.94 irregolarmente alternato al simbolo §)

PARTITVRA | DELLI SEI LIBRI | DE' MADRIGALI | A CINQVE
VOCI, | [ghiande+F.95/F.91] | Dell'Ilustrissimo, & Eccellentifs. |
Prencipe di Venofa, | D. CARLO GESVALDO | [linea] | FATICA | DI
SIMONE MOLINARO | *Maestro di Capella nel Duomo di Genoua.* |
[impresa D] | IN GENOVA, | APPRESSO GIVSEPPE PAVONI.
MDCXIII. | CON LICENZA DE' SVPERIORI.

$\pi 2r$] ALLA CONCORDE | FAMA | Della gentilezza, Immenfa, Infinita, |
Incomparabile de' candidi amadori | dell'Armonia | Limpidifs. Cri-
stalli d'immaculato ingegno | *HVMILI IN SE STESSI* | *GLORIOSI IN*
ALTRI | Cieli itabilifs. di trasparente verità | SIMONE MOLINARO |
Ad onta del Molino temporale, inuincibil distruggitore | delle terrene
speranze, sacra queste canore perle stitil- | late nella conca dell'eterna
bellezza da' raggi | del Prencipe di Venofa, Venere nella | vnion delle
gratie, e Sole della | virtù muficale.

Ar] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO PRIMO.* | [F.45]

I4v] [F.114] | TAVOLA | [F.105] | [una colonna, ordine di apparizione,
numerazione araba minuscola, tipo corsivo] | [linea] | IN GENOVA,
APPRESSO GIVSEPPE PAVONI. | *CON LICENZA DE' SVPERIORI.*
MDCXIII.

Kr] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO SECONDO.* | [F.45]

Sv] [F.114] | TAVOLA. | [F.104] | [una colonna, ordine di apparizione,
numerazione araba minuscola, tipo corsivo] | [F.63]

S2r] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO TERZO.* | [F.45]

CC4v] [F.114] | TAVOLA. | [F.104] | [una colonna, ordine di apparizione,
numerazione araba minuscola tipo corsivo] | [F.63]

DDr] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO QVARTO.* | [F.45]

MM4v] [linea] | [due colonne separate da doppia linea, ordine di apparizio-
ne, numerazione araba minuscola, tipo corsivo] | [F.12]

NNr] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO QVINTO.* | [F.45]

AAA2v] [linea] | [due colonne separate da doppia linea, ordine di apparizio-
ne, numerazione araba minuscola, tipo corsivo] | [F.12]

AAA3r] [F.11] | DELLI | MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DEL | PRENCIPE
DI VENOSA | *LIBRO SESTO.* | [F.45]

OOO6v] [F.11] | TAVOLA. | [due colonne separate da doppia linea, ordine di
apparizione, numerazione araba minuscola, tipo corsivo] | [impresa

C] | IN GENOVA, | APPRESSO GIOVSEPPE PAVONI MDCXIII. | CON
LICENZA DE' SVPERIORI.

2. **Formato e fascicolazione:** in-folio. Un bifolio, 59 duerni, un ternione: 244 cc. segnate π^2 A-NNN⁴OOO⁶
3. **Registro:** A 2 [\$ 2 · – A · – K · M2 segnato L2 · – S2 · – DD · – NN · + OOO3]
4. **Cartulazione:** sul *recto*, in alto a destra: [1-2] + 1-9, 9 [*recte* 10], 11-36, 36 (*recte* 37) 38-57, 57 (*recte* 58), 59-160, 162 (*recte* 161), 162-188, 199 (*recte* 189), 190-192, 197-198 (*recte* 193-194), 195, 200-215 (*recte* 196-211), 215 (per 216, ma *recte* 212), 217-246 (*recte* 213-242).
5. **Titoli correnti:** allineati al centro:

<i>recto</i>] LIBRO PRIMO.	A2-I4
LIBRO SECONDO.	K2-S
LIBRO TERZO.	S3-CC4
LIBRO QVARTO.	DD2, DD4-MM4
LIBRO QVARZO.	DD3
LIBRO QVINTO.	NN2-AAA2
LIBRO SESTO.	AAA4-OOO6
<i>verso</i>] VENOSA.	A-I3, K-R4, S2-CC3, DD-MM4, NN-AAA2, AAA3-OOO5

Le indicazioni di prima e seconda parte sono collocate sopra il pentagramma del Canto del brano relativo, allineate a sinistra in corrispondenza dell'armatura di chiave. Quando ciò avviene sopra il primo pentagramma, la distanza dal bordo è la medesima del titolo corrente, che si trova di conseguenza alla stessa altezza. Se non diversamente specificato, nell'elenco si intende sempre sopra il primo pentagramma:

Prima Parte.	A _v , C _{3v} , E _{4v} .VIII, H _{2r} .VIII, K _v , L _{4r} , N _v , O _r .VIII, P _v , Q _v .VIII, S _{2v} , X _{2v} , FF _{4v} .VIII, GG _{3v} , I _r , KK _{3v} .VIII, MM _{2r}
Seconda Parte.	A _{3v} , D _v , H _{4r} , K _{3r} , M _r .VIII, N _{2r} .VIII, O _v .VIII P _{2v} , Q _{3r} , S _{3v} , Z _v .VIII, GG _v .VIII, GG _{4v} , I _{2r} , KK _{4v} .VIII, MM _{3r} , YY _{2v} .VIII

6. **Carattere:** tipo romano; solo il contenuto delle tavole è in tipo corsivo
7. **Capilettora:** capitali romane non ornate
8. **Pentagrammi:** tredici per pagina; sette in MM_{4v}, AAA_{2v}
Pentagrammi senza musica:

VI, VII, XIII :	A _v -I _{4r} , K _v -R _{4v} , S _{2v} -CC _{2v} , DD _v -MM _r , NN _v -AAA _{2r} , AAA _{3v} -OOO _{5v}
VI, VII :	MM _v , MM _{2r} (ma il VI è parziale), AAA _{2v}
VI-XIII :	S _r , OOO _{6r}
VII :	CC _{3r} , CC _{3v} , MM _{2v} -MM _{4v}
VII-XIII :	CC _{4r}
9. **Contenuto:** madrigali sue due accollature disposti a doppia facciata: la prima accollatura inizia sul *verso* della carta e prosegue sul *recto* della c.

adiacente; la seconda accollatura è sottostante alla prima e segue la medesima disposizione *verso-recto* adiacenti. La numerazione segue il principio dell'edizione Ugrino e della nuova edizione critica, per cui ogni sezione conclusa ha un numero d'ordine proprio, indipendentemente dall'essere una prima o una seconda parte.

Nell'elenco l'*incipit* è trascritto dal Canto (o in assenza del verso, dalla voce immediatamente inferiore completa di testo). Se non diversamente specificato, i brani si intendono iniziati sul primo pentagramma della pagina. Le seconde parti sono precedute dalla sigla 2/.

	$\pi 1r$	PARTITVRA DELLI SEI LIBRI DE' MADRIGALI	[1]
	$\pi 2r$	ALLA CONCORDE FAMA	[2]
	$A r$	DELLI MADRIGALI ... <i>LIBRO PRIMO.</i>	1
1	$A v$	B <i>A</i> c <i>i</i> fo <i>a</i> u <i>i</i> e cari	[1 <i>v</i>]
2	$A 3v$	2/ Q <i>V</i> anto hà di dolce amore	[3 <i>v</i>]
3	$B v$	M <i>A</i> donna io ben vorrei	[5 <i>v</i>]
4	$B 3v$	C <i>O</i> me effer può ch'io viua	[7 <i>v</i>]
5	$C v$	G <i>E</i> lo hà Madonna il feno e fiamma il volto	[9 <i>v</i>]
6	$C 3v$	M <i>E</i> ntre Madonna il lassò fianco pofa	[11 <i>v</i>]
7	$D v$	2/ A <i>H</i> i troppo faggia nell'errar	[13 <i>v</i>]
8	$D 2v.VIII$	S <i>E</i> da sì nobil mano	[14 <i>v</i>]
9	$D 4v$	2/ A <i>M</i> or pace no(n) chero	[16 <i>v</i>]
10	$E v$	S <i>I</i> gioiofo mi faano [<i>recte</i> fanno] i dolor miei	[17 <i>v</i>]
11	$E 3v$	O Dolce mio martire	[19 <i>v</i>]
12	$E 4v.VIII$	T <i>I</i> r <i>f</i> i morir volea	[20 <i>v</i>]
13	$F 3r$	2/ F <i>R</i> enò T <i>I</i> r <i>f</i> i il defio	23
14	$F 4r.VIII$	Mentre mia stella miri	24
15	$G 2r.VIII$	N <i>O</i> n mirar non mirare	26
16	$G 4r.VIII$	Q <i>V</i> esti leggiadri odorofetti fiori	28
17	$H 2r.VIII$	F <i>E</i> lice Felice Primauera	30
18	$H 4r$	2/ D <i>A</i> nzan le Ninfe honeste e i Paforelli	32
19	$I v$	S <i>O</i> n sì belle le Rofe	[33 <i>v</i>]
20	$I 3r$	B <i>E</i> lla Angioletta da le vaghe piume	35
	$I 4v$	TAVOLA. <i>MDCXIII.</i>	[36 <i>v</i>]
	$K r$	DELLI MADRIGALI ... <i>LIBRO SECONDO.</i>	36 [<i>recte</i> 37]
21	$K v$	C <i>A</i> ro Caro amorofò neo	[37 <i>v</i>]
22	$K 3r$	2/ M <i>A</i> se tale hà coftei	39
23	$K 4v.VIII$	H <i>A</i> i rotto e sciolto e spento a poco à poco	[40 <i>v</i>]
24	$L 4r$	Se per lieue ferita	44
25	$M r.VIII$	2/ C <i>H</i> e fentir deue il petto mio che langue	45
26	$M 3r.VIII$	I <i>N</i> più leggiadro velo	47
27	$N v$	S <i>E</i> cofi dolce è il duolo	[49 <i>v</i>]
28	$N 2r.VIII$	2/ M <i>A</i> se auerrà ch'io moia	50
29	$N 4r$	S <i>E</i> taccio il duol s'auanza	52
30	$O r.VIII$	O Come è gran martire	53
31	$O v.VIII$	2/ O Mio foaue ardore	[53 <i>v</i>]
32	$O 2v.VIII$	S <i>E</i> nto Che nel partire	[54 <i>v</i>]
33	$P v$	N <i>O</i> n è Non è questa la mano	[57 <i>v</i>]
34	$P 2v$	2/ N <i>E</i> tien face ò faetta	[57 <i>v recte</i> 58 <i>v</i>]

35	P3v.VIII	CAndida man qual neue à gli occhi offerfe	[59v]
36	Qu.VIII	DAlle odorate fpoglie	[61v]
37	Q3r	2/ E Quella Arpa felice	63
38	Q3v.VIII	NON mai Non mai non cangerò	[63v]
39	Rr.VIII	ALl'apparir di quelle luci ardenti	65
40	R3r.VIII	NON mi toglia il ben mio	67
	Sv	TAVOLA.	[69v]
	S2r	DELLI MADRIGALI ... <i>LIBRO TERZO.</i>	70
41	S2v	VOi volete ch'io mora	[70v]
42	S3v	2/ MOro ò non moro	[71v]
43	Tr.VIII	AHI disperata vita	73
44	T2v	LAnguifco e moro	[74v]
45	T3v.VIII	DEL bel de bei voftri occhi	[75v]
46	Vv.VIII	Ahi difpietata e cruda	[77v]
47	V4v	DOLce fpirto d'Amore	[80v]
48	X2v	SOspiraua il mio core	[82v]
49	X4r	2/ O Mal nati meffaggi	84
50	Yr.VIII	VEggio fi dal mio fole	85
51	Y2v.VIII	NON t'amo ò ò voce ingrata	[86v]
52	Y4v	MERauiglia d'Amore	[88v]
53	Zv.VIII	2/ ET ardo e viuo dolce Aura gradita	[89v]
54	Z4r	CRudelifsima doglia	92
55	AAv	SE piange Se piange oime	[93v]
56	AA3v	ANCidetemi pur grioui martiri	[95v]
57	BBv	SE vi miro pietofa	[97v]
58	BB2v.VIII	DEh fe già fù crudele	[98v]
59	BB4v	DOLcifsimo foapiro	[100v]
60	CC3r	Donna fe m'acidete	[a sei voci] 103
	CC4v	TAVOLA.	[104v]
	DDr	DELLI MADRIGALI ... <i>LIBRO QUARTO.</i>	105
61	DDv	LVci ferene e chiare	[105v]
62	DD4r.VIII	TAll'hor fano defio	108
63	EE2r.VIII	IO tacerò mai nel filentio mio	110
64	EE3v.VIII	2/ INVan du(n)que ò crudele	[111v]
65	FFv	CHe fai meco mio cor mifero e folo	[113v]
66	FF3r.VIII	QVefta crudele e pia	115
67	FF4v.VIII	HOR che in gioia	[116v]
68	GGv.VIII	2/ Sempre crudo Amore	[117v]
69	GG3v	COR mio deh deh non piangete	[119v]
70	GG4v	2/ DVnque non m'offendete	[120v]
71	HH2r.VIII	SParge la morte al mio Signor nel vifo	122
72	Iir	MOro Moro e mentre foapiro	125
73	Ii2r	2/ QVando di lui la foapirata vita	126
74	Ii3v	MEntre gira coftei	[127v]
75	KKv.VIII	A Voi A voi mentre il mio core	[129v]
76	KK3v.VIII	ECco morirò dunque	[131v]
77	KK4v.VIII	2/ AHi già mi difcoloro	[132v]
78	LL2v	ARde il mio cor ed è fi dolce il foco	[134v]
79	LL3v.VIII	SE chiudete nel core	[135v]

80	MM2r	IL fol qualhor più splende	[a sei voci]	138
81	MM3r	2/ VOLgi mia luce volgi e(n)tro il mio feno		139
	MM4v	[segue n.62] [linea] TAVOLA.		[140v]
	NNr	DELLI MADRIGALI [...] LIBRO QUINTO.		141
82	NNv	Gioite voi col canto		[141v]
83	NN3v	S'io non miro non moro		[143v]
84	NN4v.VIII	ITene ò miei fòspiri		[144v]
85	OO3r.VIII	DOlcißsima mia vita		147
86	PPv	O Doloroßa gioia		[149v]
87	PP4r.VIII	QVal fora donna vn dolce oime d'Amore		152
88	QQv.VIII	FElicißsimo fono [recte fonno]		[153v]
89	RRr	SE vi duol il mio duolo		157
90	RR4r.VIII	OCchi del mio cor vita		160
91	SS2r.VIII	LAnguifce al fin		162
92	TTr	MErcè grido piangendo		165
93	TT2v.VIII	O Voi O voi troppo felici		[166v]
94	TT4v	COrrrete amanti à proua		[168v]
95	VV3r	ASciugate i begli occhi		171
96	VV4v	TV m'vccidi ò crudele		[172v]
97	XX2v.VIII	DEh coprite il bel feno		[174v]
98	XX4v.VIII	POiche l'auida fete		[176v]
99	YY2v.VIII	2/ MA tu cagion Ma tu cagion di quella atroce pena		[178v]
100	ZZr	O Tenebroßo giorno		181
101	ZZ2v.VIII	SE tu fuggi io non refto		[182v]
102	ZZ4v.VIII	T'Amo mia vita la mia cara vita		[184v]
	AAA2v	[segue n. 84] [linea] TAVOLA.		[186v]
	AAA3r	DELLI MADRIGALI ... LIBRO SESTO.		187
103	AAA3v	SE la mia morte brami		[187v]
104	BBBv	BEltà poiche t'affenti		[199v recte 189v]
105	BBB3v.VIII	TV piangi ò Filli mia		[191v]
106	CCC2v	REfta di darmi noia		[198v recte 194v]
107	CCC3v.VIII	CHiaro rifplender fuole		[195v]
108	DDDv.VIII	IO parto e non più difsi		[201v recte 197v]
109	DDD4v	Mille volte il di moro		[204v recte 200v]
110	EEE3r	O Dolce mio teßoro		207 [recte 203]
111	FFFr	DEh come invan foßpiro		209 [recte 205]
112	FFF2v.VIII	IO pur refpiro		[210v recte 206v]
113	GGG2r	ALme d'Amor rubelle		214 [recte 210]
114	GGG3v.VIII	CAndido e verde fiore		[215v recte 211v]
115	HHHv.VIII	ARdita Zanzaretta Morde colei		[217v recte 213v]
116	IIIr	ARdo per te mio bene		221 [recte 217]
117	III3r.VIII	ANcide fol la morte		223 [recte 219]
118	KKKv	QVel nõ crudel che la mia fpeme ancife		[225v recte 221v]
119	KKK3v.VIII	MOro laßo al mio duolo		[227v recte 223v]
120	LLL2r.VIII	VOlan quafi farfalle		230 [recte 226]
121	MMM2r	AL mio gioir il ciel fi fa fereno		234 [recte 230]
122	MMM4v.VIII	TV fegui ò bella Clori		[236v recte 232v]
123	NNN3r.VIII	ANcor che per amarti		239 [recte 235]
124	OOOv	GIà pianfi nel dolore		[241v recte 237v]

- 125 0004r QVando ridente e bella 244 [recte 240]
 0006v TAVOLA. | ... | CON LICENZA DE' SVPERIORI. [246v recte 242v]
- 10. Bibliografia essenziale:** RISM A/1/3 G 1743 · *Nuovo Vogel* 1177 ·
 GESUALDO 1613/1987 · RUFFINI 1994, n. 200, pp. 229-230 · MAIRA NIRI
 1998, n. 165, p. 125 (con altra bibliografia).

Questa, seppur con qualche approssimazione a causa della mancata collazione di cui si è detto, dovrebbe essere la consistenza bibliografica della *Partitura*. È subito evidente la mole poderosa del volume, che con le sue 244 carte (488 pagine) rappresenta un caso unico nella produzione a stampa madrigalistica, non solo per il formato in partitura, ma per la sua valenza di *opera omnia* profani di un compositore. Nella sua architettura generale il volume è articolato in sei sezioni, una per ogni *Libro*, composti di vari fascicoli di cui il primo *recto* recante l'epigrafe e l'ultimo *verso* la Tavola, preceduti da un bifoglio d'apertura con il frontespizio e la dedicatoria:

πr - $\pi 2v$	Frontespizio e dedicatoria	[1-2]
A r -14 v	<i>Libro Primo</i>	1-36 v
K r -S v	<i>Libro Secondo</i>	37-69 v
S2 r -CC4 v	<i>Libro Terzo</i>	70-104 v
DD r -MM4 v	<i>Libro Quarto</i>	105-140 v
NN r -AAA2 v	<i>Libro Quinto</i>	141-186 v
AAA3 r -OOO6 v	<i>Libro Sesto</i>	187-246 v [recte 242 v]

La cartulazione della *Partitura* è afflitta da numerose sviste ed errori grossolani. Che isolatamente si possano introdurre degli sbagli nella numerazione delle carte, è fenomeno comprensibile e spiegabile. Il caso più frequente è il doppiamento di una pagina (che evidentemente era rimasta nella memoria): così il numero 37 diviene 36, il numero 58 diviene 57, ecc., provocando serie come 35 36 36 38 e 56 57 57 59. Il fatto che ciò non intacchi la successione complessiva è indicativo dell'abilità dei tipografi che dovevano lavorare su fascicoli di due fogli stampati in serie.⁹ L'in-folio con fascicoli di quattro carte (duerni) è per l'appunto costituito di due fogli piegati una sola volta e poi infilati l'uno nell'altro. Ma che il salto coinvolga quattro unità e si passi da 195 a 200, attraverso una numerazione accidentata, è situazione assai più complessa da giustificare. I fascicoli in cui avviene il salto sono quelli compresi fra BBB e CCC4 v ; dopodiché, eccetto per il doppiamento di 215 (*recte* 216), la cartulazione prosegue senza problemi con 201, 202, ecc. La sequenza numerica è la seguente:

BBBr	BBB2 r	BBB3 r	BBB4 r	CCCr	CCC2 r	CCC3 r	CCC4 r
199	190	191	192	197	198	195	200
(189)				(193)	(194)		(196)

⁹ «Per quel che riguarda il torchio, sappiamo che il Pavoni aveva acquistato dagli eredi Bartoli [...] due torchi con sei telai e sei frascchette» (RUFFINI 1994, p. 60).

Il primo sbaglio (199 per 189) è meccanico: il compositore ha pescato dalla cassa due caratteri '9' invece che un '8' e un '9'. La ragione più plausibile per la genesi del 197 è il conteggio aggiuntivo di un fascicolo di due carte, che avrebbe contenuto i numeri da 193 a 196, nel calcolo d'impaginazione. Composto sul fascicolo CCC un 197 nell'angolo sinistro del prototipo (si faccia attenzione che nella forma le posizioni sono invertite rispetto al risultato a stampa), era corretto comporre un 200 sull'angolo sinistro dell'antitipo. L'apparizione 198 sul prototipo di CCC2 è logica conseguenza del precedente fascicolo (che doveva quindi già essere stampato); inspiegabile è invece il ritorno del 195, al posto giusto per giunta, sull'antitipo. Forse un ravvedimento dell'errore commesso sul foglio già stampato? Un ravvedimento tardivo perché, per giustificare la presenza del 198, bisogna supporre che anche il prototipo di CCC2 fosse già stato impresso e dunque non si poteva ricomporre la forma. O forse è il 195 l'errore nel contesto della numerazione 197-200? A rigor di percentuale così sembrerebbe (tre su quattro sono giusti). Qualunque sia stata la causa del pasticcio, la stampa dei fascicoli successivi proseguì seguendo il nuovo conteggio. L'importanza che gli stampatori di Pavoni davano al numero di carta doveva essere notevolmente inferiore a quello che può rappresentare per noi oggi. Infatti non c'è stato neppure un intervento manoscritto d'officina per correggere lo sbaglio: le correzioni che appaiono su alcuni esemplari sono tutte diverse fra loro e vanno ricondotte ai rispettivi proprietari e fruitori della *Partitura*. D'altronde era il registro l'elemento fondamentale per garantire la corretta rilegatura dei fascicoli (e non la cartulazione), e questo è sostanzialmente corretto. La presenza della numerazione reale (cioè quella con il salto dal 195 a 200) nella Tavola conferma che essa deve essere stata redatta dopo che i fascicoli del *Libro Sesto* (almeno fino a NNN2, dato che la Tavola è collocata sull'altra metà del foglio che contiene OOO) erano già stati stampati.

Ma le imprecisioni nella cartulazione rappresentano solo una minima parte, e neppure la più rilevante, dei falli che in cui è incorsa la stampa della *Partitura*.

«Dovette accadere infatti che, dopo la commercializzazione di un certo numero di volumi, ci si avvide di alcuni errori e si introdussero negli esemplari rimasti in tipografia alcune correzioni a penna o con pecetta stampata e incollata, molto precise». (GESUALDO 1611/2013, p. XII)

Il secondo sistema si avvale «di 'bollettini', vale a dire tasselli di carta sovraincollati recanti la correzione» (GESUALDO 1613/1987, p. 7) a stampa. Gli emendamenti sono condotti con grande meticolosità e comprendono tanto singole note, quanto intere misure. Ma non tutti gli esemplari a noi giunti li riportano sistematicamente: alcuni correggono a penna luoghi in cui altri presentano il bollettino, altri ancora mantengono la lezione errata. Con ciò si deduce che la *Partitura*, pur afferendo nel suo complesso a una medesima

impressione,¹⁰ fu soggetta «a due o forse tre diverse emissioni» (GESUALDO 1611/2013, p. XII), derivanti appunto dall'immissione o meno sul mercato librario. Fornisco qui di seguito una prima lista delle correzioni riscontrabili sui sette esemplari della *Partitura* esaminati. Il regesto offre uno spettro abbastanza ampio degli interventi emendatori a cui è stata sottoposta la stampa pavoniana e permette di valutare i vari stati con cui essa è stata presentata al pubblico. Naturalmente, l'esame di altri esemplari potrà incrementare o modificare questo elenco e, di conseguenza, le riflessioni a cui conduce.

Tavola degli interventi d'officina

Sigle ed abbreviature:

Bol = correzione con bollettino sovraincollato (se non diversamente specificato si intende composto solo a stampa)

Pen = correzione manoscritta a penna, con rasura della stampa sottostante se necessario o semplice aggiunta

ex. = intervento *extra officina*

n. = nota

n.c. = non corretto

p = pausa

pnt. = pentagramma

punt. = *punctum augmentationis*

ras. = rasura della stampa

·S· = *signum congruentiae*

t. = testo

Sb = semibreve

M = minima

Sm = semiminima

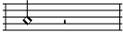
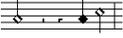
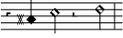
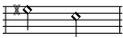
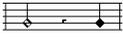
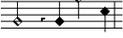
Cr = croma

F3 = chiave di fa sul terzo rigo

F4 = chiave di fa sul quarto rigo

La localizzazione avviene indicando la carta, il pentagramma (numero romano), la misura/casella (prima della barra), la nota (dopo la barra; nel conteggio sono comprese anche le pause). L'altezza della nota si riferisce alla chiave in vigore in quella voce. Il testo cantato è inserito fra virgolette caporali («...»).

¹⁰ Ma almeno in un caso è certa la ricomposizione parziale della forma tipografica. Cfr. *infra*.

	<i>Errata</i>	<i>Correcta</i>	A Wn	D HV1	F Sim	I Nc (1)	I Nc (2)	I Rsc	US Wc
HHHr.viii.2/3	Sm la ₃	Sm si ₃	Bol	Bol	Pen	Bol	Bol	n.c.	n.c.
KKK2r.iv.1/2	M la ₂	Sb la ₂	n.c.	Bol	n.c.	Bol	Bol	n.c.	n.c.
KKK2r.iv.1/3	Sb la ₂	M la ₂	n.c.	Bol	n.c.	Pen (aggiunta del gambo)	Bol	n.c.	n.c.
NNN2r.viii-xii/5	<i>Errata:</i>	<i>Correcta:</i>							
									
	o	o te fol							
									
	te fol	te fol a							
									
	o te fol	o te fol te							
									
	o te	o te fol a							
									
	o te	te fol a							
			Bol stato 1 (con «o» aggiunto a penna sotto alla prima M del Basso)	Bol stato 2	Bol stato 1	Bol stato 1	Bol stato 2 (privo dei due pnt. superiori, ora collocato a c. 151)	n.c.	n.c.
NNN4r sopra a viii.1/1	senza -S-	con -S-	Pen	Pen	Pen	Pen	Pen	n.c.	n.c.

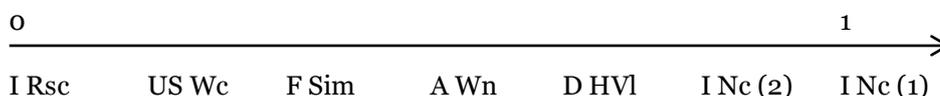
I dati raccolti profilano il seguente quadro: la *Partitura* è stata prodotta con una sola impressione e una sola tiratura, mentre, come già si è detto, è stata immessa sul mercato in più momenti. Tuttavia, almeno una carta è stata oggetto di due impressioni distinte, dovute a una ricomposizione parziale della forma tipografica. Mi riferisco alla carta BBB2r, facente parte del *Libro Sesto* e numerata 190, e nello specifico al terzo pentagramma del lato sinistro del prototipo (lato destro della carta stampata). L'ultima nota dell'ultima misura di questo rigo, do₃, presenta nella maggior parte degli esemplari un diesis, assente in altri. La lezione corretta, attestata anche nella *princeps* di Carlino, è quella con diesis, da cui sembrerebbe dedursi che questo stato sia il *cancelans*, mentre quello privo di alterazione il *cancellandum*. Che la correzione sia avvenuta tramite ricomposizione della forma in quel punto è confermato dalla diversa posizione della seconda pausa nella prima misura del rigo: nel *cancellandum* la pausa di minima è appoggiata sul secondo rigo, nel *cancelans* sul primo. Questa constatazione mette però in dubbio la più logica successione degli eventi, che vorrebbe l'inserimento della correzione a seguito del rilevamento dell'errore nelle carte già stampate: in questo caso sarebbe bastato correggere la minima aggiungendo il diesis, senza intervenire anche sulla pausa iniziale. Ripensando all'articolo di Fahy *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento* (FAHY 1988), si apre la possibilità che lo stato (e di conseguenza la variante) si sia

prodotto a seguito di un mero incidente tipografico, probabilmente in sede di tiratura di alcune carte destinate a tale fascicolo. In quel contributo Fahy citava l'avvertimento contenuto nel *Del modo di comporre in versi nella lingua italiano trattato di Girolamo Ruscelli* (Venezia 1559, c. AAA7r) in cui gli stampatori, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa, spiegavano la genesi degli errori trascorsi in quel volume:

Ricordando, che questi errori notati non sono però corsi in tutti gli stampati, ma in alcuni pochi de' primi fogli, che noi li venimo tuttavia rivedendo, et acconciando, et alcuni ancora ne sono accaduti nel lavorarsi, che i mazzi dell'inchiostro tiran fuori alle volte delle lettere. Percioché tosto che i lavoranti se ne avvegono, le rassetano ai luoghi loro. Benché molte volte per la fretta le mettono o riverse, o in luoghi ne' quali non hanno a stare. Il che però è facil cosa a conoscersi da ciascheduno. (cit. in FAHY 1988, p. 161)

Potrebbe darsi il caso che anche in questa pagina della *Partitura* i «mazzi dell'inchiostro» abbiano tirato fuori delle note dalla forma – nello specifico le pause della prima misura e le due minime dell'ultima – i lavoranti se ne sia accorti e le abbiano riassettate nei «luoghi loro». Ma nel far ciò hanno introdotto un nuovo stato, o (A) dimenticando il diesis, o (B) notando l'errore negli stampati e correggendolo con l'inserimento l'alterazione mancante. Difficile stabilire quale delle due possibilità sia quella effettivamente accaduta. Sarei più propenso ad accreditare la prima ipotesi, poiché, in caso contrario, si tratterebbe dell'unico errore corretto in corso di stampa, di contro a tutti gli altri emendati a tiratura ultimata. Stando così le cose, pare innegabile che la revisione sia avvenuta quando tutti gli stampati erano pronti, e da qui l'obbligo di correggere a mezzo penna o bollettino.

La distribuzione dei tipi di correzioni permette a sua volta ulteriori considerazioni. Innanzi tutto l'omogeneità di esemplari che sono totalmente privi di interventi o, all'opposto, totalmente corretti, induce a credere che i fascicoli fossero già suddivisi per volumi e già pronti per il mercato al momento dell'operazione correttoria. Nei sette volumi collazionati si nota un'escursione di interventi che fluisce dall'assenza totale di correzioni alla quasi totale sistemazione a mezzo bollettino; ho visualizzato la variazione in uno schema grafico, dove lo zero corrisponde alla prima fattispecie (assenza di interventi) e l'uno alla seconda (attestazione massima di correzioni):



Le ragioni di una tale 'dinamica dell'emendamento' sembrano sfuggire a qualsiasi logica seriale, che esigerebbe la correzione tramite un unico sistema, i bollettini o – e non e/o – le aggiunte manoscritte. L'unico dato sufficientemente certo è che i due esemplari I Rsc e US Wc debbano essere stati tra i primi ad uscire dalla tipografia e ad essere immessi sul mercato. In I Rsc vi è

una sola correzione (il *signum congruentiae* del *Libro Sesto*) ch'è stata apportata verosimilmente da qualche esecutore. Anche in US Wc le due modifiche non paiono d'officina. In F Sim i luoghi sono quasi tutti corretti, ma nella maggior parte dei casi con rasatura della stampa e scrittura a penna. Una cosa simile accade anche in A Wn, dove però il numero dei bollettini sovraincollati si accresce sensibilmente a discapito delle correzioni a penna. Queste ultime spariscono quasi del tutto negli ultimi esemplari, fino a rasentare (senza però mai raggiungerlo) l'annullamento in I Nc (1), ch'è l'esemplare con il livello testuale migliore, ovvero l'esemplare a cui Pavoni e Molinaro miravano. Ma perché non correggere tutto con i bollettini stampati, metodo certamente più impegnativo ma dai risultati migliori?¹¹ Penso che l'accomodamento a penna sia la soluzione di 'serie B' alla mancanza di un numero sufficiente di bollettini per correggere tutti gli esemplari stampati. L'esistenza di due stati diversi per il macroscopico bollettino della c. NNN2r, che integra la parte di misura mancante, denota l'esistenza di più impressioni.¹² Peraltro nell'esemplare I Bc (cfr. nota 6), l'errore è stato emendato a penna, con aggiunta della parte di misura assente a seguito di quella stampata, e la grafia sembrerebbe coincidere con quella degli altri interventi a penna certamente effettuati in tipografia.¹³

Se volessimo distinguere altre due emissioni della *Partitura*, seguite alla prima intesa da emendamenti, potremmo includere nella seconda gli esemplari con un numero sufficientemente alto di correzioni a mezzo di bollettini stampati, e nella terza quelli recanti gli aggiustamenti a penna. Ma si tratta, è scontato, solo di un'ipotesi.

Le ragioni degli errori di stampa non sono investigabili al di fuori dei meccanismi tipografici; ma una di esse potrebbe essere la volontà di portare a termine il più in fretta possibile l'intera *Partitura* e di cominciarne subito la vendita sull'onda della notorietà di Gesualdo, che si accresceva in seguito alla sua recente morte.

La genesi della *Partitura*: tempi e modi

Una questione centrale che concerne la *Partitura* è il ruolo che Gesualdo potrebbe avere avuto nella sua messa in opera. Watkins aveva fin da subito escluso un rapporto diretto fra il Principe e la stampa di Pavoni:

[...] the 1613 Gesualdo edition was executed not by the press under the Prince's supervision, [...] but by Simone Molinaro, a Genoese lutenist and composer who

¹¹ Per i luoghi dove ciò era possibile, si intende. Le alterazioni vengono quasi sempre corrette a penna a causa delle piccole dimensioni, mentre le figure musicali si prestano perfettamente al bollettino.

¹² I due stati, 1 e 2, trascritti diplomaticamente nella tavola, si distinguono dall'assenza della «o» sotto alla prima minima dell'ultimo pentagramma e dal diverso allineamento di «fol» sotto alla minima del terzo (decimo della pagina).

¹³ Si confronti la grafia della parola «sol» di questo luogo, con quello di c. C4v del *Libro Primo*, in particolare il *ductus* della lettera «l».

was noted for his cultivation of the best music of his period. The appearance of the six volumes not only in score, but together, implies that the collection was conceived as a unity. This they became only upon Gesualdo's death, which implies a publication date sometime between 8 September and 31 December 1613. (WATKINS 1991², pp. 168-169)

Durante e Martellotti, nell'introduzione alla riproduzione anastatica della *Partitura*, ponevano un primo tassello in direzione di una plausibile connessione fra Molinaro e Gesualdo, o almeno con l'ambiente partenopeo:

Tuttavia, anche se non ci è stato possibile ravvisare concretamente l'esistenza di un rapporto tra Gesualdo e Molinaro, crediamo di avere individuato la prova innegabile di un contatto tra l'ambiente musicale napoletano prossimo al Principe e lo stampatore genovese dalla cui officina uscì la *Partitura*: infatti l'anno precedente (1612) Giuseppe Pavoni aveva ristampato il I libro dei *Madrigali* a cinque voci di Scipione Dentice.¹⁴ (GESUALDO 1613/1987, pp. 7-8)

La conferma definitiva di questo rapporto è giunta dagli studi di Maria Rosa Moretti, che nel primo importante contributo su Molinaro dava notizia di un viaggio compiuto dal liutista genovese a Napoli (MORETTI 1992a, p. 55). Un primo decreto del Senato della Repubblica, datato 17 novembre 1609, concedeva a Molinaro – a quel tempo musico della Cappella del Serenissimo Senato – «di potersi assentare per un trimestre per recarsi a Napoli» (MORETTI 1992a, p. 77, n. XIV). Tale licenza viene prorogata per altri tre mesi in data 10 febbraio 1609 (*ibid.*, n. XV). Non è dato sapere quali fossero gli uffici napoletani a cui doveva attendere Molinaro; ma realisticamente sembra essere l'unica occasione in cui Molinaro può essere entrato in contatto con il Principe o con la sua corte di musici, tra i quali figurava appunto Scipione Dentice. Il fatto che Molinaro abbia potuto conoscere Gesualdo non implica direttamente né che sia stato il Principe a commissionargli la *Partitura*, né, tanto meno, che sia stato lui a preparare la versione manoscritta spartita. Tutt'al più, stando alla nota lettera di Fontanelli secondo cui Gesualdo amava esporre «le cose sue partite a tutti»,¹⁵ Molinaro potrebbe aver conosciuto il favore accordato dal Principe a questo formato,¹⁶ e averlo tenuto presente nel momento in cui si accingeva ad intraprendere la strada editoriale della *Partitura*. Durante e Martellotti sostengono che «sembra strano che Gesualdo ne vivesse all'oscuro o fosse addirittura contrario a essa», ma Watkins giustamente aggiunge anche che «it is noteworthy that nowhere in the extensive list of commads and

¹⁴ «Di questa edizione sopravvivono solo le parti del Quinto e del Basso nella collezione privata di G. Fanan (Torino)» GESUALDO 1613/1987, p. 8, n. 4 (ma si veda tutta la nota a proposito delle «strettissime relazioni [di Scipione Dentice] con gli Este e Gesualdo»). Per una descrizione bibliografica dell'edizione, cfr. RUFFINI 1994, p. 219, n. 173.

¹⁵ Una trascrizione completa della lettera si può leggere in VACCARO 2005, pp. 191-192.

¹⁶ Ma come giustamente è stato rilevato da Owens nel suo famoso libro, questo formato è sempre più sfruttato nella seconda metà del Cinquecento e appare sempre più di frequente nei trattati teorici per illustrare i procedimenti compositivi. L'affermazione di Fontanelli va perciò ridimensionata e contestualizzata. Cfr. OWENS 1997, in particolare pp. 42-45.

bequest of Gesualdo's will is there to be found a single item relating to the posthumous publication of his own works» (WATKINS 1991², p. 169). Inoltre, come già notava Piccardi, nel frontespizio non compare «lo stemma gentilizio con il leone gesualdiano partito con le aquile e i gigli estensi» (PICCARDI 1974, p. 83, n. 34) così come accade nelle sei *editiones principes* impresse mentre Gesualdo era ancora in vita, come pure si riscontra nella raccolta postuma dei *Madrigali a sei voci*, curati da Mutio Effrem e offerti alla vedova Eleonora (Magnetta, 1626, cfr. *infra* n. 46) e financo nell'ultima edizione napoletana del *Primo libro* (Nucci, 1617, cfr. *infra* n. 23). Ma non solo. Manca la consueta lettera dedicatoria, in cui, secondo i canoni della retorica nobiliare, una figura terza rispetto al Principe, si assumeva l'onere di aver raccolto i madrigali e di averli dati alle stampe. E ancora: il nome di Molinaro compare a piene lettere nel frontespizio, dove si dichiara l'autorialità della *Partitura* «fatica di Simone Molinaro» e nell'epigrafe seguente, dove lo stesso si rivolge ai «candidi amadori dell'Armonia» e non, come voleva la prassi, a Gesualdo, per offrirgli i frutti del suo impegno. La prova definitiva giunge però dalla lezione testuale presentata nella *Partitura*. L'edizione dei libri *Quinto* e *Sesto* (GESUALDO 1611/2013) ha dimostrato come perfino un attento cultore della musica di Gesualdo quale era Molinaro, non ha compreso appieno il sistema d'autore concernente la *musica ficta*, che in parecchi luoghi è stata fraintesa dal compositore genovese.¹⁷ Basti notare che Molinaro non usa il segno di bequadro, ma «solo bemolle e diesis, anche in funzione di bequadro» (GESUALDO 1611/2013, p. XXXII): rinuncia quindi a una disambiguazione semiotica che, evidentemente, per Gesualdo era imprescindibile e congeniale al suo linguaggio cromatico. L'importanza riservata da Gesualdo a questo segno è testimoniata dalle numerose integrazioni manoscritte di bequadri riscontrabili nelle due edizioni principe di Carlino. Lo stampatore napoletano, nonostante fosse ricorso a più di un punzonatore, non aveva abbastanza tipi di questo carattere per soddisfare le esigenze del Principe, il quale, pur di non rinunciarvi, fece integrare a mano tutte le occorrenze che non si erano potute comporre a stampa.¹⁸

Insomma tutti gli elementi convergono verso una sola possibilità concretamente fondata: che Molinaro abbia realizzato lui stesso la versione in partitura, basandosi sulle stampe dei madrigali che erano uscite negli anni precedenti.¹⁹ La difficoltà risiede nell'identificare tali edizioni nello specifico.

¹⁷ Si veda a proposito quanto dettagliatamente espresso in GESUALDO 1613/2013, pp. XXXII-XXXV.

¹⁸ Cfr. SAGGIO 2013, p. XCI. Per l'indicazione precisa delle integrazioni manoscritte si veda la voce *Interventi d'officina* nelle descrizioni bibliografiche delle due stampe, pp. CIII-CIX, in part. pp. CV e CVIII e CIX.

¹⁹ La dedicatoria della riedizione del *Quinto libro*, impressa da Magni-Gardano nel 1614, conferma che Molinaro doveva essere in possesso proprio delle stampe di Carlino: «il Quinto libro de Madrigali del Serenissimo D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa, havuto per industria del Signore Benedetto Molinaro Eccellentissimo maestro di Cappella in Genova». Anche se Bartolomeo Magni confonde il nome di Simone Molinaro (ma non la carica) con quello del fratello, Benedetto il *bibliopola*, è chiaro il significato dell'affermazione. Cfr. GESUALDO 1611/2013, pp. XIV e XVII.

Bisogna innanzitutto precisare che in linea teorica vanno ipotizzati due insiemi di antigrafì: quelli usati da Molinaro per ricavare il testo da mettere in partitura e quelli usati da Pavoni per i paratesti (tavole, indicazioni di prima e seconda parte) della stampa della *Partitura*. È altamente probabile (ma non certificabile né assumibile *a priori*) che i due insiemi nella realtà si siano sovrapposti: Molinaro si fa collettore delle stampe, e poi le passa a Pavoni insieme al suo manoscritto. Si può parimenti supporre che le due operazioni redazionali si siano svolte consecutivamente e non simultaneamente.

In primo luogo è utile osservare la tradizione complessiva delle stampe dei sei libri di madrigali che precedono la *Partitura* pavoniana. Altre edizioni sono uscite dopo il 1613 ma, com'è ovvio, non possono essere chiamate in causa per la nostra indagine:²⁰

	1594	1595	1596	1603	1604	1607	1608	1611	1613
I	Baldini			Gardano	Vitale		Gardano		<i>Pavoni</i>
II	Baldini			Gardano		Gardano			<i>Pavoni</i>
III		Baldini		Gardano				Gardano	<i>Pavoni</i>
IV			Baldini		Gardano			Gardano	<i>Pavoni</i>
V								Carlino	<i>Pavoni</i>
VI								Carlino	<i>Pavoni</i>

Dalla tabella emergono due elementi certi: (1) che per i primi quattro libri Molinaro poteva avvalersi o della *princeps* o di una riedizione successiva, (2) che per il *Quinto* e per il *Sesto* libro invece l'unica edizione disponibile era quella di Carlino, dato che tutte le riedizioni sono successive al 1613 (e per questo non inserite nel prospetto). Cominciamo dai primi due libri. Cronologicamente è il *Secondo libro* ad essere stato stampato per primo da Baldini: reca infatti come data dedicatoria il 10 maggio 1594, mentre il *Primo libro* il 2 giugno 1594. Inoltre, per il *Primo libro* la dedicatoria afferma che i madrigali ivi contenuti erano già stati dati alle stampe «sotto il nome di Giuseppe Pilonij»²¹ ma essendo quella «stampa (come suole) in alcuni errori trascorsa» Scipione Stella (controfigura di Gesualdo) aveva deciso di rivederla, correggerla e «di nuovo ristamparla nella medesima stampa, nella quale pur hora ho stampato il secondo libro de' suoi divini madrigali», cioè quello uscito il 10 maggio. Quando nel 1603 Gardano mette mano alla prima riedizione di questi due libri decide di invertire l'ordine e apporre il titolo di *Primo libro* al contenuto della stampa del 10 maggio e quello di *Secondo* a quello della stampa del 2 giugno. Lo scambio non può essere derubricato a banale errore: Gardano si deve essere posto il problema di quale dei due libri fosse effettiva-

²⁰ In grassetto le *editiones principes*, in corsivo la *Partitura* di Molinaro. Si precisa che l'assegnazione del *Primo* e del *Secondo libro* avviene in base al contenuto e non al titolo che, com'è noto, risulta invertito fin dalle prime riedizioni di Gardano. Per una sintesi sulla tradizione a stampa dei madrigali gesualdiani si veda GESUALDO 1613/1987, pp. 10-14.

²¹ La tabella omette questa edizione non essendo mai stata né identificata né, tanto meno, rinvenuta. Trascrizione integrale della dedicatoria del *Primo libro* in VACCARO 2005, p. 107, n. 18.

mente il primo, optando per la scelta che in realtà si rivela sbagliata. Lo si comprende leggendo la dedicatoria dell'edizione Gardano 1603. Essa riproduce lo stesso testo di quella del 1594 – anche nella data –, tranne che in un punto: «di nuovo ristamparla nella medesima stampa, nella quale pur hora hò stampato *l'altro libro* de' suoi divini Madrigali» (corsivo mio).²² Con il nuovo assetto scelto da Gardano, che si manterrà in tutte le edizioni veneziane seriori, non si poteva più conservare la dicitura originale e dunque ecco inserita la correzione nel punto critico.

Watkins segnalò fin da subito che nella *Partitura* «its editor, Simone Molinaro, has reversed the order of 1594, thus re-establishing the original sequence» (WATKINS 1991², p. 133). Ma la *princeps* ferrarese del *Primo libro* non è l'unica a presentare la sequenza originale: anche l'edizione del 1604, impressa a Napoli da Costantino Vitale, ch'è dichiaratamente esemplata sulla prima, presenta la giusta successione.²³ Dunque Molinaro potrebbe aver usato

²² Esemplare in GB Lbl, Mus. Coll. D.232, da cui ho tratto la citazione.

²³ Di questa edizione si conservano oggi solo i libri-parte dell'Alto, del Tenore e del Quinto, il primo conservato la Biblioteca Nazionale di Napoli e gli altri due alla British Library di Londra (segn. D.232.a). Tutti e tre gli opuscoli sono caratterizzati da una rifilatura nel lato basso della pagina che ne compromette il bordo fregiato. Sul frontespizio dell'Alto napoletano si legge molto chiaramente la nota di possesso a penna «libreria della concezione de capuc.ni di Napoli» seguita dal relativo timbro. Nel Tenore e nel Quinto londinesi la stessa nota è quasi totalmente scomparsa, soprattutto nel Quinto, ma è ancora visibile all'ingrandimento elettronico. I tre fascicoli ora disgiunti dovevano quindi appartenere a una medesima muta. Questi gli estremi bibliografici:

In-quarto. Uguale segnatura per tutti libri-parte A-C⁴, 12 cc. A 2 · \$ 2 · – A. Paginazione: [1-2] + 3-22 + [23-24]. Tutte le facciate, tranne il verso dell'ultima carta (ch'è completamente vuoto), sono racchiuse in una cornice con disegni geometrici. Cornice del frontespizio doppia. Paratesti:

Ar] ALTO [TENORE] [QVINTO] | [linea] | MADRIGALI | A CINQUE VOCI. | [stemma combinato Gesualdo-Este] | *Stampato in Ferrara, et ristampato in Napoli, | Per Costantino Vitale. MDCIII.* | [linea] | Ad istanza di Stefano Colacurcio.

Av] ALL ILLVST.^{MO} ET ECCELLENT.^{MO} SIG. MIO. | ET PATRONE COLENDISSIMO, | IL SIGN. | DON CARLO GESVALDO | PRENCIPE DI VENOSA. | *VEDENDO io di quanta amiratio-* | [ecc.] | *à la quale con ogni riuerenza mi dono, e confacro.* | *Di Ferrara il dì 2. di Giugno. 1594.* | *Di V. Excell. Illu/triffima. | Deuotiffimo Seruitore.* | *Scipione Stella* [dedica identica alla *princeps* ferrarese]

C4r] TAVOLA. | [fregio] | [in una colonna, tipo romano, numeri arabi minuscoli] | [linea] | Con Licenza de' Superiori. | [fregio]

L'edizione riproduce visibilmente l'impianto grafico-ornamentale della *princeps* baldiniana del 1594. Da notare, almeno nelle parti conservate, l'assenza dell'impresa di Costantino Vitale, sostituita dallo stemma gesualdiano. Mi pare convincente che questa edizione – che vuole apparire come una vera e propria 'ristampa' di quella ferrarese (persino nella scelta dei fregi della Tavola e nella formula del registro), anche se non lo è in termini strettamente bibliografici – sia stata prodotta sotto gli auspici del Principe stesso, il quale l'anno precedente aveva affidato ai tipi di Vitale le sue *Sacrae Cantiones* (a 5 e a 6 e 7 vv.). Rimasto soddisfatto del risultato Gesualdo potrebbe aver commissionato a Vitale una riedizione del suo *Primo libro*, a cui probabilmente teneva particolarmente.

La fortuna napoletana del *Primo libro* è testimoniata anche dall'edizione firmata «In Napoli, Per Lucretio Nucci. M.D.C.XVII. Ad istanza di Pietro Paolo Riccio Libraro, al Segno della Madonna» che presenta i madrigali del *Primo libro* «aggiuntovi li due Madrigali che mancano al Sesto Libro ristampati in Venetia» (estremi bibliografici in GESUALDO 1611/2013, pp. XVIII-XIX). Se però per questi ultimi (*Già piansi nel dolore e Quando ridente e bella*) l'antigrafo è stato identificato nella

entrambe le stampe per la sua *Partitura*. Questa considerazione, se dal un lato aiuta a limitare il campo per il *Primo libro*, nulla ci dice sugli altri tre (dal *Secondo* al *Quarto*). Solo l'edizione critica complessiva potrà dare una risposta chiara e (forse) definitiva in tal senso. In attesa, vorrei sottoporre all'attenzione del lettore un indizio reperito nel *Libro Secondo*, dove l'analisi del paratesto svela con discreta certezza l'utilizzo, se non da parte di Molinaro stesso almeno dell'officina di Pavoni, di una riedizione veneziana e non della *princeps* come modello tipografico.

Nella Tavola del *Libro Secondo* della *Partitura* (c. Sv) si assiste all'inversione nell'ordine del contenuto di due *incipit*. Si guardi la trascrizione diplomatica comparata delle tre Tavole.²⁴ In quella della *Partitura*, *Hai rotto e sciolto e spento a poco a poco* segue, invece di precedere, *Se per lieve ferita*. Nella Tavola della *princeps* ferrarese l'ordine dei brani è esatto (*Ma se tal'hà costei, Hai rotto e sciolto, Se per lieve ferita*), mentre in quella nell'edizione Gardano 1603, il secondo e il terzo madrigale vengono invertiti, come nella *Partitura*. L'errore – e c'era da aspettarselo – si mantiene anche nella riedizione del 1607. La natura monogenetica di tale errore non mi sembra possa essere revocata in dubbio: una di queste due edizioni veneziane è stata usata come antigrafo per la composizione della Tavola del *Libro Secondo*.

Partitura di Molinaro (*ibid.*, p. XIX), per il resto dell'opuscolo esso può essere solamente la *princeps* baldiniana del 1594 oppure l'edizione di Vitale del 1604, essendo le uniche due a proporre la dedicatoria nella sua forma originale (cioè con la frase «pur hora hò stampato il secondo libro de' suoi divini Madrigali») riproposta da Nucci. Personalmente, a un esame superficiale della questione, ritengo più probabile la dipendenza del testo di Nucci da quello di Vitale piuttosto che da Baldini, non solo per la più immediata circolazione di un'edizione nella città in cui è stata prodotta, ma anche per alcune somiglianze di carattere tipografico che, se non danno certezza oggettiva come in presenza di un errore congiuntivo, fanno propendere per questa possibilità. All'indagine critica complessiva, al solito, l'ultima parola in merito.

²⁴ Quella dell'edizione Baldini è trascritta dall'esemplare conservato al Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, segn. S.210; quella di Gardano 1603 dall'esemplare conservato alla Universitätsbibliothek Kassel, segn. 4° Mus 70.1.

TAVOLA DELLI MADRIGALI.		TAVOLA.	
[fregio]		[fregio]	
Caro amorofo neo	3	<i>CAro amorofo neo.</i>	38
Ma fe tal'hà coftei	4	<i>Ma fe tale hà coftei.</i>	39
Hai rotto, e sciolto	5	<i>Se per lieue ferita.</i>	44
Se per lieue ferita	7	<i>Hai rotto, e sciolto.</i>	40
Che fentir deue	8	<i>Che fentir deue.</i>	45
In più leggiadro velo	9	<i>In più leggiadro velo.</i>	47
Se cofi dolce'l duolo	10	<i>Se cofi dolce è il duolo.</i>	49
Ma s'auerrà, ch'io moia	11	<i>Ma fe auerrà ch'io moia.</i>	50
Se taccio il duol	12	<i>Se taccio il duol s'auanza.</i>	52
O com'è gran martire	13	<i>O come è gran martire.</i>	53
O mio foaue ardore	14	<i>O mio foaue ardore.</i>	54
Sento, che nel partire	15	<i>Sento che nel partire.</i>	55
Non è questa la mano	16	<i>Non è questa la mano.</i>	58
Ne tien face, ò faetta	17	<i>Ne tien face, ò faetta.</i>	59
Candida man	18	<i>Candida man.</i>	60
Da l'odorate spoglie	19	<i>Da l'odorate spoglie.</i>	62
E quell'arpa felice	20	<i>E quella Arpa felice.</i>	63
Non mai	21	<i>Non mai non cangierò.</i>	64
A l'apparir di quelle	22	<i>All'apparir di quelle.</i>	65
Non mi togli il ben mio.	23	<i>Non mi toglia il ben mio.</i>	67
IL FINE.		[fregio]	
[fregio]			

(*Secondo libro*, Baldini 1594, Canto, C4v)

(*Partitura*, Libro Secondo, Pavoni 1613, c. Sv)

TAVOLA DELLI MADRIGALI.

Caro amorofo neo	1	O mio foaue ardore	12
Ma fe tal'hà coftei	2	Sento, che nel partire	13
Se per lieue ferita	3	Non è questa la mano	14
Hai rotto, e sciolto	4	No tien face, ò faetta	15
Che fentir deue	6	Candida man	16
In piu leggiadro velo	7	Da l'odorate spoglie	17
Se cofi dolce'è'l duolo	8	E quell'arpa felice	18
Ma s'auerrà, ch'io moia	9	Non mai	19
Se taccio il duol	10	A l'apparir di quelle	20
O com'è gran martire	11	Non mi togli il ben mio	21

IL FINE.

(*Libro Primo [id est Secondo]*, A. Gardano 1603, Canto, C4v)

Per quanto riguarda i tempi di preparazione e di emissione della *Partitura*, non si può che partire dall'anno, il 1613. È stato fatto notare che l'idea pubblicare in un solo volume tutti i libri di madrigali di Gesualdo può essersi concretizzata solo dopo la morte del Principe, cioè quando si aveva la certezza

che non avrebbe licenziato nessun altro volume. Ma potrebbe darsi che tale idea – la raccolta in un solo volume – sia giunta in corso d'opera. A una prima analisi salta subito all'occhio la presenza di un'asimmetria tipografica. In calce al volume, sull'ultimo *verso* dell'ultima carta (OOO6v) è stampato come di consueto il *colophon* «In Genova appresso Giuseppe Pavoni MDCXIII. Con licenza de' superiori». Ma lo stesso *colophon* appare precedentemente anche al termine del *Libro Primo*, carta I4v: «In Genova, appresso Giuseppe Pavoni. Con licenza de' superiori. MDCXIII.». Qual è la ragione di tale sdoppiamento? A mio avviso, la risposta è che, in un primo momento, Molinaro e/o Pavoni avevano pensato di mettere in commercio i singoli libri, a mano a mano che uscivano dai torchi. Ciò non significa che l'opera non fosse stata progettata nel suo complesso (la numerazione delle carte lo smentisce), quanto piuttosto che la strategia editoriale sia mutata nel tempo. La vendita del libro singolo era resa possibile anche dalla struttura bibliografica: infatti il *Libro Primo* termina sull'ultima carta del suo ultimo duerno (segnato I) e quindi il fascicolo risulta completo. Ciò non accade per tutti i libri: il *Secondo* termina sul *verso* della prima carta di un nuovo fascicolo (Sv), e il *Quinto* sulla seconda carta di un nuovo fascicolo (AAA2v). E quale avvenimento potrebbe avere causato tale cambio di intenzioni se non la morte di Gesualdo? L'«onta del Molino temporale, invincibil *distruggitore* delle *terrene* speranze» cui fa cenno l'epigrafe, potrebbe essere riferita proprio alla dipartita terrena del Principe.

Tra la composizione e tiratura del *Libro Primo* e quello degli altri cinque si deve dunque intravedere un'interruzione tipografica; lo si deduce esplicitamente da un particolare redazionale. Dato che la cartulazione prevede una numerazione solo sul *recto* di ogni pagina, i madrigali che iniziano sul *verso* di una carta sono privi di numero. Cosicché nel comporre la Tavola del contenuto, il tipografo (o meglio il compositore) doveva mettere come riferimento quello di una facciata adiacente. Due possibilità gli si prospettavano: indicare quello del *verso* corrispondente oppure quello del *recto* immediatamente successivo. Entrambe le soluzioni si realizzano, ma la prima è applicata solo alla Tavola del *Libro Primo*, mentre la seconda a tutte le restanti Tavole.²⁵ Si osservi la trascrizione semidiplomatica comparata della Tavola del *Libro Primo* con quella del *Secondo*, ciascuna corredata dei numeri di carta con esplicitata la facciata in cui comincia il brano (in grassetto):

²⁵ La Tavola del *Libro Primo* diverge da quelle del *Secondo* e del *Terzo* anche per altri particolari tipografici. Il fregio collocato sotto al titolo «TAVOLA.» è nella prima una maschera (F.105), mentre nelle altre due una lanterna (F.104). In più, in calce a queste due Tavole vi è un fregio (F.63) assente in quella del *Libro Primo*, dove, si è detto, c'è il *colophon*.

[fregio F.114] TAVOLA. [fregio F.105]		[fregio F.114] TAVOLA. [fregio F.104]			
<i>BAci foaui, e cari.</i>	1	1v	<i>CAro amorofo neo.</i>	38	37v
<i>Qua(n)to hà di dolce Amore.</i>	3	3v	<i>Ma fe tale hà coftei.</i>	39	39r
<i>Madonna io ben vorrei.</i>	5	5v	<i>Se per lieue ferita.</i>	44	44r
<i>Come effer può.</i>	7	7v	<i>Hai rotto, e sciolto.</i>	40	40v
<i>Gelo ha Mado(n)na il feno.</i>	9	9v	<i>Che sentir deue.</i>	45	45r
<i>Mentre Madonna.</i>	11	11v	<i>In più leggiadro velo.</i>	47	47r
<i>Ahi troppo faggia.</i>	13	13v	<i>Se cofi dolce è il duolo.</i>	49	49v
<i>Se da sì nobil mano.</i>	14	14v	<i>Ma fe auuerrà ch'io moia.</i>	50	50r
<i>Amor pace non chero.</i>	16	16v	<i>Se taccio il duol s'auanza.</i>	52	52r
<i>Sì gioiofo mi fanno.</i>	17	17v	<i>O come è gran martire.</i>	53	53r
<i>O dolce mio martire.</i>	19	19v	<i>O mio foaue ardore.</i>	54	53v
<i>Tirfi morir volea.</i>	20	20v	<i>Sento che nel partire.</i>	55	54v
<i>Frenò Tirfi il defio.</i>	23	23r	<i>Non è questa la mano.</i>	58	57v
<i>Mentre mia stella miri.</i>	24	24r	<i>Ne tien face, ò faetta.</i>	59	58v
<i>Non mirar non mirare.</i>	26	26r	<i>Candida man.</i>	60	59v
<i>Questi Leggiadri.</i>	28	28r	<i>Da l'odorate spoglie.</i>	62	61v
<i>Felice Primauera.</i>	30	30r	<i>E quella Arpa felice.</i>	63	63r
<i>Danzan le Ninfe.</i>	32	32r	<i>Non mai non cangierò.</i>	64	63v
<i>Son sì belle le rofe.</i>	33	33v	<i>All'apparir di quelle.</i>	65	65r
<i>Bell'Angioletta.</i>	35	35v	<i>Non mi toglia il ben mio.</i>	67	67r

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

(Libro Primo, c. 14v)

(Libro Secondo, c. Sv)

L'esempio mi sembra chiarisca perfettamente la descrizione pocanzi fatta: nel caso del *Libro Primo* quando un brano inizia sul *verso*, la Tavola registra il numero presente sul *recto* della stessa carta (ed è quindi uguale); per il *Libro Secondo* quando un brano inizia sul *verso*, la Tavola propone il numero del *recto* della carta successiva, adiacente, e quindi aumentato di una unità. Tuttavia, l'abitudine del compositore tipografico doveva essere quella testimoniata dalla Tavola del *Libro Primo* e non da quella del *Secondo*: infatti, in taluni casi, egli si è dimenticato della nuova forma redazionale assunta e ha ripreso la vecchia. Nella Tavola del *Libro Secondo* ciò succede in riferimento a due brani *Hai rotto e sciolto e spento a poco a poco* e *Se così dolce è il duolo*. Una medesima svista capita pure nella Tavola del *Terzo libro* per il brano *Dolcissimo sospiro*, situato sulla carta 100v e numerato nella Tavola con 100 (mentre, secondo la logica di tutti gli altri brani, doveva riportare 101). Tutto ciò dimostra che la composizione delle forme deve essere stata opera della stessa persona. Il suo nome ci è trasmesso da alcuni documenti censiti da Ruffini: si tratta «sicuramente di quel Cristoforo Meder *germanus*, citato

nell'elenco dei lavoranti dell'officina, unico dipendente di cui sia specificata la precisa attività» (RUFFINI 1994, p. 63).²⁶

In sintesi sembra plausibile ipotizzare la seguente successione degli eventi. Molinaro decide di dare alle stampe la partitura dei madrigali di Gesualdo. Data la mole dell'impresa si decide di immettere sul mercato i libri singolarmente, via via che sono pronti. Da qui la necessità di ripetere il *colophon* al termine di ogni volume. Tra la fine della stampa del *Libro Primo* e l'inizio della composizione del *Secondo*, la notizia della morte di Gesualdo arriva a Genova e Molinaro e Pavoni stabiliscono di vendere simultaneamente tutti e sei libri, sicuri che la fama del loro autore avrebbe garantito mercato a un volume di grande formato e, di conseguenza, dall'alto prezzo di vendita. Il frontespizio a due colori è sicuro indicatore del pregio dell'edizione e richiamo ineludibile sui banchi delle fiere e dei librai.

I 'criteri editoriali' di Simone Molinaro

Nel ridurre in partitura i madrigali di Gesualdo, Molinaro ha applicato una serie precisa di criteri editoriali, che dimostrano l'intenzionalità della sua operazione. Li si possono compendiare in quattro punti:

- (1) disposizione in partitura secondo l'ambito vocale;
- (2) barratura in misure di estensione variabile, ma compresa fra la longa e la semibreve (anche alla minima negli episodi proporzionali);
- (3) trascrizione degli episodi proporzionali con dimezzamento o quadripartizione dei valori originali e riduzione dei segni mensurali alla sola cifra **3**;
- (4) trasformazione delle sezioni conclusive iterate dalla scrittura *in extenso* a quella ritornellata, con simbolo conclusivo :||: e *signum congruentiae* (.S.) indicante l'inizio della *repetenda*.

L'idea della messa in partitura della musica profana non è, come noto, un'invenzione di Molinaro. Essa si inserisce nel filone inaugurato da due stampe veneziane datate 1577: quella dedicata ai madrigali di Cipriano De Rore²⁷

²⁶ L'elenco dei dipendenti è riportato a p. 26, tra i quali spicca «Cristoforo Meder fu Simone germano compositore».

²⁷ Ar] TVTTI I MADRIGALI | DI CIPRIANO DI RORE | A QVATTRO VOCI. | SPARTITI ET ACCOMMODATI PER | sonar d'ogni forte d'istrumento perfetto, & per | Qualunque studioso di Contrapunti. | Nouamente posti alle stampe. | [impresa] | In Venetia Apreffo di Angelo Gardano | [linea] | 1577.

H4v] TAVOLA | DELLI MADRIGALI | Di Cipriano a Quatro Voci. | [ordine di apparizione suddiviso fra CANZONE e MADRIGALI, una colonna, numerazione araba minuscola, indicazioni di prima e seconda parte] | FINIS.

In-folio. A-H⁴, 32 cc. · Aij [§ 2 · + Cipriano (recto A, B, C, D, E, F, G) + Finis. (Hr)] · Cartulazione: [1]+2-32. Esemplare: I Bc U.146

e quella di canzoni francese,²⁸ e proseguito da alcuni testimoni manoscritti.²⁹ Come sottolinea Antonio Delfino,

questa edizione monumentale conferma come tale forma di notazione, oltre ad essere tradizionalmente molto apprezzata dagli esecutori su «strumento perfetto», sia la più idonea a trasmettere una visione globale del pensiero compositivo, aspetto, questo, fondamentale per qualsiasi percorso didattico incentrato sul contrappunto e lo studio di tutte le componenti della struttura polifonica, soprattutto quelle riguardanti la dimensione armonica (modalità, *musica ficta*, ecc.). (GESUALDO 1611/2013, p. XI)

Dalle due sorelle maggiori, la stampa di Molinaro assume lo scorrimento delle accollature sulle due facciate adiacenti, ma se ne diversifica per la distribuzione del testo poetico a tutte le cinque (o sei) voci cantanti, correttamente allineato sotto le note. Dunque «in Molinaro è palese l'intento non solo di approntare una *study score* ma di fornire anche un testo perfettamente eseguibile» (*ibid.*, p. XII). Nella *Partitura* convivono pertanto un orizzonte didattico e uno performativo, in una prospettiva di *monumentum* alle «canore perle stillate nella conca dell'eterna bellezza da' raggi del Principe di Venosa». Orizzonti che condizionano anche le scelte editoriali attuate da Molinaro.

L'aspetto che nella recezione novecentesca ha destato maggior interesse è la barratura pluridimensionale che contraddistingue la *Partitura*. Rispetto alle due citate edizioni, nelle quali le misure – o meglio le *caselle*, come si vedrà – sono regolarmente assegnate ogni spazio di breve, Molinaro allarga o stringe la sua partizione con un intervallo che va dalla semibreve alla longa, variando tale dimensione frequentemente e apparentemente senza alcuna logica che non sia quella di avere delle misure comode. A tal proposito, Watkins si esprimeva in questi termini:

The use of the c time signature of such pieces implied a slightly slower tactus than c and provided greater space for the working out of contrasted rhythmic formations. [...] A late recognition of this dualism is reflected in the barring employed in Simone Molinaro's score edition of 1613. Here the intermittent shifting from 6/2 to 4/2 to 4/4 is in direct relation to the note values involved: the slower sections are cast either in 6/2 or 4/2, the faster sections with small note-values in 4/4. (WATKINS 1991², pp. 177-178).

²⁸ Ar] MVSICA | DE DIVERSI | AVTORI | LA BATAGLIA | FRANCESE | ET CANZON DELLI VCELLI | Infieme alcune Canzoni Francefe, | Partite in Caselle per sonar d'in- | stromento perfetto: Noua- | mente Riftampate. | [impresa] | In Venetia apresso di Angelo Gardano. | [linea] | 1577.

H4v] TAVOLA. | [ordine di apparizione, suddivisa in tre gruppi: La Battaglia Francefe di Clemens Ianequin. · La Canzon delli vcelli di Clemens Ianequin · Canzoni Francefe de diuerfi Autori.; numerazione araba minuscola]

In-folio. A-G⁴, 28 cc. · Aij [\$ 2 · + Finis. (Gr)] · Cartulazione: [1] + 1-19, XX-XXII, 23-27. Esemplare: I Bc R.228.

²⁹ I più noti sono il codice Tarasconi e il codice Bourdenay, sul quale si segnala il contributo TACAILLE 2004. Ma si veda sempre GESUALDO 1611/2013, p. XI, n. 20.

A parte le considerazioni sull'uso dei *tempus integrum* o *diminutum* – sul quale studi più recenti hanno meglio inquadrato gli ambiti semiografici di pertinenza – non si può che concordare con Watkins sulla circostanza che vede l'uso di misure più larghe in relazione a valori più grandi («slower sections») e quello di misure più piccole in presenza di valori minuti («faster sections with small note-values»). Un'analisi campionaria delle occorrenze in cui le diverse misure emergono nella *Partitura*, permette di andare oltre questo primo livello esegetico, quantitativo, per intravederne un secondo qualitativo e, in qualche caso, un terzo performativo.

A proposito della terminologia, vale la pena sottolineare che il termine coevo per indicare la misura/battuta moderna non è nessuno dei due attuali, bensì *casella*. Abbiamo già incontrato il termine nel frontespizio della partitura del 1577 *Musica de' diversi autori ... partite in caselle*, dove già non veniva lasciato alcun dubbio sul suo significato. Ma il termine è recepito anche nella teoria musicale primo seicentesca, ad esempio all'inizio della *Seconda parte del transilvano dialogo* di Girolamo Diruta:

Regola de intavolar qual si voglia Cantilena.

D. [...] Prima dovete haver la cartella rigata, e partita [...]; poi pigliarete la parte del Soprano, & lo partirete à due battute per casella. Nella seguente posta il Contr'alto, seguitando poi con l'istesso ordine il Tenore, & il Basso, [...]. Divise c'haverete tutte le parti, incominciarete ad intavolare il Soprano nelle cinque righe à due battute per casella [...].

Transilvano: Digratia dicaratemì, com'hà da fare li Unisoni, perche trovo nella Quinta casella, che la cromata del Soprano fà Unisono con il Tenore. (DIRUTA 1622, *Libro Primo*, pp. 1-2)

Lo si ritrova anche nella *Prattica di musica* di Ludovico Zacconi del 1622, di cui questo è uno dei passi più significativi tratto dal *Libro Secondo*:

De Contrapunti fatti à nota contro nota. Cap. 17.

Lo scolare che vorrà dar principio al far contrapunto, provistosì di cartella divisa à caselle à sufficienza, formatosi un canto fermo; ò secondo ch'egli vuole, à cavato da un libro chorale, haverà questa particular avvertenza, di disporre due semibreve per casella, con darli sul finale in maniera tale, che per consonanza il suo contrapunto vi possa concludere e cominciando à disponervi sopra le consonanze, ve le compartirà alla maniera ch'egli vede. (ZACCONI 1622, p. 68)

L'esistenza di un lemma specifico risponde alla necessità, già avvertita a quel tempo, di distinguere fra la porzione musicale all'interno delle stanghette e la scansione del *tactus*. Questa seconda viene infatti chiamata dalla teoria italiana *battuta* – basti citare Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, 1568, *Parte Terza*, cap. 48: *Della Battuta*) e il trattato monografico *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa*, pubblicata a Roma nel 1611 – in riferimento alla visualizzazione del *tactus* (termine impiegato principalmente nella teoria tedesca) tramite il movimento regolare della mano, o *misura*, come dichiara apertamente Pisa: «*Che cosa sia Battuta. Cap. I. [...] Molti altri poi la domandano Misura dall'effetto, che fà di misurare il tempo, & valore di ciascuna*

nota, come si detto nel principio di questo capitolo [...]. Anzi che questo nome di misura è tanto proprio di questa battuta musicale» (PISA 1611, pp. 48-49).³⁰

A queste date – ma per la verità lo è sempre stata – la scansione del *tactus* è questione spinosa anche per i teorici stessi,³¹ che da un lato continuano a sostenere la tradizionale battuta alla semibreve sotto il tempo integro e quella alla breve sotto il tempo tagliato,³² ma che dall'altro non possono più negare il fatto che nella pratica la battuta è ormai passata alla minima – la semiminima sillabica ne costituisce la prova – come avviene appunto nei madrigali di Gesualdo annoverati nella *Partitura*. Uno dei primi a codificare la nuova foggia è Giovan Battista Rossi, nel suo *Organo de' cantori*, che afferma esplicitamente:

Quanto al tatto, ò vogliam dir battutta, [...] si fa con dua movimenti contrarij con due quieti, un'all'in giù, & l'altro all'in sù: perche com'habbiamo visto [...] è impossibile far questi motti reti in su e in giù senza quiete [...]. Di qui solverai un dubbio da' Teorici non più mosso, ò per dire meglio saprai partire, che dividendo una semibreve in quattro semiminime ad ogn'una darai il suo tempo, & uno non eccederà l'altro: il primo sarà, il primo moto all'andar in giù, nel posarti per tornar all'indietro, sarà il secondo tempo che porterà la seconda minima [*recte* semiminima], il terzo tempo sarà l'altro movimento che porterà la terza semiminima, l'altra quiete porterà l'ultima nota nera, è così due quieti, & dua moti faranno quattro tempi equali, & ogn'una di queste nere haverà il suo tempo

³⁰ Seppur meno frequentemente, anche la versione italianizzata di *tactus*, *tatto*, si incontra nella trattatistica tardocinquecentesca. Ad esempio in Zacconi: «Che cosa sia misura, tatto, & battuta. Cap. XXXII. [...] Però si ha da sapere che l'attione, à l'atto che si fa, à far che le dette figure s'informino di suono & prendino il lor dovere, alle volte si chiama tempo, alle volte misura, alle volte battuta et ale volte tatto, secondo che pare e piace à chi l'ha da nominare fondando le ragioni loro nelle varie & diverse considerationi che in un istessa & medema cosa si fanno [...]. Quelli ultimamente che lo chiamano tatto, considerano che con altro meglio nome il non si può chiamare; per rispetto che il battere ricerca un atto forzato & vehemente, & questa attione non essendo ne vehemente ne forzata gli pare che meglio sia di chiamarlo tatto da quel moto che in se ritiene simile a un tatto gentile» (ZACCONI 1596, *Libro Primo*, c. 20v).

³¹ Non è certo questa la sede per elencare tutta la bibliografia relativa al *tactus*. Mi limito a ricordare i contributi maggiori. Il classico lavoro di Bank è sempre utile per un avere un quadro generale, seppur superato per certi versi (BANK 1972, in part. ch. XII); altrettanto importante per ampiezza è quello di Busse Berger (BUSSE BERGER 1993). Al periodo che comprende sia Gesualdo che Molinaro è dedicata la monografia di Wolf (WOLF 1992), ma si veda anche quella di George Houle, la cui trattazione prende avvio proprio dal Seicento (HOULE 1999, ch. 1). Segnalo anche due edizioni che nelle relative introduzioni offrono importanti riflessioni circa il *tactus* nel primo Seicento: MONTEVERDI 1610/2005, in part. 30-33 e sgg. (dove viene discussa anche altra bibliografia) e CORRADINI 1624/1999, pp. XXIX-XXX.

³² «Quali sieno i segni del tatto. Cap. XXXVI. [...] Così l'uno, & l'altro dimostra il tatto eguale; ma un ricerca di haver per ogni tatto una Semibreve [...], & questo è il primo; l'altro poi ricerca la Breve [...]: di maniera che, tutte le volte che le cantilene si trovano essere segnate con questo segno in questa forma fatto c, il detto segno darà notizia, & farà sapere che quelle compositioni sono compositioni binarie formate sotto il tatto eguale con intervento della Semibreve [...]. Quanto poi le sono segnate con quest'altro segno c; questo tal segno dimostra che le cantilene sono fatte, et debbono essere cantate (secondo i preccetti, et le regole Musicali) iusta alla consideratione di una Breve per ciaschedun tatto, si come anco ne piglia denominatione, & vien detto segno della Breve, a differenza di quell'altro che si chiama segno della Semib.» (ZACCONI 1596, *Libro Primo*, c. 24v). La teoria del *tactus* in Zacconi è oggetto monografico del saggio DEFORD 1996. Sull'uso dei due segni del *tempus imperfectum*, cfr. pp. 154-159.

eguale, come battendo & cantando si può sperimentare da qualsivoglia perito cantore. (ROSSI 1618, pp. 9-10)

Anche Rossi, per descrivere i suoi esempi impiega il termine casella, ad esempio nel capitolo II, *Come si deve fare il contrapunto sopra il canto fermo*. L'esempio di pag. 76 è eloquente, perché è spartito in caselle di semibreve e non di breve come di consueto – e come Rossi stesso fa negli esempi di pp. 112 e sgg., dove trascrive in partitura un brano di Palestrina.³³ La ragione è chiara: nella didascalia sovrastante, a proposito del contrappunto florido per semiminime, si dice «Se si vuole diminuire più, e non importa che sieno tutte bone, ma una bona & una cattiva, mentre però che tanto nel principio della battuta quanto nel mezo, si cominci in bona». La battuta (*tactus*) a cui si riferisce Rossi è alla semibreve, sebbene ormai articolata in quattro tempi; per non indurre in confusione il lettore, Rossi adotta delle caselle di semibreve *ad hoc*, giusta lo scopo didattico: è uno dei primi casi in cui i concetti di casella e battuta si sovrappongono 'alla moderna'. Tuttavia egli continua a riferirsi ad esse con il termine proprio: «Se guarderete bene quest'esempio vederete che vi è una bona & una cattiva, eccetto che nella quarta casella [...]».

Questo è il contesto teorico di riferimento da cui Molinaro prende le mosse. La quantità comune prescritta per le caselle è la breve, ovvero due battute (due *tactus*) di semibreve. D'altra parte la *brevis* è da sempre considerata come unità-base dei valori, «madre, & genitrice di qualunque altra figura cantabile» per usare le parole di Zarlino. Tutte le intavolature, da Spinacino e Bossinensis fino a Molinaro stesso, oltre alle due partiture del 1577, assumono tale quantità per le loro caselle. In altre parole la breve è il *grado zero* delle caselle, ha valore neutro, non denota alcuna sovrastruttura semantica, se non quella di scrupolosa osservanza della tradizione. È allontanandosi da essa, in senso diminutivo o aumentativo, che la dimensione della casella acquista un significato aggiunto. Veniamo alla sua applicazione della *Partitura*.³⁴

³³ In questo esempio va anche rilevato che pur essendo spartito alla breve, le note di breve non sono scritte come una sola figura, ma con due semibreve legate, in osservanza alle due battute di semibreve raccolte nella casella di breve. Persino le figure di semibreve a cavallo di battuta (cioè tra la prima e la seconda semibreve della casella) sono scritte con due minime legate. Un accorgimento analogo è stato assunto nella *New Gesualdo Edition* dove i gruppi di crome o semicrome vengono suddivisi se collocati a cavallo di *tactus*, cioè tra la prima e la seconda minima di ogni battuta moderna. Il criterio è già applicato in GESUALDO 1611/2013, cfr. p. XXXVI.

³⁴ Tutti gli esempi restituiscono il livello testuale attestato nella *Partitura* di Molinaro (chiavi, tempo, valori, dimensioni di casella, alterazioni nella forma originale, gruppi di crome). Si è intervenuto solamente nella sillabazione dei testi poetici, nello scioglimento dei valori puntati a cavallo di casella e nell'esplicitazione delle alterazioni indicanti bequadro (*diesis* in Molinaro). Le didascalie riportano tra parentesi il numero (romano) del libro da cui sono tratti, il numero (arabo) progressivo del madrigale, per ogni libro secondo il sistema dell'edizioni correnti, e le caselle trascritte. Queste ultime coincidono con le misure dell'edizione Weissman – tuttora la più diffusa per i primi quattro libri gesualdiani –, che come ricordato, è costituita esplicitamente sulla *Partitura*. Per i madrigali tratti dai libri *Quinto* e *Sesto* si consiglia di esaminare gli esempi anche sull'edizione critica GESUALDO 1611/2013, dove le caselle di Molinaro – riportate tramite tratteggio sopra il rigo del Canto – sono poste a diretto confronto con la scansione alla minima del *tactus* rappresentato dalla barratura moderna (ogni misura moderna contiene due unità di *tactus*).

L'esempio 1 mostra un caso di spartizione regolare alla breve:

Voi volete Ne mi to-glie-te an-co - ra Voi vo
 Voi vo - le - te ch'io mo - ra Ne mi to-gliete an - co - ra
 Voi vo - le - te ch'io mo - - - ra Ne mi togliete an-co
 Voi volete Ne mi to - glie-te an - co - - - ra Voi vo - le
 Voi vo - le

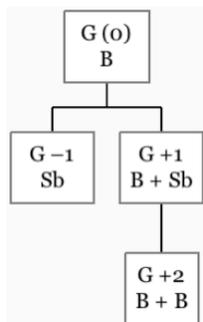
Esempio 1a
Voi volete ch'io mora (III: 1, 1-4)

Nell'esempio 1b, anch'esso con caselle regolari alla breve, si noti che l'accordo finale di longa cade sulla seconda metà della casella. Tale fattispecie, riscontrabile anche nelle partiture del 1577, è ammessa proprio in virtù del fatto che casella e battuta (per dirla alla moderna misura e *tactus*) non coincidono, ma afferiscono ad ambiti teorico-pratici distinti. Il fatto è ancor più di rilievo se si considera che Molinaro avrebbe potuto allargare la penultima casella – come accade in altri casi che si vedranno – per collocare la longa in una casella indipendente:

io pe - ra io pe - ra per a-mar - la io pe - ra.
 pe - ra per a-mar - la io pe - ra per a-mar - la io pe - ra.
 per a-mar - la io pe - ra per a-mar - la io pe - ra.
 ra io pe - ra per a-mar - la io pe - ra.
 io pe - ra per a-mar - la io pe - ra.

Esempio 1b
Ancidetemi pur grievi martiri (III: 16, 34-37)

Accanto a questa tipologia, si possono individuare altre tre ampiezze di casella, che, in base al loro rapporto con il grado generatore di breve, possono essere visualizzati in uno schema del genere:³⁵



Dopo quella di breve, la casella più diffusa è quella alla semibreve; ciò non stupisce dato che è l'unico altro valore ad essere considerato normativo dalla teoria. Eccone un esempio dal *Libro Primo*, in cui tutto l'*incipit* e l'*explicit* del quarto madrigale sono così spartiti:

[...]

(segue →)

³⁵ In questo e negli schemi successivi si useranno le seguenti sigle: G = *grado zero*; ± 1, 2 = variazione del valore del grado; B = *breve*; Sb = *semibreve*; M = *semiminima*; Cr = *croma*; Sc = *semicroma*.

Gelo ha madonna il seno e fiamma il volto (I: 5, 1-5 e 42-45)

Esempio 2

A prima vista è facile osservare che la scelta di usare una casella più piccola è riconducibile alla presenza di semiminime e di crome, e, per estensione che la larghezza della casella dipende dalla dimensione dei valori in essa compresi, secondo la regola:

$$v : c = V : C \quad \Rightarrow \quad v < V = c < C$$

Legenda: v = valori piccoli (Sm, Cr, Sc)
 V = valori grandi (Br, Sb, M)
 c = casella piccola (G -1)
 C = casella grande (G, G+1, G+2)

Tale formula produce *grosso modo* misure contenenti un numero di note stabile, da quattro a sei figure. Molti esempi si potrebbe addurre a supporto di questa teoria. Ne faccio due soltanto, ma emblematici. Il primo è il già citato madrigale d'apertura del *Libro Terzo*, in cui nella *Prima parte*, in corrispondenza del soggetto per semiminime «e non mi date incontr'a morte aita», si passa dalla casella di breve a quella di semibreve, mantenuta per il resto del brano fino alla penultima casella, che torna ad essere di breve per raccogliere l'intero movimento cadenzale:

Prima parte

- Cas. 1-11: B
- Cas. 12-18: Sb
- Cas. 19: B (cadenza)
- Cas. 20: longa finale

11 -> (G 0) 12 (G -1) ->

Que-sta mi-se-ra vi-ta E non mi-da-te-in-con-trà
 ta Que-sta mi-se-ra vi-ta E non mi-da-te-in-con-tr'à mor-te-a-i
 ta Que-sta mi-se-ra vi-ta E non mi-da-te-in
 se-ra vi-ta E non mi-da-te-in-con-tr'à mor-te-a-i-ta E non mi-da-te-in
 se-ra vi-ta E non mi-da-te-in-con-tr'à mor-te-a-i-ta

Esempio 3a
Voi volete ch'io mora (III: 1, 10-15)

Il secondo caso è l'incipit di *Non è questa la mano* (es. 3b), dove la casella di breve assunta per contenere le minime del primo soggetto, si riduce a semibreve con l'apparizione delle crome, dalla quarta casella in avanti.

Prima Parte.

Non è Non è que-sta la ma-no A-ven-tò
 Non è Non è que-sta la ma-no A-ven-tò nel mio cor fian
 Non è Non è que-sta la ma-no Che tan-te e si mor-ta-li A-ven-tò nel mio cor
 Non è Non è que-sta la ma-no Che tan-te e si mor-ta-li A-ven-tò
 Non è que-sta la ma-no Che tan-te e si mor-ta-li A-ven-tò

Esempio 3b
Non è questa la mano (II: 13, 1-5)

Altre situazioni sembrano invece contraddire il rapporto univoco valori musicali ↔ ampiezza della casella. Nell'esempio 4a viene mantenuta la casella di breve anche in presenza costante di semiminime (così come accadeva nell'esempio precedente, ma in quel caso con casella G -1). Nel 4b invece le caselle si alternano fra semibreve e breve, anche se, dato il numero dei valori, sarebbe stato possibile una scansione regolare alla breve (si vedano nell'es. le

stanghette tratteggiate). Se però nell'esempio 4a sembra davvero arduo trovare una giustificazione alla scelta di Molinaro che non sia quella di usare la casella comune, nell'es. 4b si può intravedere piuttosto una suddivisione plasmata sulla fraseologia poetico-musicale. Il soggetto «Come esser può ch'io viva?» viene barrato con una casella di breve e una di semibreve: in tal modo la fine dell'emistichio musicale, indicata dalla cadenza a re e dalla successiva pausa nel Canto e nel Quinto, coincide con la fine della casella, così come confermato dalle caselle successive. Riguardando ora l'es. 3b, si comprende meglio anche perché la cas. 3 è di semibreve pur accogliendo solo minime e semiminime: lo scopo è mantenere intatte ma distinte le due frasi musicali, quella a valori bianchi «Non è questa la mano» e quella a note nere «che tante e sì mortali».

ato e più fe-li-ce vi - vo Io più be-a-to e più fe-li-ce vi - vo Que-sto è po-ter d'A-mo
 ato e più fe-li-ce vi - vo Io più be-a-to e più fe-li-ce vi - vo Que - sto è po-ter d'A-mo
 ato e più fe-li-ce vi - vo Io più be-a-to e più fe-li-ce vi - vo Que-sto è po-ter d'A - mo
 ato e più fe-li-ce vi - vo Io più be-a-to e più fe-li-ce vi - vo Que - sto è po-ter d'A-mo - re
 Io più be-a-to e più fe-li-ce vi - vo Que-sto è po-ter d'A-mo

Esempio 4a

O dolce mio martire (I: 11, 9-12)

Co-me es-ser può ch'io vi - va se m'uc-ci - di Co-me es-ser può ch'io vi - va
 Co-me es-ser può ch'io vi - va se m'uc-ci - di Co-me es-ser può ch'io vi - va
 Co-me es-ser può ch'io vi - va se m'uc-ci - di ch'io vi - va
 Co-me es-ser può ch'io vi - va se m'uc-ci di Co-me es-ser può ch'io vi - va
 Come esser può ch'io vi - va Co-me es-ser può ch'io vi - va

Esempio 4b

Come esser può ch'io viva se m'uccidi? (I: 4, 1-5)

La lettura fraseologica delle caselle permette di spiegare anche le tipologie maggiori, quella di tre semibrevi (G +1) e quella di doppia breve (G +2). Un esempio da manuale di casella ternaria è offerto da *Languisco e moro, ahi cruda!*, sempre nel *Libro Terzo*.³⁶ L'articolazione in tre semibrevi è desunta dal soggetto «Languisco e moro», che nel suo complesso consta di cinque semibrevi raggruppabili in 3+2, per via della posizione delle due semibrevi puntate. Considerando che il soggetto fa la sua prima comparsa al Canto e che su di esso è pensata la spartizione in caselle, vengono in mente le parole di Diruta citate, che suggeriva di iniziare a spartire proprio dal Soprano («poi pigliarete la parte del Soprano, & lo partirete à due battute per casella. Nella seguente posta il Contr'alto, seguitando poi con l'istesso ordine il Tenore, & il Basso»).

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The lyrics are: "Lan - gui - sco e mo - ro Ahi cru - da Ahi cru - da". The Soprano part starts with a dotted half note followed by a half note. The other parts follow in a similar pattern, with some parts having rests. The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Soprano: Lan - gui - sco e mo - ro Ahi cru - da Ahi cru - da
- Contralto: Lan - gui - sco e mo - ro Ahi cru - da Ahi cru - da Lan - gui - sco e
- Tenore: Languisco Ahi cru - da Lan - gui - sco e mo
- Basso: Lan - gui - sco e mo - ro Ahi cru - da Ahi cru - da Lan - gui - sco e mo
- Unlabeled part (likely Bass): Languisco Ahi cru - da Lan - gui - sco e

Esempio 5a
Languisco e moro, ahi cruda! (III: 4, 1-5)

³⁶ Ma si veda anche in «*Mercé!*» grido piangendo (v: 11) le caselle 30-32 e 46-49, c. 165v e 167r della *Partitura* – corrispondenti alle miss. 59-69, 94-104 in GESUALDO 1611/2013, pp. 50-51 – dove la casella G +1 si presta perfettamente a contenere l'invocazione «io moro» essendo musicata con tre figure (M, Sb, Sb). E ancora l'incipit di *Madonna, io ben vorrei* (I: 3, 1, c. 5v), o quello di *Se piange, oimé, la Donna del mio core* (III: 15, 1-3, c. 93v).

(G+1) G (o) (G-1) -> (G+1)

Prima Parte.

Mo - ro Mo - ro e mentre so - spi - ro L'au - ra

Mo - ro Mo - ro e mentre so - spi - ro L'au - ra

Mo - ro mo - ro e mentre so - spi - ro e mentre so - spi - ro L'au - ra

Mo - ro Mo - ro e mentre so - spi - ro L'au - ra

Mo - ro Mo - ro e mentre so - spi - ro L'au - ra

Esempio 5b
Moro e mentre sospiro (IV: 12, 1-5)

Naturalmente la casella a tre semibreve può essere alternata con le altre tipologie. Nell'esempio 5b si riscontrano tutte le fattispecie esaminate: si noti che il passaggio dalla G alla G -1 avviene a causa del cambio di valori, dalle minime alle crome, mentre la G +1 è usata esplicitamente in funzione fraseologica (la cas. 1 poteva anche essere di breve, ma così facendo si sarebbe spezzata l'invocazione «Moro»).

(G-1) -> (G+1) G (o)

Mil-le vol-te il di mo - ro mo - ro mo - ro

Mil-le vol-te il di mo - ro mo - ro mo - ro

Mil-le vol-te il di mil-le vol-te il di mo - ro mo - ro mo - ro

Mil-le volte il di mo - - - ro mo - ro

Mil-le vol-te il di mo - ro mo - ro

Esempio 5c
Mille volte il di moro (VI: 7, 1-5)

Un altro esempio in tal senso è rappresentato dall'*incipit* di *Mille volte il dì moro* (es. 5c). Anche le caselle iniziali di semibreve derivano dall'ampiezza del soggetto (quattro crome + una minima = semibreve), mentre quella a tre semibrevi (cas. 4) serve da contenitore all'emistichio «moro moro».

La variazione delle caselle, seguendo la fraseologia e il tipo di valori, acquisisce una finalità didattica di primo rilievo. Identificando i soggetti, la figurazione con cui sono realizzati in relazione al testo e l'accostamento contrastivo (soggetti a figure nere *vs* soggetti a figure bianche), Molinaro si fa esegeta di Gesualdo e al contempo mostra allo scolaro di contrappunto una tecnica compositiva di immediata ricezione.

L'ultima tipologia di casella, quella a longa, si ravvisa con meno frequenza nella *Partitura*. È impiegata soprattutto in posizione precadenziale, alla fine dei brani, anche se non esclusivamente. L'ulteriore allargamento risponde ancora all'esigenza di contenere un numero maggiore di valori ampi, per conservarne integra la fraseologia.

(G+2) (G+2)

Oi - me ch'io mo - ro O che vi - va ò che mo - ra.

Oi - me Oi - me ch'io mo - ro ò che mo - ra ò che mo - ra.

me Oi - me ch'io mo - ro che vi - va ò che mo - ra.

Oi - me ch'io mo - ro va ò che mo - ra.

Oi - me O che vi - va ò che mo - ra.

Esemplio 6a

Tu m'uccidi o crudele (v: 15, 34-35)

Esemplio 6b

Se vi miro pietosa (III: 17, 24-26)

Queste, in linea di massima, sono le ragioni che muovono Molinaro nella scelta della casella più opportuna, sia sotto l'aspetto quantitativo che sotto quello qualitativo e che, nella maggior parte dei casi, permettono di spiegarne l'oscillazione. Quantunque, talune situazioni rimangono sibilline e non completamente intelleggibili alla luce delle considerazioni prodotte. Un caso davvero singolare è *Se vi duol il mio duolo* dal *Libro Quinto*.³⁷ Il soggetto d'apertura, che poi viene ripetuto nel corso del madrigale, si presta ad essere spartito semplicemente alla breve, così come Molinaro fa nella prima casella. Ma a partire dalla seconda la spartizione è ridotta alla semibreve. Perché? I

³⁷ Oltre che nell'esempio 7, lo si veda in GESUALDO 1611/2013, pp. 33-34, miss. 1-17.

valori sono compresi fra la semibreve e la semiminima, quindi non sembrano plausibili ragioni di tipo quantitativo. Anche la possibilità che la casella di semibreve sia stata scelta per mantenere il levare alle due semiminime alterate («il mio») si scontra con il fatto che la casella di breve avrebbe consentito la medesima lettura fraseologica.

Alla scelta delle caselle potrebbe essere attribuito un ulteriore significato, dinamico-espessivo e dunque performativo. La casella di semibreve, essendo normalmente impiegata per contenere valori piccoli, implica indirettamente un allargamento del *tactus*, per quanto lieve, che agevoli la pronuncia delle sillabe e delle note. Il rapporto casella/agogica può essere così formulato:

$c : T = C : t \quad \Rightarrow \quad c < T = C > t$

Legenda: c = casella piccola (G -1)
C = casella grande (G, G+1, G+2)
t = agogica più stretta (tempo *celerior*)
T = agogica più larga (tempo *tardior*)

Nel caso dell'esempio 7 Molinaro avrebbe preferito la casella piccola in ragione degli affetti particolarmente gravosi espressi dal testo e dal tipo di figurazione con cui Gesualdo li riveste che, per l'appunto, inducono a un incedere gravoso, tardo.

Per converso, la casella di breve applicata a valori piccoli, che meglio si adatterebbero a quella di semibreve, suggerirebbe uno stacco del tempo più scorrevole, più fluido. Ecco così spiegato anche l'esempio 4a, in cui semiminime e crome sono 'ammassate' dentro una casella di breve, ma recano un testo poetico dagli affetti piacevoli, «Io più beato e più felice vivo», propenso a un *tactus* meno trattenuto. Lo stesso può valere per un altro madrigale del *Libro Quinto*, *Felicissimo sonno* (v: 7) che si apre con una casella di breve seguita da due caselle da tre semibrevi (G +1),³⁸ in cui vengono distribuite frasi il cui valore preminente è la semiminima; oppure per il finale dell'ultimo madrigale del *Libro Primo*, *Bella angioletta da le vaghe piume* (1: 20) che si conclude con il verso «di te cantando dire: io amo! io amo!», musicato con semiminime e crome spartite da Molinaro in caselle di breve.³⁹

³⁸ C. 153v della *Partitura*, caselle 1-3; p. 28 in GESUALDO 1611/2013, miss. 1-8.

³⁹ C. 36r della *Partitura*, caselle 29-33.

Se vi duol il mio duo - - - lo Voi so - la a - ni-ma
 Se vi duol il mio
 Se vi duol il mio duo - lo Voi so - la a -
 Se vi duol il mio duo - lo
 Se vi duol il mio duo -

mi - - - a Voi so - la a - ni-ma mi - - - a Po - te - te far
 duo - - - lo Voi so - la Voi so-la a - ni-ma mi - a Po-te
 - ni-ma mi - a Voi so - la a - ni-ma mi - a Po-te
 Voi so - la Voi so - la a - ni-ma mi - a
 lo Voi so - la a - ni-ma mi - a

Esempio 7
Se vi duol il mio duolo (v: 8, 1-16)

In sintesi. Nella spartitura in caselle attuata da Molinaro agiscono tre fattori: quantitativo, qualitativo e performativo. Il primo si relaziona al tipo di valori musicali impiegati, il secondo alla fraseologia espressa e il terzo ai risvolti dinamico-agogici indotti dagli affetti del testo poetico-musicale. Questi tre fattori sono intimamente legati con la destinazione della *Partitura*, che come si è detto oltre ad avere finalità didattiche, certamente preminenti, restituisce anche «un testo perfettamente eseguibile».

L'altro criterio editoriale bisognoso di approfondimento è il trattamento delle proporzioni. Nei sei libri di madrigali a cinque voci Gesualdo adopera tre tipi di proporzioni, così riassumibili:⁴⁰

SEGNO	NOTAZIONE	MADRIGALE ⁴¹	TESTO CANTATO
3	◊ ◊ ◊	<i>O sempre crudo Amore</i> (IV: 9, cass. 14-15, 22-23)	«o pur gioisca o pur gioisca»
3	◊ ◊ ◊	<i>Se vi duol il mio duolo</i> (V: 8, miss. 71-72)	«in me fia gioia, in me fia gioia»
3	◊ ◊ ◊	<i>Al mio gioir il ciel si fa sereno</i> (VI: 19, mis. 32)	«scherzan con l'aria»
3	◊ ◊ ◊	<i>Già piansi nel dolore</i> (VI: 22, mis. 42)	«ormai si cangi»
3̄	◊ ◊ ◊	<i>Quando ridente e bella</i> (VI: 23, miss.: 22, 25 e 43)	«tutto gio[isco]»
○ 3̄ 1	◊ ◊ ◊	<i>Itene, o miei sospiri</i> (V: 3, miss.: 62, 72)	«cangerò lieto cangerò»

Il primo e il secondo gruppo sono assimilabili, in quanto afferiscono allo stesso tipo di proporzione, pur assumendo solo nel secondo caso una numerica completa (3̄ invece del solo 3). Si tratta di episodi in sesquialtera minore, a proposito della quale, dalla lunga disamina contenuta nel *Libro Terzo della Pratica* di Zacconi, si può estrapolare questo passaggio:

Quali sieno i segno delle Proportioni, & in che modo le s'introducano & si cavino fori delle cantilene ordinarie. Cap. XXXIX. [...] Così ancora se il segno che precede le Proportioni sarà il semicirculo semplice le Proportioni si doveranno proporre con quest'altro. c 3̄ Et se li darà tre Minime per tatto, dandoli il tatto ineguale: e questo perche il numero ternario comparato al binario ricerca che si come per prima si cantavano due Minime per tatto: che nelle Proportioni se n'habbiano da cantar tre. (ZACCONI 1596, c. 157r)

Un pensiero simile è espresso da Rossi:

Delle Sesquialtere. Capitolo Trigesimo terzo. [...] Ma quando s'oppone il tre al dua ovvero si oppone col tempo, ò pure senza tempo, se si oppone col tempo sempre è Proportione, ma se si oppone senza tempo, sarà sesquialtera [...]: & all' hora sarà

⁴⁰ Per quanto riguarda la bibliografia sulle proporzioni si rimanda a quella indicata per il *tactus* (nota 31). Aggiungo in più SABAINO 2000 (e la bibliografia ivi citata), il cui impianto metodologico è alla base delle mie riflessioni, e il recente HAM 2011, che sebbene non arrivi a inglobare il passaggio fra Cinque e Seicento, e dunque non utile ai nostri fini, è comunque notevole per la vastità della trattazione. Sugli episodi proporzionali dei libri *Quinto* e *Sesto* si veda GESUALDO 1611/2013, p. XXXVI.

⁴¹ Per i libri *Quinto* e *Sesto* la localizzazione dei luoghi proporzionali è effettuata con il numero di misura dell'edizione GESUALDO 1611/2013; per quella del libro *Quarto* si riportano le caselle della *Partitura*. Il testo cantato è tratto per il *Quinto* e *Sesto* dalla medesima edizione critica, per il *Quarto* dall'edizione principe di Baldini (1596).

sesquialtera quando sotto d'un tatto se ne adattavano due figure, per l'intervento della cifra ternaria se ne adattano tre, cioè la meta più. Questa è di due sorti cioè, maggiore & minore; [...] la minore di tre Minime, & queste sorti s'intendono di tutte bianche. [...] se si introdurrà [la sesquialtera] sotto il Semicircolo semplice che porta due Minime per battuta, si deve servirsi della Sesquialtera minore, qual porterà tre Minime. (ROSSI 1618, p. 59)

Gli stessi concetti sono poi ribaditi da un teorico molto prossimo, temporalmente e geograficamente, a Gesualdo, Scipione Cerretto:⁴²

Il settimo Avertimento è, che il Compositore non deve scrivere nella sua Cantilena una proportione Sesquialtera di figure di Minime sotto il circolo, ò semicircolo corrotto quanto intende mandare tre Minime per una Battuta, ò vero per contrario scrivere la detta proportione Sesquialtera di figure di Semibreve sotto il circolo, & semicircolo senza corrottione quando intende mandare tre Semibreve per una Battuta, percioche sotto il circolo, & il semicircolo non corrotto si canta la Semibreve per Battuta. Si che nella Sesquialtera appresso il circolo, & semicircolo corrotto, deve il Compositore tale Cantilena scrivere con figure di Brevi, ò Semibreve, ò vero insieme di Brevi, & Semibreve, ò vero con le Minime che vadano gradate, & si la Sesquialtera sarà segnata sotto il circolo, & il semicircolo non corrotto, deve il Compositore scrivere detta sua Cantilena con figure di Semibreve, ò di Minime, ò vero insieme di Semibreve, & Minime. (CERRETO 1601, p. 263)

Le testimonianze sono sostanzialmente unanimi nell'interpretare i passaggi in sesquialtera minore come una vera e propria sesquialtera, che oppone tre minime proporzionate alle due sotto il *tactus integer*. Il rapporto, invero, è molto più problematico di quanto sembra, a causa del fatto che i teorici continuano a mettere in relazione la proporzione con il *tactus* alla semibreve, mentre nei monumenti musicali sotto il *tempus imperfectum* la battuta è alla minima. Ne deriva la consueta *vexata quaestio* su come effettivamente vadano eseguiti (ma ancor prima spiegati) questi passaggi. La riflessione non è oziosa, soprattutto in vista della soluzione editoriale attuata da Molinaro nella *Partitura*. La visualizzazione metronomica mi sembra lo strumento più chiaro per evidenziare il problema. Se accettiamo alla lettera la proporzione a livello di figure indicata dai teorici, otteniamo il seguente risultato:

	C		3 o $\frac{3}{2}$
◇	30	◇ .	30
◇ ◇	60	◇ ◇ ◇	90
◆ ◆ ◆ ◆	120		

Tabella 1

⁴² Il suo trattato venne stampato da quello stesso Carlino, che, dieci anni dopo, si sarebbe trasferito nel borgo di Gesualdo, per stampare i volumi del Principe sotto il suo controllo. Sul cenacolo radunato attorno a Gesualdo si veda SISTO 2008; più in generale, sull'ambiente musicale napoletano cinquecentesco, cfr. D'AGOSTINO 2009.

ovverosia un'equivalenza a livello di semibreve, con uno stacco del tempo ternario piuttosto contenuto, soprattutto se si considera che nella battuta integra il valore sillabico prevalente è la semiminima, mentre sotto proporzione lo è la minima.

Se invece proviamo a calcolare la proporzione a livello di *tactus* («mandare tre Minime per una Battuta»), accettando quello che la teoria continua a nascondere, cioè il *tactus* alla minima, otteniamo una sincronizzazione di questo tipo:

c		3 o $\frac{3}{2}$	
◇	30		
◇◇	60	◇ .	60
◆◆◆◆	120	◇◇◇	180

Tabella 2

ovverosia un rapporto di tripla a livello di figure,⁴³ con un'equivalenza minima-semibreve perfetta a livello di *tactus*.⁴⁴ Il risultato mi sembra molto più soddisfacente in termini musicali e consoni agli affetti espressi dal testo cantato. Si tenga sempre presente che i numeri metronomici sono stati scelti per comodità di calcolo e non vanno assolutizzati.

La soluzione editoriale messa in campo da Molinaro mi sembra trarre ragione da questo secondo sotteso teorico. Nella *Partitura* tutti gli episodi proporzionali sono risolti dimezzando i valori – tranne che per *Itene, o miei sospiri* sul quale mi soffermerò più avanti – e antepoendo la cifratura incompleta **3**. L'esempio 8 riporta il passaggio ternario del *Libro Quarto*,⁴⁵ dove si può osservarne l'applicazione concreta. L'episodio è spartito in caselle di breve. Se i valori fossero stati mantenuti integri, avremmo constatato l'applicazione della regola dei teorici: tre minime al posto di due (= sei minime al posto di quattro). Ma la riduzione dei valori fa equivalere una minima perfetta proporzionata, composta da tre semiminime, alla semibreve integra, come si deduce chiaramente dall'impiego della pausa di semibreve nelle voci prive di canto, di fatto attuando quanto esposto nella tabella 2.

⁴³ Da segnalare che nell' «Essempio della Tripla» di p. 59, Rossi presenta un Duo che, sebbene introdotto dal $\frac{3}{4}$, adotta la semiografia minore tipica della sesquialtera, a conferma della sovrapposizione delle due tipologie. Se si considera poi che il valore sillabico prevalente sotto c è la semiminima mentre sotto $\frac{3}{2}$ è la minima, ecco svelato il rapporto di sesquialtera fra valori figuramente diversi ma con funzione parallela: tre minime al posto di due semiminime, ovvero tre figure sillabiche al posto di due.

⁴⁴ «Nei confronti del *tactus* alla minima le due notazioni risultano rispettivamente da intendersi come *triploe* (tre minime ogni unità di *tactus*) o come *sextuple* (tre semibreve per ogni *tactus*)» (GESUALDO 1611/2013, p. XXXVI). Saremmo di fronte al «Dreihaltakt», il *tactus* a tre minime ipotizzato da Wolf, con la semibreve perfetta del tempo proporzionato equivalente pressappoco alla minima del *tactus*. WOLF 1992, vol. I, pp. 102-105.

⁴⁵ Sopra al primo pentagramma sono stati riportati i valori originali usati da Gesualdo.

\diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond

cor ò pur gio - i - sca ò pur gio - i - sca Fai ch'a
 cor ò pur gio - i - sca ò pur gio - i - sca Fai ch'a
 cor ò pur gio - i - sca Fai ch'a
 cor ò pur gio - i - sca ò pur gio - i - sca Fai ch'a
 cor ò pur gio - i - sca Fai ch'a

Esempio 8

O sempre crudo Amore (IV: 8, 14-15)

Gli altri esempi afferenti a questa categoria confermano l'assunto. In *Al mio gioir il ciel si fa sereno* l'episodio è interamente spartito in caselle di semibreve (= minima perfetta) secondo il rapporto quantitativo di cui si è detto. La riduzione dei valori trasforma le minime e le semiminime originarie in semiminime e crome, che pertanto non potevano essere contenute in caselle di breve – così come non lo potevano essere sotto il *tempus imperfectum*, vedi nelle caselle immediatamente precedenti. Al contempo, la casella piccola funge da avvertimento per l'eventuale esecutore, che deve staccare un tempo ternario un po' trattenuto, idoneo a poter eseguire anche semicrome sillabiche, per quanto leggere e veloci debbano essere.

La cifratura completa $\frac{3}{2}$ è presente solo in *Quando ridente e bella*, il madrigale che chiude il *Sesto libro*. La semiografia di Gesualdo è sempre per minime, e quindi, dal punto di vista teorico, è assimilabile agli altri esempi. Il motivo per cui il Principe potrebbe avere preferito utilizzare questa forma è probabilmente legato al fatto che qui, a differenza dei casi precedenti, l'episodio è ridotto a sole tre note che, stando alla teoria, dovrebbero contrapporsi alle due minime integre. Difficile sostenere che solo per questo passo Gesualdo avesse voluto una sesquialtera vera e propria (quella della tabella 1, per intenderci), anche perché nel testo poetico si ripropone il tema della gioia già presente negli altri brani. La cifratura completa segnala «in questo caso la precisa quantità di valori sotto proporzione (cioè gruppi di tre minime come ternarietà isolate)» (GESUALDO 1611/2013, p. XXXVI). Il trattamento riservato da Molinaro non è diverso da quello dei madrigali precedenti, bipartizione dei valori e cifra 3; l'episodio è inserito in misure di semibreve (= minima perfetta) giusta la loro dimensione.

Il caso più problematico è quello che riguarda *Itene, o miei sospiri* del *Quinto libro*, dove Gesualdo introduce la cifratura $\circ \frac{3}{1}$ con semiografia per brevi e semibrevi. Ci troveremmo di fronte a una proporzione tripla, vera e propria, da risolvere «mandandosi tre Semibrevi alla battuta dove, se non fossero gli numeri, una sola se ne manderia» (BANCHIERI 1614, p. 32). L'aporia, insanabile per certi versi, nasce dal fatto che la differenza fra sesquialtera e tripla sussiste solo in presenza del *tactus* alla semibreve, mentre sotto il *tactus* alla minima le due proporzioni finiscono per divenire entrambe triple, sia che si voglia intendere il rapporto a un livello neutro di figure (tre semibrevi al posto di una, tipo A), sia che lo si interpreti in senso proporzionale (tre semibrevi per battuta, ovvero sestupla, con equivalenza minima-breve perfetta, tipo B):

	(A)	(B)
c	$\circ \frac{3}{1}$	$\circ \frac{3}{1}$
◇ 30	□ . 30	
◇◇ 60	◇◇◇ 90	□ . 60
↓↓↓↓ 120		◇◇◇ 180

Tabella 3

L'unica soluzione musicale accettabile è ancora una volta la seconda, tipo (B), che coincide, pur a un livello mensurale superiore, con quella data alla sesquialtera minore. La *Partitura* di Molinaro conferma questa lettura, infatti quadripartisce i valori e li distribuisce come sopra, tre semiminime proporzionate ogni semibreve integra:

The musical score is presented in five staves. Above the first staff, the time signature is $\circ \frac{3}{1}$ followed by a sequence of rhythmic symbols: a diamond, a square, a diamond, a square, a diamond, a square, a diamond, and a 'C'. The lyrics are: "Can - ge - rò lie - to Can - ge - rò". The notes are marked with a '(h)' above them. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Esempio 9
Itene, o miei sospiri (v: 3, 34-35)

La domanda che si pone a questo punto è semplice: perché impiegare una notazione diversa per esprimere un'accezione uguale. Oltretutto infrangendo una delle regole più richiamate dai teorici: non utilizzare una semiografia alla breve sotto il *tempus imperfectum*, che presuppone come unità di riferimento (a prescindere dal *tactus*) la semibreve. Lo si è visto nella testimonianza di Cerreto, che nell'esempio musicale sottostante al passo riportato, definisce la semiografia proporzionata di semibreve e brevi sotto il *tempus* integro «Tristo procedere, con questo tempo».

Diversamente che da altre situazioni, in cui l'allografia mensurale può anche essere ascritta allo stampatore invece che al compositore, qui è indubbio che tale semiografia rispecchi la volontà di Gesualdo, dato che nello stesso libro cinque madrigali più avanti viene usata la sesquialtera a minime; oltre al fatto che Carlino lavorava sotto la diretta supervisione del Principe, che non gli avrebbe certo permesso di cambiare in modo così irriverente il suo dettato musicale – basti pensare al rigoroso controllo esercitato sulle alterazioni.

Se tale uso semiografico è *hapax* nei sei libri a cinque voci, non lo è però nell'intera produzione profana di Gesualdo. Nella raccolta postuma dei *Madrigali a sei voci* del 1626, il madrigale *Fra care danze in real tetto io viddi* presenta nelle due parti di cui è composto le due semiografie proporzionali, quella a brevi-semibreve e quella minime-semiminime. Com'è noto la raccolta sopravvive nella sola parte del Quinto⁴⁶ e il brano in questione non è

⁴⁶ Ar] [in cornice calcografica siglata AB che riproduce quella delle *principes* baldiniane] QVINTO | [linea] | MADRIGALI | A SEI VOCI. | Del Illustrissimo, & Eccellentissimo | SIG. D. CARLO GESVALDO, | Principe di Venofa | [stemma combinato Gesualdo-Este] | IN NAPOLI, Appressò | Ambrosio Magona, 1626

Av] ALL'ILLVSTRISSIMA ET ECCELLENTISS. SIGNORA, | & Padrona mia Colendissima | LA SIG. D. LEONORA DESTA | GESVALDO | PRINCIPESSA DI VENOSA. | [fregio] | L'ANTICA & fedele servitù mia con l'eccellenza | del Signor Don CARLO GESVALDO Principe di | Venofa conforse di V. E. come fu di tanta efficacia, | che mi fece degno mentre ella visse della communi- | canza delli tuoi perfetti, & esquisite componimenti, | così hora richiede che ritrouandomi alcuni di essi frà | mani, & sentendo auicinarmi al fine degli anni miei, | li dia alle stampe, sapendo bene che se per auentura | (come pure potrebbe di leggiero auenire) da altri | che da me fusse fatto questo ufficio, co(m)parirebbono, | non senza gran danno della stima douuta ad vn così | raro ingegno, mancheuoli della loro natia bellezza; | non essendo stata quella Eccellenza solita di confidare con altri che meco l'efatto giu- | dicio, ch'ella faceva intorno alle sue cose di Musica. Et perche quella offeruanza di leal | Seruitore viue hora più che mai nell'animo mio, & l'affetto che fin dal quel te(m)po mi è | stato vn continuo sprone alla seruitù & ricordeuole offeruanza verso l'eccellenza V. si | è con questa occasione oltramodo auanzato; vengo spinto a dedicarli questi madri- | gali, quali propij suoi stimar deue, come quella ta(n)to amata già dal suo caro Conforse | che pareo lo spirito di lui viuesse nel petto di V. E. Riconoscali dunque come tali, & | se godendo tal'ora della loro armonia sospirasse alla memoria di quei felici tempi, | compatisca me rimasto priuo d'vn tal Signore, & lontano dall'E. V. alla quale per fi- | ne fo humilmente riueranza Da Napoli il 15 di Luglio 1626. | Di V. E. | [al centro] Humilissimo Seruitore | [a destra] Mutio Effrem.

A10v] [tre pentagrammi, l'ultimo senza musica] | TAVOLA. | DE MADRIGALI A SEI VOCI | [fregio] | [due colonne, ordine di apparizione, numerazione araba minuscola] | [a destra] IL FINE. | CON LICENZA DE SVPERIORI.

In-quarto. Due duerni e un bifolio, registro continuo A-A⁵, 10 cc. A2 [\$ 2; + Primo libro delli Madrigali à 6. voci del Signor Principe di venofa (*recto* A2, A3, A5)]. Paginazione: [1-2] + 3-20. Esemplare in I Bc S.129.

perciò ricostruibile nella sua interezza. Mi limito pertanto a riprodurre i due episodi proporzionali dalla voce pervenuta:

Prima parte.

Fra ca - re dan - ze in real tet - to io vid - di Con pas - s'hor

Seconda parte.

Fa nel bal-lar con-sor-te con-sor - - - te A tai due

Esempio 10

Fra care danze in real tetto io viddi
(*Madrigali a sei voci*, 1626: 12 e 13)

Per quanto meno autorevole di quelli riportati nelle stampe di Carlino, anche questo esempio mostra l'impiego di due tipologie proporzionali diverse accostate tra loro, persino nello stesso madrigale. Perché differenziarle se entrambe alludono allo stesso andamento ternario?

Rispetto a *Itene, o miei sospiri*, la sezione con semiografia maggiore è cifrata con $\phi \frac{3}{2}$, simbologia che andrebbe a innestare una sesquialtera *temporis*, il cui risultato musicale-letterale sarebbe ancor meno convincente di tutte le possibilità fin qui illustrate, dato il ruolo sillabico della semibreve contrapposto a quello della minima nel tempo ordinario.

C		$\phi \frac{3}{2}$	
□	15		
◇◇	30	□ .	15
◇◇◇◇	60	◇◇◇	45

Tabella 4

Ma sono gli stessi teorici a fugare ogni dubbio, dichiarando che tale numerica è sinonimo di tripla. A proposito della semiografia a brevi e semibreve Rossi afferma: «Proportione maggiore è una collettione di tre figure Semibreve raccolte sotto d'un tatta ò vogliam dire battuta ineguale» (ROSSI 1618, p. 62). Gli esempi seguenti presentano episodi introdotti proprio dal $\phi \frac{3}{2}$. Un'uguale dichiarazione l'avevamo già riscontrata in Cerretto, secondo cui «nella Sesquialtera appresso il circolo, & semicircolo corrotto, deve il Compositore tale Cantilena scrivere con figure di Brevi, ò Semibreve». Ma il teorico napoletano dice di più. Nella tabella di p. 262, intitolata «Tutti i numeri soprapposti à ciascuna casella di tutti questi Essemi dimostrano quante Pause ne vanno per una battuta», la riga con la numerica $\phi \frac{3}{2}$ riporta l'identico numero di pause per casella della riga con $\circ \frac{3}{1}$: per entrambe la battuta (*tactus*) è fissata alla breve perfetta, suddivisa in tre semibreve. Per il $\circ \frac{3}{2}$ e il

◊ $\frac{3}{2}$ invece, la battuta è data alla semibreve perfetta, a sua volta suddivisa in tre minime.

Se possiamo ‘accusare’ Magnetta di aver ceduto alle sue convenzioni tipografiche preferendo il ◊ $\frac{3}{2}$ al ◊ $\frac{3}{1}$ certamente impiegato da Gesualdo, grazie al loro significato sinonimico, non possiamo certo attribuire allo stampatore l’impiego delle due semiografie diverse. La teoria coeva è sostanzialmente univoca nel riconoscere a entrambe il valore di tripla, una applicata alla semibreve e una alla breve, e quindi apparentemente tra loro in rapporto di dupla. Come accennavo inizialmente, l’aporia rimane in parte insanabile, ma è possibile che, così come è avvenuto per il ◊, che nel corso del Cinquecento ha perso il suo significato di indicatore di *tactus* alla breve per acquisirne uno di marcatore del *tactus* alla semibreve *celerior*, all’inizio del Seicento, quando il tradizionale sistema mensurale si stava progressivamente disgregando, l’impiego della proporzione maggiore, scandita sulla breve e di conseguenza rapportata al ◊, funzionasse come tripla regolata sopra un *tactus celerior* (attributo richiamato dalla *virgula* sul segno del *tempus*⁴⁷) rispetto a quella con semiografia minore impostata sul ◊, con *tactus integer* alla minima. Si consideri che sotto i tempi proporzionali avviene un doppio slittamento. La sesquialtera minore è nella teoria misurata sulla semibreve, ma nella prassi calcolata sulla minima. La tripla maggiore è scandita alla breve, ma il suo *tactus* di riferimento, cioè quello con cui si rapporta nel tempo binario, è sempre la minima, che dunque viene fatta corrispondere alla breve perfetta. Il segno ◊ – che per esempio anche Cerretto antepone al $\frac{3}{2}$, la «proportione Sesquialtera di figure di Semibreui» – ha perso da tempo il suo originale significato di dupla, e infatti anche Banchieri a proposito dei due tempi rimprovera che «per modo d’abuso convertito in uso, vengono ambedui praticati l’istesso [...], & battendo il perfetto maggiore [◊] presto (per essere di note bianche) & il minor perfetto [◊] adagio essendo di note negre, l’uno & il secondo riescono il medesimo, sola vi è differenza in amendui nelle proportioni di equalità, Sesquialtere d’inequalità, Tripla [...]» (BANCHIERI 1614, p. 29).⁴⁸ La differenza consiste nei due tipi di semiografia applicati, ma non nella proporzionalità.

Esattamente com’è accaduto per il *tactus*, qui i due livelli della battuta proporzionata presuppongono un’accelerazione difficilmente quantificabile *a priori*, ma che non può certo esser del doppio: sia per la sua inapplicabilità in sede performativa, sia perché l’assunzione *de facto* del *tactus* alla minima nel

⁴⁷ Per richiamare i termini di Sabaino «la proporzione [...] è richiamata dal segno mensurale ◊ $\frac{3}{2}$ [ma io aggiungerei anche: «◊ ◊ $\frac{3}{1}$, entrambi connessi con la semiografia maggiore] in funzione simultanea di indicatore di *proportio* e di marca di *tempo*» (SABAINO 2000, p. 77). Nel caso di Ingegneri discusso da Sabaino il passaggio da ◊ a ◊ $\frac{3}{2}$ determinava il transito dal *tactus celerior* al *tactus tardior*; in Gesualdo, e quindi con un sistema di riferimento diverso, il passaggio da ◊ a ◊ $\frac{3}{1}$ o ◊ $\frac{3}{2}$ produce il cambiamento da *tactus tardior* a *tactus celerior*.

⁴⁸ Un uguale rimprovero è presente anche in Zacconi, cfr. DEFORD 1996, p. 157, n. 13.

tempo binario impedisce un'equivalenza diretta fra la semibreve integra e la breve proporzionata.

c	c 3 o c 3/2 o c 3/2	o 1/2 o o 3/2 [o o 3/2]
◇ 30		
◇◇ 60	◇ . 60	□ . 75
◆◆◆◆ 120	◇◇◇ 180	◇◇◇ 225

Tabella 5

Non ci si lasci ingannare dall'apparente velocità eccessiva delle semibreve nella proporzione maggiore, perché, come ripeto, i numeri hanno valore relativo e non assoluto.⁴⁹ L'incremento ipotizzato fra le due triple è di circa un quarto, lo stesso che Sabaino (ed io con lui) ritiene possa intercorrere fra il *tactus* ordinario e il *tactus celerior* (c e o alla semibreve) nel repertorio tardo-rinascimentale.⁵⁰ Un'ulteriore conferma giunge dalla facilità di applicazione in sede esecutiva delle due soluzioni:⁵¹ in presenza della sesquialtera minore la battuta viene mantenuta costante e le minime vengono 'terzinate'; in presenza della tripla maggiore la battuta viene accelerata e le semibreve vengono 'terzinate'.⁵²

Questa lettura spiega da un lato perché Gesualdo adottò due semiografie distinte all'interno di uno stesso libro e addirittura all'interno di uno stesso madrigale, e dall'altro perché Molinaro non potesse trattare diversamente l'episodio di *Itene, o miei sospiri*, limitandosi a dimezzare i valori, invece che quadripartirli: il confronto con gli altri passi ternari avrebbe lasciato intendere un rapporto di dupla che non solo non esiste nella pratica, ma che va accuratamente evitato. Infine, tale scelta tradisce la destinazione eminentemente didattica della *Partitura*, dove interessa visualizzare il pensiero compositivo più che le *nuances* esecutive.

Epilogo

La fortuna di cui ha goduto, e ancora gode, la *Partitura* di Gesualdo-Molinaro è certamente meritata. La sua produzione sia dal punto di vista meramente tipografico che da quello concettuale, è stata un'operazione complessa e accurata. Ogni aspetto è stato valutato con pertinenza e nulla è stato lasciato al caso: dall'allineamento del testo poetico alla trascrizione degli episodi

⁴⁹ Altrimenti anche la velocità M.M. 60 per la minima del *tactus* ordinario potrebbe essere considerata troppo elevata per le sezioni ricche di crome o semicrome.

⁵⁰ Per le argomentazioni sottese a questa ipotesi si rimanda a SABAINO 2000.

⁵¹ Il sistema doveva essere di immediata comprensione anche per i cantori del primo Seicento, che certo non dovevano elaborare un ragionamento musicologico ogniqualvolta si accingevano ad eseguire madrigali con episodi proporzionali.

⁵² Il passo successivo sarebbe capire perché proprio in quelle due circostanze Gesualdo abbia voluto una proporzione più mossa rispetto a quella consueta, quali affetti volesse intendere così raffinatamente.

proporzionali, dalla scelta delle caselle alla riduzione a ritornello delle sezioni ripetute.

Oltre ad essere di per sé un *testo complesso*, poiché raccoglie brani costituiti «dal saldarsi di più livelli testuali in uno» (CARACI VELA 2009, p. 68), quello musicale e quello poetico, la *Partitura* è anche un *testimone complesso*, in cui convivono due sistemi d'autore: quello di Gesualdo e quello di Molinaro. Le regole del primo sistema vengono riscritte in vista di un nuovo progetto e si giustificano a fronte delle competenze del suo curatore, Molinaro. Il risultato è un diasistema semiologico, in cui il pensiero di Gesualdo viene reinterpretato e riproposto, dando origine a un nuovo livello della tradizione testuale, tanto importante da condizionarne tutta la recezione seriore, ma fedele solo in parte al dettato d'originale. Per riprendere le parole di Cesare Segre, la *Partitura* è 'un'immagine virtuale sfuocata' del testo 'reale' di Gesualdo.

Non è dato sapere con certezza se Gesualdo abbia mai potuto osservare la sua realizzazione – come si è visto, personalmente credo di no – ma è certo che avrebbe apprezzato la perfetta riuscita di monumento musicale che mostrando «le cose sue partite a tutti per indurli a meraviglia dell'arte sua», «ad onta del Molino temporale, invincibil distruggitore delle terre speranze, sacra queste [sue] canore perle». La fortuna novecentesca ne è la prova più convincente.

Bibliografia

- BANCHIERI, A. (1614), *Cartella musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto del P. D. Adriano Banchieri, bolognese monaco olivetano, novamente in questa terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica*, Giacomo Vincenti, Venezia (rist. fotomeccanica Forni Editore, Bologna 1968, Bibliotheca Musica Bononiensis, II, 26).
- BANK, J. A. (1972), *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music: from the 13th to the 17th Century*, Annie Bank, Amsterdam.
- BOORMAN, S. (2006), *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- BUSSE BERGER, A. M. (1993), *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford.
- CARACI VELA, M. (2009), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, *Approfondimenti*, LIM, Lucca.
- CERRETO, S. (1601), *Della pratica musica vocale et strumentale*, Gio. Giacomo Carlino, Napoli (rist. fotomeccanica Forni Editore, Bologna 1969, Bibliotheca Musica Bononiensis, II, 30).
- CORRADINI, N. (1624/1999), *Motetti a una, due, tre & quattro voci con il basso continuo per l'organo (1624). Motetti sparsi in antologie*, ed. critica a cura di R. Tibaldi, Edizioni Musicali La Bottega Discantica, Milano (Cremonae Musica, Collana di studi musicologici, 3).
- CORTESE, G. E. – TANASINI, G. (1999), *Simone Molinaro*, con il regesto dei documenti di archivio a cura di Daniele Calcagno, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova.
- D'AGOSTINO, G. (2009), «*Napolitani ... eccellentissimi musici, della composizione e del suono*». *Aspetti della vita musicale a Napoli nel Cinquecento*, in *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. by M. J. Bloxam – G. Filocamo – L. Holford-Strevens, Centre d'études superieures de la Renaissance, Brepols, Tours, pp. 697-707 (Epitome musical).
- DEFORD, R. I. (1996), *Zacconi's Theories of Tactus and Mensuration*, «The Journal of Musicology», 14/2, pp. 151-182.
- DIRUTA, G. (1622), *Seconda parte del transilvano dialogo diviso in quattro libri del R. P. Girolamo Diruta perugino*, Alessandro Vincenti, Venezia (I Bc: D.21).
- FAHY, C. (1988), *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Editrice Antenore, Padova (Medioevo e Umanesimo, 66), pp. 155-168.
- HAM, M. A. O. (2011), *A Sense of Proportion: The Performance of Sesquialtera ca. 1515–ca. 1565*, «Musica disciplina», 56, pp. 79-274.

- HOULE, G. (1999), *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception, and Notation*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis (Music: Scholarship and Performance).
- MAIRA NIRI, M. (1998), *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze (Biblioteca di bibliografia italiana, 143).
- MONTEVERDI, C. (1610/2005), *Missa da capella a Sei. Vespro della Beata Vergine*, ed. critica a cura di A. Delfino, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona (Claudio Monteverdi, OPERA OMNIA, EDIZIONE NAZIONALE, a cura della Fondazione Claudio Monteverdi, vol. IX).
- MORETTI, M. R. (1990), *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova.
- _____ (1992a), *Simone Molinaro maestro di Cappella di Palazzo: contributo per una nuova biografia*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età moderna. Atti del Convegno di studi (Genova, 8-9 aprile 1989)*, a cura di G. Buzzelli, Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, Ronco Scrivia, pp. 45-83.
- _____ (1992b), *Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello di Loano*, «La Berio» (Genova), 32/1, pp. 3-58.
- _____ (2011), *ad vocem «Molinaro, Simone»*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/simone-molinaro_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/simone-molinaro_(Dizionario-Biografico)/>) (accesso novembre 2013).
- GESUALDO, C. (1957-1967), *Sämtliche Werke*, hrsg. von W. Weismann – G. E. Watkins, Ugrino Verlag, Hamburg.
- _____ (1613/1987), *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci. Genova 1613*, ristampa anastatica con introduzione a cura di E. Durante – A. Martellotti, 2 voll., S.P.E.S., Firenze (Archivum musicum, Collana di testi rari, 68).
- _____ (1611/2013), *Madrigali a cinque voci. Libro quinto – Libro sesto*, ed. critica a cura di M. Caraci Vela – A. Delfino, ed. dei testi poetici a cura di N. Panizza, con uno scritto di F. Saggio, La Stamperia del Principe, Gesualdo.
- OWENS, J. A. (1997), *Composer at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, Oxford University Press, New York – Oxford.
- PICCARDI, C. (1974), *Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come elezione*, «Rivista Italiana di Musicologia», 9, pp. 67-116.
- PISA, A. (1611), *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa*, Bartolomeo Zannetti, Roma (rist. fotomeccanica Forni Editore, Bologna 1969, Bibliotheca Musica Bononiensis, II, 32).
- POULOS, P. S. (2004), *The Life and Sacred Music of Simone Molinaro (ca. 1570-1636)*, PhD diss., University of Cincinnati, <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1100782272> (accesso novembre 2013).

- ROSSI, G. B. (1618), *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica, et anco per imparare Contrapunto*, Gardano appresso Bartolomeo Magni, Venezia (rist. fotomeccanica Forni Editore, Bologna 1984, Bibliotheca Musica Bononiensis, II, 57).
- RUFFINI, G. (1994), *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi 1598-1642*, Franco Angeli, Milano.
- SABAINO, D. (2000), *Ancora sul dilemma 'tripla o sesquialtera' nel repertorio sacro tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, LIM, Lucca, pp. 69-83.
- SAGGIO, F. (2013), *Carlino tipografo musicale e le edizioni gesualdiane*, in *GESUALDO 1611/2013*, pp. XXIX-LIII.
- SISTO, L. (2008), *Mutio Effrem e la corte del Principe di Venosa a Gesualdo*, in *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno internazionale di studi (Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003)*, a c. di L. Curinga, Lucca, LIM, pp. 5-20.
- TACAILLE, A. (2004), *Tempus, tactus, proportions et barres de mesure: la perception du temps dans le manuscrit Bourdeney de la Bibliothèque Nationale (Rés. Uma ms. 851)*, «Musurgia», 11/3, pp. 7-37.
- VACCARO, A. (2005), *Carlo Gesualdo principe di Venosa. L'uomo e i tempi*, edizione riveduta e aggiornata (prima edizione 1982), Osanna Edizioni, Potenza.
- VERDELOT, P. (in corso di stampa), *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520-1530)*, edizione critica e studio storico-analitico a cura di F. Saggio, ETS, Pisa.
- WATKINS, G. (1991²), *Gesualdo. The Man and His Music*, Clarendon Press, Oxford.
- WATKINS, G. – FABRIS, D. (2010), *ad vocem «Molinaro, Simone»*, in *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18883>> (accesso novembre 2013).
- WOLF, U. (1992), *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 Bände, Edition Merseburger, Kassel.
- ZACCONI, L. (1596), *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per Comporre i Canti suoi regolatamente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri*, Bartolomeo Carampello (D Mbs: 2 Mus.th. 565-1).
- _____ (1622), *Prattica di musica seconda parte. Divisa, e distinta in Quattro Libri*, Alessandro Vincenti, Venezia (D Mbs: 2 Mus.th. 565-2).

Francesco Saggio ha compiuto gli studi musicologici presso la Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona), istituzione presso la quale ha conseguito anche il dottorato di ricerca in Musicologia (2011), specializzandosi sulla musica profana del primo Cinquecento: forme poetico-musicali, edizioni critiche, prospettive storiografiche. I suoi ambiti di ricerca comprendono inoltre l'indagine filologica sul repertorio rinascimentale, lo studio della notazione mensurale bianca (con particolare attenzione ai problemi relativi al *tactus*) e delle forme della musica sacra cinquecentesca e primo-seicentesca, argomenti sui quali ha già pubblicato. Per i tipi di ETS (Pisa) è in corso di stampa il suo *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520-1530). Edizione critica e studio storico-analitico*. Attende all'edizione dei *Madrigali a cinque voci. Libro terzo (Baldini, 1595)*, che verrà pubblicato all'interno della *New Gesualdo Edition* (Bärenreiter, Kassel).

Francesco Saggio studied musicology at Musicology Faculty of the University of Pavia-Cremona, where he Ph.D. graduated (2011) with a dissertation about P. Verdelot *First book of madrigals*: critical study and modern edition. His research interests are focused about transmission of Renaissance and early modern music, mensural notation (with particular emphasis on *tactus* problems), compositional techniques of Sixteenth and early Seventeenth century sacred music. He's publishing *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520-1530). Edizione critica e studio storico-analitico* (ETS, Pisa). He's working to the critical edition of the Gesualdo's *Madrigali a cinque voci. Libro terzo (Baldini, 1595)*, forthcoming for the *New Gesualdo Edition* (Bärenreiter, Kassel).