

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Da Willaert a Merulo: testi e madrigali nel *Primo Libro a 4 voci* (1533², poi 1537⁹) di Philippe Verdelot

Piero Gargiulo

Conservatorio “L. Cherubini” di Firenze

piero.gargiulo@alice.it

§ La pubblicazione del *Primo libro de madrigali di Verdelotto* (1533) segue di pochi anni l'uscita dei *Madrigali de diversi musici libro primo de la serena* (1530), una delle prime testimonianze del nuovo impiego del termine ‘madrigale’ nel frontespizio di una silloge. Diversi brani dell'autore inclusi in queste due raccolte circolano in veste manoscritta fin dagli anni 1521-1525, fino a trovare approdo editoriale nell'edizione del 1533 (superstite il solo Basso in I-Fn) e poi in quella completa del 1537. Il contenuto della silloge presenta 28 brani, di cui 14 adespoti e 14 attribuiti. I testi, riconducibili per oltre i due terzi alle forme della canzone e della ballata (con una netta preponderanza di quest'ultima) concedono al madrigale poetico il restante spazio, mentre al sonetto si riservano esclusivamente le due quartine petrarchesche *Quando Amor i belli occhi a terra inchina*. Tra i poeti Petrarca (3), Dragonetto (3), Martelli (1), Machiavelli (1).¹

§ The *Primo libro de madrigali di Verdelotto* (1533) was published a few years later the *Madrigali de diversi musici libro primo de la serena* (1530), one of the first reliable evidences of the new term ‘madrigal’ in the title-page of a collection. Verdelot's several musical settings spread out through handwritten sources from 1521-1525 until the 1533 print (the Bassus only surviving in I-Fn) and finally appeared in the complete 1537 edition. The collection include 28 settings, 14 anonymous and 14 ascribed. The poetic text, mainly belonging to the *canzone* and, above all, to the ballad genre, allows the rest to the poetic madrigal. Only the two sonnet's quatrains of Petrarch *Quando Amor i belli occhi a terra inchina*. Among the poets, we find Francesco Petrarca (3), Bonifazio Dragonetto (3), Ludovico Martelli (1), Niccolò Machiavelli (1). Text and music tradition cross over a period of twenty years – from 1533.

¹ Coordinato da Mario Baroni e Rossana Dalmonte, e finalizzato all'edizione critica del *Primo Libro dei Madrigali a 4 voci* di Verdelot (1537⁹) il gruppo è costituito da Roberto Becheri, Carlo Fiore, Piero Gargiulo, Marco Mangani, Massimo Privitera, Michaela Zackova Rossi.

Verdelot madrigalista

1. Nell'analisi dedicata alle due quartine intonate del sonetto petrarchesco *Non può far mort'el dolce viso amaro*, che un frammento a stampa di Petrucci elegge come la «fonte più precoce di qualsiasi madrigale di Verdelot» (1520 ca.), James Haar coglieva le tracce plausibili di un «nuovo stile»:

Per quanto non sia un tipico esempio della produzione di Verdelot, questo pezzo è dotato di una coerenza e consistenza interne, di uno stile pienamente compiuto che non rimanda a nessun altro genere musicale contemporaneo.²

Anche alla luce di altre considerazioni comparative formali e stilistiche («di seducente coerenza, ben aderente al testo, di carattere evidentemente francese ma del tutto italiano quanto a declamazione, [...] d'inedita eleganza»), l'attestazione si rivelava quanto mai significativa sia per la cronologia in assoluto (anteriore di dieci anni alla pubblicazione al *Libro Primo de la Serena* e di tredici a quella del *Primo Libro di Madrigali* dello stesso Verdelot), sia per la correlazione con gli eventi biografici del musicista francese, essenziali a definire l'area geografica in cui il compositore gravitasse appunto intorno al 1520.

Verdelot potrebbe aver composto il brano a Roma, ove con buona probabilità si trovava anteriormente al 1521. Lo rivelerebbe la specifica segnalazione dei suoi meriti che il fiorentino Niccolò de' Pitti, nella sua qualifica di priore della cappella papale, inoltra al cardinale Giulio de' Medici in una lettera del maggio dello stesso anno, segnalando al futuro papa (Clemente VII) i meriti di Verdelot, ma soprattutto documentando sin da allora la sua presenza a Firenze («lo feci venire a sicurtà»), come iscritto nei ruoli dei musicisti di San Giovanni oppure già titolato come maestro di cappella dello stesso Battistero e della cattedrale di Santa Maria del Fiore, quale egli appare comunque dal marzo del 1522.³

Studi recenti hanno ripercorso in modo organico tali eventi, riesaminando tutti i documenti già noti e proponendo nuove acquisizioni, con il supporto di varie testimonianze archivistiche: dal mistero legato a certe incongruenze e soprattutto a lacune documentali, si è giunti ora a dati più concreti e attendibili (pur non del tutto esaustivi), in grado di attestare che la permanenza a Firenze (1521-1527), forse preceduta da due rispettivi soggiorni in Venezia (non databile con precisione) e in Roma (tra il 1510 e il 1520), possa a ragion veduta aver plasmato e accolto i tratti più qualificanti dell'attività e del repertorio di Verdelot.⁴

² HAAR (1981, pp. 163-192).

³ Cfr. AMATI-CAMPERI (2001, pp. 89-90).

⁴ Cfr. AMATI-CAMPERI, (2001, pp. 90-105; 100-102). Su Verdelot a Venezia si ricordi la testimonianza vasariana legata al ritratto di Sebastiano del Piombo (che confermerebbe la presenza di Verdelot a Venezia almeno fino al 1511), a lungo ritenuta infondata e poi invece valorizzata come attendibile in SLIM (1972, I, p. 46) e in FENLON – HAAR (1988, p. 57: tranne ove diversamente indicato, le pagine delle successive citazioni riferite al volume di Fenlon-Haar si riferiscono all'edizione italiana).

Allo stesso modo la data della sua morte pare ormai poter essere fissata ben prima di quel «1545 ca.» indicato da Anne-Marie Bragard (che lo giustificava solo sulla base delle stampe musicali relative alla produzione madrigalistica)⁵ e individuata invece non oltre il 1527, l'anno cui risale l'ultima notizia documentabile sul servizio fiorentino, ma anche l'anno che vede abbattersi su Firenze la terribile epidemia di peste, tra le cui vittime «non è implausibile che vi fosse il suppergiù cinquantenne Verdelot».⁶

Proprio dopo *Non può far morte* si delinea dunque il periodo (1521-1527) e la città (Firenze) in cui un buon numero di madrigali (sui quasi 150 assommati dalla produzione) furono composti, per essere poi diffusi attraverso ben note fonti manoscritte compilate tra il 1525 e il 1530 e infine pubblicati in sillogi autonome, ossia i tre libri di madrigali editi tra il 1533 e il 1537.⁷ Se pertanto si rafforzano ipotesi già molto valorizzate dal fondamentale studio di Fenlon e Haar (l'importanza della trasmissione e della circolazione delle fonti manoscritte; la nascita e i primi sviluppi del madrigale in area fiorentina, estranei a qualsiasi influsso del repertorio frottolistico; l'attestazione di Verdelot quale musicista più diffuso attraverso la fortuna del suo repertorio – e di certi suoi specifici brani – nei manoscritti e nella prima editoria madrigalistica), non meno essenziale alle finalità di questo lavoro è l'intento di offrire un'ulteriore e più diretta motivazione: l'utilizzo e l'applicazione di un metodo analitico in grado di valutare il linguaggio, i mezzi e lo stile del compositore, per individuarne nella musica – e in particolare in quella del *Primo Libro*, assemblato nel 1533 a Venezia e poi ristampato fino al 1566 – la fonte più autorevole per attestare le innovazioni e l'autenticità del cosiddetto protomadrigale verdelotiano.⁸

2. Forse trascurata o comunque fin troppo sottintesa, come talora confinata in un contesto secondario di documenti cronistico-narrativi, la celebre testimonianza di Cosimo Bartoli è ancora in grado di offrire un sicuro riflesso dell'alta reputazione di cui godeva Verdelot, ad un trentennio circa dalla sua scomparsa:

[...] e già sapete che qui in Firenze Verdelotto era mio amicissimo, del quale io arderei di dire [...] che ci fussino, come invero ci sono, infinite composizioni di

⁵ BRAGARD (1964, pp. 5-11; e 1957, pp. 72-76). La polemica è ripercorsa in SLIM (1972, I, pp. 55-63) e in FENLON – HAAR (1988, pp. 63-64, 76, note 98-99).

⁶ Cfr. FENLON – HAAR (1988, p. 67). Cfr. anche AMATI-CAMPERI (2001, p. 102), in cui si data attorno al 1485 la nascita di Verdelot. Anche SLIM (1972, I, p. 64) concorda sulla presumibile morte del musicista anteriormente al 1528-1529.

⁷ Cfr. anche BOORMAN (1978, p. 44 e ss.); e ancora GIALDRONI – ZIINO (2001). Quest'ultimo contributo ipotizza il frammento di Fossombrone, che contiene il madrigale *Non può far morte*, databile tra il 1523 e il 1538 e più verosimilmente al 1530.

⁸ Cfr. è SLIM (1972, I, p. 186) il primo a ufficializzare il termine di *protomadrigale*, qui assunto per individuare il repertorio autenticamente innovativo che fa capo a Verdelot. L'autore lo utilizza accennando ad alcuni «proto-madrigals by Pisano and Sebastiano Festa» (databili a partire dal 1520 e non successivi al 1525) in cui riscontra tratti comuni a quella «strophic performance» che caratterizza sette brani di Verdelot (ca. 1520-24) inclusi nella silloge manoscritta di Newberry Oscott (Us Cn, Case MS-VM 1578.M91), oggetto del suo accuratissimo studio.

musica che ancor oggi fanno maravigliare i più giudiziosi compositori che ci sieno, perché elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato seconda la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre. Et ho sentito dire a molti che si intendono di queste cose che da Iosquino in qua non ci è stato alcuno che meglio di lui abbia inteso il vero modo del comporre.⁹

Il passo ratifica la consistenza di una qualificata produzione, la varietà espressiva, la convinta aderenza al testo poetico, la piena attestazione del «vero modo di comporre». Un sicuro riferimento cronologico (il 1554, cui è lecito far risalire la redazione dei *Ragionamenti*)¹⁰ riconferma pertanto il periodo (gli anni '20 del Cinquecento) e la sede (Firenze) che videro fiorire il repertorio verdelotiano, giudicato da Piero Darica, uno degli interlocutori del dialogo di Bartoli, così degno da meritare l'insigne richiamo al più recente dei primati fiamminghi («da Iosquino in qua»).

Altrettanto attestata tuttavia, in una specifica frazione degli stessi anni, è la presenza di Verdelot a Roma: il 2 dicembre 1523, egli aveva chiesto e ottenuto il permesso di assentarsi da Firenze per recare un'ambasceria al pontefice Clemente VII (in compagnia di Cornelio Senolart e Francesco Grisovon, entrambi cantori del Battistero). Nel contesto di questa breve missione (il musicista rientrerà a Firenze il 16 gennaio 1524, quando riscuote il relativo compenso) potrebbero appunto essere stati composti o fatti eseguire anche alcuni madrigali, come osservato da Slim,¹¹ così come eventuali tracce di tale soggiorno potrebbero infatti essersi riflesse nell'interesse che due edizioni romane (*Messa mottetti canzoni*, 1526 e *Libro Primo della Fortuna*, 1526 ca.) riservano a Verdelot, ospitandone rispettivamente i brani *Madonna quand'io v'odo* e *Se mai provasti donna*: entrambe prive di indicazioni sull'identità dello stampatore, le sillogi evidenziano in qualche misura l'ultimo sussulto dell'attività editoriale romana prima delle nefaste conseguenze del Sacco e prima che il bresciano Valerio Dorico tenti di riattivare il mercato con una serie di pubblicazioni, tra cui, come un'ormai consolidata convergenza di valutazioni tende a confermare, il *Libro Primo de la Serena* (1530), anch'esso privo di colophon.¹²

⁹ BARTOLI (1567, III, c. 36).

¹⁰ Si deve a FABBRI (1965, pp. 199-200) l'ipotesi più plausibile di datazione del dialogo di Bartoli.

¹¹ Su questo viaggio a Roma, unico a tutt'oggi effettivamente documentato, cfr. BRAGARD (1957, p. 122); SLIM (1972, I, p. 42); FENLON – HAAR (1988, p. 56); AMATI-CAMPERI (2001, pp. 92-93). Sui tre madrigali indubbiamente correlati al contesto romano cfr. BRAGARD (1964, p. 9), che – anche riprendendo un'indicazione di Einstein – cita giustamente *Non mai donna più bella, Dormend' un giorno a Baia* (entrambi editi nei *Madrigali a cinque, Primo Libro*, c. 1536) e *Ardenti miei sospiri (La più divina e bella musica [...] a 6 voci, 1541¹⁶)* come altrettanti omaggi (il primo e il terzo) ad un'aristocratica referente (la nobildonna Tullia d'Aragona) e (il secondo) ai fasti dell'antica Roma. Alla missione romana del 1523 accenna anche Stefano LA VIA (2001), correlandovi la composizione del madrigale *Tu che potevi sol (La più divina [...])*. La Via riconduce a influenze romane anche la composizione del mottetto *Beati qui habitant* (1510-1513), retrodatando dunque l'eventuale presenza di Verdelot in quegli anni ancora non documentati.

¹² Cfr. FENLON – HAAR (1988, pp. 85-86).

Anche ricordando le precedenti attestazioni del termine «madrigale» (documentate già nel 1521 dal privilegio veneziano concesso a Tromboncino e nel 1529 dalla descrizione del banchetto ferrarese allestito da Messisbugo, ma anche – aggiungiamo qui – da Aaron nel suo *Trattato* del 1525),¹³ Haar e Fenlon giudicano solo formale la novità della *Serena*, prima raccolta che sostituisce ufficialmente il termine «canzoni» appunto con quello di «madrigali». Ma è un fatto che la selezione di Dorico premia Verdelot in misura decisamente più ampia rispetto al resto di brani e autori inclusi nella silloge, «quasi a sottintendere un rapporto specifico e privilegiato» tra stampatore e compositore, così come dieci anni prima il già citato frammento petruciano del 1520 avrebbe potuto sottintendere un diretto contatto di Verdelot con Petrucci.¹⁴

Se si considera poi che nel 1533 Dorico ristampa la *Serena* riservando identica priorità agli otto madrigali di Verdelot della prima edizione (quasi come risposta all'iniziativa di Ottaviano Scotto e Andrea Antico che pubblicano il *Primo Libro* verdelotiano, segnandone l'inizio della fortuna nell'editoria veneziana), non tanto formale, quanto invece sostanziale appare la qualifica della celebratissima silloge, pur non potendo sciogliere con dati oggettivi il problema della datazione di madrigali mai editi fino ad allora (e non più reinclusi in alcuna delle successive stampe veneziane di Antico e Scotto),¹⁵ quanto invece in parte già apparsi in due compilazioni manoscritte di matrice fiorentina, databili tra il 1526 e il 1530.¹⁶

In assenza di sicura documentazione resta tuttavia ancora da valutare quanto Verdelot abbia potuto attingere in area romana, ispirandosi al gusto che la committenza di Leone X (papa dal 1513) e le composizioni di Sebastiano Festa (attivo a Roma forse dal 1516) avevano promosso e realizzato negli anni precedenti al Sacco. Unico dato su cui ancora riflettere è la presenza nella *Serena* del madrigale *Trist'Amarilli mia*, valutato da Don Harrán come riflesso degli eventi che portarono alla fuga di Clemente VII da Roma alla volta di Orvieto e dunque, se avallata tale 'lettura', brano che «di tutte le composizioni di Verdelot [...] reca la data più tarda» (tra il dicembre 1527 e l'ottobre 1528): ipotesi che dunque vedrebbe Verdelot ancora vivo dopo l'ultimo documento che ne attesta la presenza a Firenze (28 giugno 1527).¹⁷

¹³ Cfr. *Ivi*, pp. 29 e 123-124. Per Aaron cfr. il *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui più scritti [...]*, Venezia, Bernardino de Vitali, 1525, cap. II, [p. 3].

¹⁴ Cfr. FENLON – HAAR (1988, pp. 87-88). Gli autori tengono comunque a sottolineare che «nondimeno il libro [della *Serena*] è più madrigalistico di qualsiasi suo predecessore», proprio valorizzando la presenza di Verdelot, «autore che da solo copre quasi metà del contenuto della prima edizione».

¹⁵ Per l'elenco di sillogi, pubblicate tra il 1533 e il 1539, cfr. FENLON – HAAR (1988, pp. 90-91).

¹⁶ Si tratta della già citata compilazione di Newberry-Oscott e del codice *Basevi 2495* (I Fc) che includono cinque degli otto madrigali verdelotiani apparsi nella *Serena* (*Con lacrim'et sospir, Amor quanto più lieto, Se gli occhi ond'io tutt'ardo, Quella che sospirand'ognhor, Se l'ardor fuss'eguale*).

¹⁷ Cfr. FENLON – HAAR (1988, pp. 79-80).

Certo è, tornando a focalizzare il periodo fiorentino, che il 1520 e il 1521 possono significativamente demarcarsi quali anni di confine, ovviamente supportati da attestazioni documentali di varia tipologia: l'edizione nel 1520 della *Musica sopra le canzoni del Petrarca* di Bernardo Pisano (prima stampa interamente 'monografica' quanto a contenuto e a paternità) e a un tempo il suo ritirarsi dalle scene fiorentine (stabilendosi definitivamente a Roma proprio dal 1520), oltre che da quelle compositive; la morte di Leone X nel 1521 (dopo otto anni di papato in cui evidenti erano state le sue propensioni a commissionare musiche di certo gusto filofrancese); l'approdo di Verdelot a Firenze, ove appunto dal 1521, come già ribadito, egli diventa «il dominatore della vita musicale fiorentina».¹⁸

Negli anni immediatamente successivi (1522-1524, in particolare) si rafforzano infatti i ben comprovati rapporti di Verdelot con Machiavelli, avviati con la comune frequentazione del circolo degli Orti Oricellari, il ben noto rifugio politico-intellettuale degli «amici di meriggio», ossia dei sostenitori repubblicani.¹⁹ E che proprio al 1524 possa fissarsi un termine utile a circoscrivere un primo importante nucleo della produzione profana di Verdelot lo confermerebbe una delle sillogi manoscritte più note (i libri-parte di Newberry-Oscott, databili con lecita approssimazione tra il 1526 e il 1529), oltre che più volte valutata quale ultima testimonianza di adesione al clima della repubblica fiorentina: tra i 22 madrigali (su 30 complessivi) attribuiti a Verdelot, il testimone a penna conserva quelle «cinque canzoni nuove» che Machiavelli propone di inserire «tra gli atti» della *Mandragola* per una recita della commedia nel carnevale faentino del 1526: tre di esse infatti (*Quanto sia lieto il giorno*, *Chi non fa pruova amore*, *Sì suave è l'inganno*), espressamente composte per la *Clizia*, erano già pronte alla fine del 1524, comprovando i già attestati rapporti di Verdelot con lo storico fiorentino.

Di qui la lettura in chiave 'politica' di alcuni madrigali, che in un cinquantennio di varia bibliografia ha consentito a vari studiosi di associare certa produzione di Verdelot agli eventi coevi, motivandone meglio le scelte poetiche, interpretando e rivalorizzando il contenuto dei testi intonati. Edward LOWINSKY (1950) ha individuato in alcuni mottetti conservati in un manoscritto della Biblioteca Vallicelliana riflessi espliciti delle simpatie savonaroliane di Verdelot, leggendo l'intero codice come documento che rivela una chiara adesione agli ideali dell'ultima repubblica fiorentina; Anne-Marie BRAGARD (1964) ha fortemente contestato questa ipotesi, riaffermando la qualifica di Verdelot musicista pro-Medici; Don Harrán (1970) ha focalizzato l'attenzione sui testi di alcuni madrigali verdelotiani, quali il menzionato *Trist' Amarilli mia* (e gli ancora più 'politici' *Italia Italia ch'hai sì longamente dormito* e *Italia mia benché 'l parlar sia indarno*), ritenendoli fortemente

¹⁸ *Ivi*, p. 36.

¹⁹ Dall'ampia bibliografia sui rapporti tra Machiavelli e Verdelot mi limito qui a citare PIRROTTA (1975², pp. 165-192; 179-182); CHIESA (1969, pp. 24-25); SLIM (1972, I, p. 54); FENLON – HAAR (1988, pp. 61-62).

allusivi agli eventi scatenati dal Sacco di Roma; Harry Colin SLIM (1972) ha risostenuto nuovamente le tesi di Lowinsky, conferendo ulteriore rilievo alla compilazione di Newberry-Oscott; FENLON e HAAR (1988) hanno ripercorso le varie interpretazioni; chi scrive ha approfondito di recente alcuni aspetti della duplice intonazione di *Con lacrimae et sospir*, per valutarne aspetti e suggestioni con l'ideologia savonaroliana, ribadendo i legami di Verdelot con gli Orti Oricellari, Machiavelli e i poeti di quella cerchia: i fiorentini Lodovico Martelli, Francesco Guidetti, Cosimo Rucellai, Luigi Alamanni, i romani Giovanni Brevio e Claudio Tolomei; il napoletano Dragonetto Bonifazio.²⁰

Ma anche al di là di questi specifici segnali, indicatori di scelte mirate e di collaborazioni quasi esclusive (quasi tutti i poeti citati sono autori di almeno un testo, tra quelli fin qui attribuiti, nel *Primo Libro* verdelotiano del 1533), assume decisiva rilevanza l'emergere del «nuovo» gusto musicale fiorentino, se pur con una matrice di «intrattenimento domestico» e di «specialità locale», ma tale (dopo la morte di Verdelot) da attirare su vasta scala l'interesse degli stampatori Scotto e Antico e di un compositore come Willaert (a Venezia dal 1527, come maestro di cappella in San Marco).

L'impresa editoriale di assemblare composizioni che avevano già largamente circolato tra il 1525 e il 1529 in eminenti fonti manoscritte (Yale 179, Q21, Newberry-Oscott, tutte di comune provenienza fiorentina) e di imprimere una decisa svolta alla diffusione del genere ormai definibile 'madrigalístico' a tutti gli effetti converge nell'intento, come giustamente già osservato, di mirare alla pubblicazione dell'intera opera di Verdelot,²¹ assoluto protagonista delle stampe Scotto-Antico fino al 1538 e a un tempo di sostituirsi alla fondamentale funzione di quei manoscritti che nel terzo decennio del Cinquecento avevano espletato ai fini della prima e decisiva circuitazione dei brani verdelotiani. Non è un caso che infatti altre fonti a penna fiorentine, redatte tra gli anni 1528-1530 e 1535-1540 (tra cui il ben noti Magl. XIX, 122-125 e il già citato Basevi 2495) e dunque simultanee alle edizioni veneziane, privilegeranno in misura gradualmente più ridotta il maestro francese, quanto invece premiando in modo ben più consistente il suo 'allievo' e diretto epigono Arcadelt, quasi certamente giunto nel 1537 da Roma a Firenze, ma dal 1534 già noto e segnalato da varie referenze fiorentine (quasi a garanzia di una continuità con Verdelot), talora qualificate dall'autorevole *placet* di personaggi insigni come Lionardo e Ruberto Strozzi o, addirittura, Michelangiolo Buonarroti: e sarà proprio Arcadelt in questo periodo ad assurgere a nuovo oggetto di interesse anche per la stampa, con la quasi immediata diffusione del suo repertorio (dal *Primo Libro* del 1539).²²

²⁰ Per la bibliografia correlata agli autori citati cfr. rispettivamente LOWINSKY (1950, pp. 188-190); BRAGARD (1964, pp. 5-11); HARRAN (1970, p. 421); SLIM (1972, I, pp. 55-63); FENLON – HAAR (1988, pp. 79-80); GARGIULO (2001, pp. 199-225), saggio che amplia i risultati delle mie ricerche sul madrigale di Verdelot, presentati la prima volta in una relazione per il Convegno Internazionale di Studi *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola* (Firenze, 10-13 dicembre 1998).

²¹ Cfr. FENLON – HAAR (1988, p. 92).

²² Sul rapporto tra Michelangiolo e Arcadelt e sulla stima che l'artista tributò al musicista («Il canto d'Arcadente è tenuto cosa bella») cfr. FENLON – HAAR (1988, p. 100).

Ma in Verdelot gli stampatori attivi in Venezia avevano notato il «nuovo», appropriandosene (se si eccettua la ricomparsa di qualche madrigale retrodatato) e siglandone la straordinaria fortuna, largamente superando gli intenti che Dorico, in qualche misura, aveva cercato di proporre sulla piazza romana. Ottaviano Scotto e Andrea Antico (e poi Antonio Gardano) scelgono infatti quel genere che meglio si prestava ad utilizzo commerciale e divulgativo, rinunciando, ad esempio, a riservare medesimo interesse all'opera di un altrettanto insigne musicista come Costanzo Festa (diventato nel frattempo, dopo la morte di Sebastiano nel 1524, «primus musicus» dell'*entourage* papale). La serrata successione di stampe, che riserverà al *Primo Libro* di Verdelot ben tredici riedizioni (dal 1533 al 1566) e lo specifico interesse di Willaert (con l'*Intavolatura* pubblicata nel 1536 di ventidue dei ventotto madrigali editi tre anni prima) scandisce con quasi sistematica periodicità la sequenza di edizioni negli anni '40 e '50, per concludersi nel 1566 con la stampa di *Tutti li madrigali nuovamente ristampati, et da molti e importanti errori con ogni diligentia corretti da Claudio da Coreggio*: impresa ragguardevole dell'insigne Merulo, edita – vale la pena qui di ricordarlo – a un anno dalla scomparsa di Cipriano de Rore, eletto nel 1563 maestro di cappella in San Marco.

Si è d'altronde giustamente osservato che già trent'anni prima Venezia non era rimasta insensibile al gusto coltivato in Firenze, soprattutto per merito di quei nobili fuorusciti che l'avevano eletta come loro sede (lì riparando dopo le sorti avverse all'ultima repubblica fiorentina) e che non avevano esitato (negli anni 1532-1534) a rafforzare le loro esigenze di cultori di certo tipo di musica: lo testimonia una serie di documenti in cui si attestano già dal 1534 i rapporti dei fratelli Strozzi e di Neri Capponi con Arcadelt; o, ancora prima, una probante ipotesi legata a Filippo Strozzi (padre di Lionardo e Ruberto), che lasciando Firenze nel 1528 alla volta di Lione avrebbe scritto i versi di *Gite sospir dolenti* e quasi certamente commissionato la musica a Francesco Layolle (l'allievo di Pisano, dal 1522 residente nella città francese e lì diventato il musicista più insigne); o infine ancora una lettera scritta da Lione nel 1534, in cui Lionardo racconta al fratello Ruberto di un gruppo di italiani (tra cui ovviamente il menzionato Layolle) che, radunandosi per cantare, ricevono direttamente «da Firenze assai cose nuove».²³

E ancora gioverà notare che sempre a Lione tra il 1540 (morte di Layolle) e il 1557, nello stesso periodo che vede l'uscita veneziana di ben nove ristampe del *Primo Libro* di Verdelot, un'accollita di fiorentini commissiona e produce sotto l'egida degli Strozzi madrigali in stile fiorentino, che lo stampatore Jacques Moderne provvede a pubblicare, quasi a non voler interrompere gli esiti di un sodalizio artistico e politico-culturale tra committente e compositore: lo stesso instauratosi tra Filippo Strozzi (morto nel 1538) e Layolle, richiamando a sua volta quello tra Machiavelli e Verdelot negli anni '20, che aveva contribuito non

²³ Per tutte le testimonianze (e relativi documenti) qui segnalate FENLON – HAAR (1988, pp. 106-108).

poco a far emergere il musicista francese a Firenze quale primo artefice della «nuova forma di canto polifonico, definendone non solo l'aspetto stilistico, ma entro certi limiti anche il carattere e la funzione sociali».²⁴

3. Può dunque riassegnarsi piena efficacia documentale ai *Ragionamenti* di Cosimo Bartoli e alle sue parole su Verdelot (quando l'erudito fiorentino faceva sottolineare ai protagonisti del suo dialogo che «non ci è stato alcuno che meglio di lui abbia inteso il vero modo del comporre»), così come parimenti funzionali e qualificanti si ripresentano altre testimonianze, sempre successive di venti o trent'anni ai tempi di Verdelot: l'ambiente esclusivo dei circoli letterari in cui il madrigale trova spazio e diffusione d'*élite*, ben descritto da Antonfrancesco Doni nel *Dialogo della musica* (1544) e rivelatore di una sua più che presumibile trascorsa conoscenza di Verdelot; l'episodio delle *Cene* (1541-1547) di Antonfrancesco Grazzini, in cui, prima del banchetto, «si diedero a cantare certi madrigali a cinque voci di Verdelotto e di Arcadelt»; il passo in cui ancora Doni nei *Marmi* (1552) pone addirittura lo stesso Verdelot tra i protagonisti del dialogo, facendo dire alla Zinzera (una cantatrice fiorentina) di essersi trovata «all'Orto de' Rucellai a cantare, dove si faceva tra quei dotti un gran disputa sopra il Petrarca».²⁵

Proprio la riproposizione di tali testimonianze, pur non del tutto supportate da inequivocabili certezze cronologiche, chiude questa rassegna introduttiva, debitrice in gran parte al lavoro di Fenlon e Haar, ma finalizzata a rifocalizzare decisivi elementi di indagine (l'obiettivo acquisizione dei più recenti reperti archivistici; il riesame degli eventi storici che incorniciano l'attività verdelotiana e ne ispirano in parte l'operato; gli intrecci tra fonti manoscritte fiorentine, edizioni romane e stampe veneziane) per riesaltare a ragione la figura di Verdelot, ma soprattutto per attestarne definitivamente la preminenza un contesto specifico e culturalmente ben delineato: lo stesso in cui la sua musica, oltre che distinguersi da quella dei compositori coevi, consente, tramite l'analisi diretta e il confronto con altri repertori polifonici (a quattro voci) di verificarne la qualifica effettiva di protomadrigalista.

Il lavoro di comparazione che potrà condursi nel volume dedicato all'edizione critica del *Primo Libro* del 1537 privilegerà pertanto produzioni antecedenti, coeve e successive a quella di Verdelot: le chansons protocinquecentesche (Janequin, Sermisy, ma soprattutto i brani assemblati da Petrucci nei *Canti B* del 1502), considerando l'origine francese di Verdelot; le frottole, con particolare riguardo a quelle dell'ultimo *Libro* petruciano (1514); certo repertorio più propriamente mediceo (le composizioni di Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli, databili tra il 1505 e il 1515) e ancora promiscuo di reminiscenze a metà strada tra il modello ballatistico di Isaac e certa tradizione locale, sarà indagato per valutare eventuali influenze

²⁴ Cfr. FENLON – HAAR (1988, p. 67).

²⁵ Le ben note testimonianze sono ripercorse in FENLON – HAAR (1988, pp. 61 e 108).

medicee sulla formazione del nuovo gusto madrigalistico; la *Musica sopra le Canzone del Petrarca* di Bernardo Pisano (1520) per accertarne le pregevoli intuizioni (pur in buona misura agevolate dall'atipicità della silloge che lo ha reso celebre); i madrigali di Sebastiano Festa (innovativi quanto interpreti di certo gusto romano, per quanto appunto è lecito evincere dalla ridottissima produzione pervenuta e databile al periodo 1515-1522); i madrigali di Costanzo Festa, (tràditi e stampati tra il 1530 e il 1540), massimo compositore a Roma dopo la morte di Sebastiano nel 1524.

Spazio conclusivo sarà riservato ad un esame di confronto con la produzione di Francesco Corteccia (allievo di Pisano tra il 1515 e il 1520 e di Rampollini tra il 1520 e il 1531), oltre che protagonista della vita musicale fiorentina sotto il granducato di Cosimo I; di Jacques Arcadelt, già ricordato epigono dello stesso Verdelot a Firenze dal 1537; del fiorentino Francesco Layolle (anch'egli frequentatore degli Orti Oricellari e poi rifugiato a Lione) e recettore in certa misura nel suo periodo francese (1522-1540) proprio del modello verdelotiano.

Il risultato, affidato alla disamina analitica e al confronto di varie tipologie di produzione polifonica profana, potrebbe consentire all'edizione critica succitata di perseguire due obiettivi essenziali: definire lo stile – non entità a sé stante, ma appunto prodotto di comparazione – del protomadrigale e distinguerlo dal repertorio precedente (1505-1520) e successivo (1530-1540); individuare nella produzione fiorentina di Verdelot, databile con buoni margini tra il 1521 e il 1524 e comunque più consistente in questo periodo, un primato artistico inoppugnabile, di cui non pare possibile misurare a pieno la consapevolezza, ma che resta certamente modellato su quei nuovi sentieri compositivi che il musicista è in grado di percorrere e che diventa a un tempo determinante per inquadrarne l'operato e la sua rara coerenza di scelte altamente distintive.

Appendice 1

Testi poetici di 1537⁹

- | | |
|---------------------------------|--|
| 1. Quanto sia lieto il giorno | (N. Machiavelli) |
| 2. Quando amor i begli occhi | (F. Petrarca) |
| 3. Donna leggiadra e bella | (G. Brevio) |
| 4. Madonna qual certezza | (B. Dragonetto) |
| 5. Con lagrime et sospir | (Adespoto) |
| 6. Fuggi, fuggi cor mio | (Adespoto) |
| 7. Igno soave | (Adespoto) |
| 8. Amor se d'or in or | (M. Bandello) |
| 9. Donna che sète | (L. Martelli) |
| 10. Se mai provasti, donna | (F. Petrarca) |
| 11. Afflitti spirti miei | (Adespoto) |
| 12. Ben che 'l misero cor | (Adespoto) |
| 13. Madonna il tuo bel viso | (P. Aretino) |
| 14. Divini occhi sereni | (B. Dragonetto) |
| 15. Sì lieta e grata morte | (Adespoto) |
| 16. Vita de la mia vita | F. Ciprio) |
| 17. Gloriar mi poss'io | (Adespoto) |
| 18. Piove dagli occhi | (Adespoto) |
| 19. Con l'angelico riso | (G. Pontano) |
| 20. Se voi porgesti | (Adespoto) |
| 21. S'io pensasse madonna | (F. Molza o F. Guidetti) |
| 22. Deh perché sì veloce | (Adespoto) |
| 23. Madonna i' sol vorrei | [A. da Silva] |
| 24. Madonna per voi ardo | (B. Dragonetto) |
| 25. Non vi fidate o simplicetti | (Adespoto) |
| 26. La bella man mi porse | (Adespoto) |
| 27. Lasso che se creduto | (Adespoto) |
| 28. Lasso che mal accorto | [nel 1533 attribuito a M. Ihan, ma è del 1537
la corretta attribuzione a F. Petrarca] |

Appendice 2

Repertorio di collazione a 4 voci

- | | |
|-----------------------|---|
| GIOVANNI SERRAGLI* | <i>Donna el pianto</i> (frottola)
<i>Grato ognor</i> (canzonetta) |
| BARTOL. DEGLI ORGANI* | <i>Quando e' begli occhi</i> (ballata)
<i>Quell'amor che mi legò</i> (ballata)
<i>Questo mostrarsi adirata</i> (ballata)
<i>Questo mostrarsi lieta</i> (ballata)
<i>Se talor questa o quella</i> (ballata)
<i>Un di lietò giamai</i> (ballata) |
| ALESSANDRO COPPINI* | <i>Bench' i' cerchi</i> (canzonetta)
<i>Teco signora mia</i> (ballata)
<i>Troppi, donna, ne vuoi</i> (ballata) |

**Brani di Serragli, degli Organi e Coppini, databili al primo decennio del Cinquecento.*

BERNARDO PISANO
Canzoni a 4 [1520] in CMM 32/I

n. 6 *Amore, quando io speravo*
n. 7 *Perché, donna, non vuoi*
n. 8 *De', perché in odio m'hai*
n. 11 *Si è debile il filo*
n. 12 *Ne la stagion*
n. 17 *Che debb'io far?*

SEBASTIANO FESTA
Canzoni. Frottole et Capitoli.
Da diversi Eccellentissimi Musici
Composti. Libro Primo. De La Croce
[1526]*

n. 4 *O passi sparsi*
n. 6 *Perché quel che mi trasse*
n. 12 *Amor, se voi ch'io torni*
n. 16 *Ben mi credea passar*
n. 21 *L'ultimo dì de maggio*

**Brani databili 1515-1520.*

MATTEO RAMPOLLINI
Il primo libro [...] sopra le canzoni del
Petrarca, [1540 ca.] in CMM 32/VIII*

n. 5 *Novo piacer*
n. 24 *Com'a corrier*
n. 25 *Mai questa mortal vit'a mé*
n. 38 *Nel cominciar credia*
n. 39 *Dico: se 'n quell'etate*
n. 41 *Io non poria già mai*

**Alcuni brani databili con buona approssimazione al 1528-1530.*

COSTANZO FESTA
Madrigali a 4 [1530-1540 ca] in CMM
25/VIII

n. 4 *Duro è 'l partito dove m'astringete*
n. 12 *Come lieta si mostra*
n. 14 *Amor, s'al primo sguardo*
n. 15 *So che nissun mi crede*
n. 17 *O felici color che nott'e giorno*
n. 27 *Amanti il servir vostro*
n. 31 *Donna si ve spaventa*
n. 32 *Donna, s'io vi dicessi el mio desire*
n. 37 *Coppia felice a cui foco gentile*
n. 41 *Porta negli occhi sempr'incendio et pena*

FRANCESCO DE LAYOLLE
50 Canzoni a 4 [1530-1540]* in CMM
32/IV

n. 9 *Il vago e dolce sguardo*
n. 10 *Lassar il velo*
n. 15 *Non scalda meno 'l foco*
n. 17 *Se, chi vostro bel viso*
n. 24 *Dolcemente s'adira*
n. 26 *Lasso, la bella fiera*
n. 27 *Vostro nom'è constanza*
n. 50 *Alma felice e lieta*

**Alcuni retrodatibili più certamente al 1530-1535*

Appendice 3

Fonti a stampa e fonti manoscritte

Fonti a stampa

RISM	PARTI PERVENUTE	REPERIBILITÀ
1533 ²	Basso	F-PThib
1533 ²	Tenore	Coll. priv. Luisi
1535/1536[?]	Basso	I-Fn
1537 ⁹	Compl. Canto, Basso Canto (<i>mutilo</i>) Alto Alto	I-Bc D-Rp GB-Ob GB-Lbm F-Pn
1540 ²⁰	Compl. Compl.	D-Mbs D-W
1541 ¹⁸	Compl. Basso	A-Wn I-Bc
1544 ¹⁸	Tenore, Basso Basso	I-Bc A-Wn
1545 ¹⁹	Compl.	I-Fn

RISM	PARTI PERVENUTE	REPERIBILITÀ
1549 ³³	Compl. Compl. Basso	I-Bc E-Bd F-Pc
1552 ²⁶	Compl. Alto Tenore	I-Fc Gb-Lbm Us-R
1555 ³³	Compl.	I-Bc
1556 ²⁷	Compl.	D-Mbs
1557 ²⁶	Compl.	I-Fr
1565 ²⁰	Compl. Compl.	D-As Gb-Lbm
1566 ²²	Compl. Compl. Canto, Alto	D-Mbs E-V Gb-Lbm

Fonti manoscritte

MANOSCRITTO	CRONOLOGIA	BRANI CONTENUTI
<i>Misc. ms 179</i> (New Haven, Yale University, John Errick Jackson Music Library) [Solo Alto] [FIRENZE]	ca. 1525	<i>Amor se d'hor in hor</i> <i>Se mai provasti donna</i> <i>Vita della mia vita</i>
<i>Q 21 (Bc)</i> [FIRENZE]	ca. 1526	<i>Amor se d'hor in hor</i> <i>Se mai provasti donna</i> <i>Vita della mia vita</i>
<i>Case ms VM 1578.M91</i> (Chicago Newberry Library, 4 fasc.) <i>ms Case B n. 4</i> (Sutton Coldfield, Oscott College, Altus) [Newberry Oscott Partbooks] [FIRENZE]	ca. 1526-1529	Con l'angelico riso (<i>mutilo</i>) <i>Donna leggiadra e bella</i> Quanto sia lieto il giorno Con lacrime et sospir <i>Madonna per voi ardo</i> Piove dagli occhi della donna Donna che sète fra le donne Afflicti spirti miei <i>Lasso che se creduto</i> <i>Madonna qual certezza</i>
<i>Basevi 2495 (Fc)</i> [Canto, Tenore, Basso]	ca. 1528-1530 e 1535-1540	<i>Madonna per voi ardo</i> <i>Donna leggiadra e bella</i> <i>Lasso che se creduto</i> Benché 'l misero cor Sì lieta e grata morte Gloriarmi poss'io donne <i>Divini occhi sereni</i> <i>Madonna il tuo bel viso</i> <i>Amor se d'hor in hor</i>

<i>Campori .L.II.8</i> (MOe) [NORD ITALIA]	ca. 1530	<i>Donna leggiadra e bella</i> <i>Se mai provasti, donna</i>
<i>Magl. XIX.111</i> (Fn)	ca. 1530	<i>Vita de la mia vita</i>
<i>Torre Franca, ms B 32</i> (Vc) [NORD ITALIA]	ca. 1530-1535	<i>Vita de la mia vita</i> <i>Donna leggiadra e bella</i>
<i>Magl. XIX.122-25</i> (Fn) [Canto, Tenore, Basso]	ca. 1532-1537	<i>Madonna il tuo bel viso</i> <i>Divini occhi sereni</i>
<i>Magl. XIX.99-102</i> (Fn)	ca. 1535-1540	<i>Divini occhi sereni</i>
<i>Cambrai, ms. 125-128</i> (CA)	ca. 1542	<i>Donna leggiadra e bella</i>

*Altri madrigali di Verdelot contenuti nelle fonti manoscritte della tabella.
[Tra parentesi si indica solo la prima delle fonti a stampa]*

Yale 179 e Q 21

Occhi infelici ch'admirar (*Il Terzo a 4, 1537*)
Fedele e bel cagnuolo (*1530¹*)
Madonna quando io v'odo (*Messa 1526*)
Madonna io non so dir

Newberry-Oscott

Amor io senta l'alma (*1534¹⁶*)
I vostri acuti dardi (*1534¹⁶*)
O dolce nocte (*Il Terzo a 4*)
Quanta dolcezza amore (dubbio)
Se ben li occhi (dubbio)
Chi non fa pruova amore
Sì suave è l'inganno
Con lacrim'et sospir (*1530²*)
Ognun si duol d'amore
La bella donna a cui donaste il core (*1534¹⁶*)
Dentr'al mio cor
Liet'è madonna (*1534¹⁶*)
Cortese alma gentile
Madonna io v'amo (5vv, *Il I a 5, ca. 1535*)
Altro non è 'l mio amor (5vv, *1538²¹*)
Italia mia (5vv, *1538²⁰*)
Donna se fera stella (5vv, *Il Primo a 5*)
Pur troppo donna (5vv, *Il Primo a 5*)
Quando nascesti amore (6vv, *1541¹⁶*)
Ultimi miei sospiri (6vv, *1541¹⁶*)

Basevi 2495

Amor io senta l'alma (iterato)
O dolce notte
I vostri acuti dardi
Amor quanto più lieto (1530²)
Passer mai solitario (1540²⁰)
Se gli occhi ond'io tutt'ardo(1530²)
Non è ver che pietate (1537¹¹)
Quella che sospirand'ognhor (1530²)
Madonna io non so dir
Non può far morte (1534¹⁶)
Quando madonna (1537¹¹)
La bella donna a cui donasti il core
Per alti monti (Verdelot, Festa; 1534¹⁶)
Se l'ardor fuss'eguale (1530²)
Se dimostrarvi a pieno (1534¹⁶)
Con suave parlar (1534¹⁶)
Dentr'al mio cor
Io son tal volta donna per morire (1534¹⁶)
Ben m'è nimich'el mio destin (1537¹¹)

Magl.xix.122-125

Se dimostrarvi a pieno
Per alti monti
Se l'ardor fuss'eguale
Passer mai solitario
Non può far morte
I vostri acuti dardi
Quella che sospirando
Con suave parlar
Quant'hai lasso el morire (1538²¹)
Si come chiar si vede (*Il Primo a 5*)
Non mai donna più bella (*Il Primo a 5*)
Donna se fera stella
Madonna io v'amo e taccio
Ite caldi sospiri
Altro non è 'l mio amor
Dormend'un giorno a baia (*Il Primo a 5*)
Quand'havran fin amore (1538²¹)
Madonna non so far (*Il Primo a 5*)

Appendice 4

Edizioni del *Primo Libro* 1536-1566

Rism 1536⁸

Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano

Venezia, Ottaviano Scotto.

A-Wn* (riprodotto in fac-simile da S.P.E.S., *Archivum Musicum*, XXXVI).

*Totale: 22 madrigali.

Riproduzione dei testi in apparato dalla parte unica di Canto (corredata di intavolatura) e sua collazione con 1537⁹.

Indice = 1533².

Mancano i nn. **20** (*Se voi porgesti una sol fiata*), **22** (*Deh perché sì veloce*), **25** (*Non vi fidate o simplicetti amanti*), **26** (*La bella man mi porse*), **27** (*Lasso che se creduto*), **28** (*Lasso che mal accorto*).

Rism 1545¹⁹

Di Verdelot tutti li madrigali del primo et secondo libro [...]

Venezia, s.e., 1545.

I-Fn (unicum)

Totale: 57 madrigali complessivi in Indice = 1544⁹.

Indice riorganizzato secondo 1533².

Mancano i nn. **8** (*Amor se d'hor in hor*) e **28** (*Lasso che mal'accorto*).

Rism 1557²⁶

Di Verdelot tutti li madrigali del primo et secondo libro [...]

Venezia, Plinio Pietrasanta, 1557

I-Fr (unicum)*

*Totale: 57 madrigali complessivi in Indice = 1544¹⁸.

Indice riorganizzato secondo 1533².

Mancano i nn. **8** (*Amor se d'hor in hor*) e **28** (*Lasso che mal'accorto*).

Rism 1566²²

I madrigali del primo et secondo libro di Verdelot a quattro voci, Nuovamente ristampati, et da molti e importanti errori con ogni diligentia corretti da Claudio da Coreggio.

In Vinetia presso Claudio da Coreggio 1566.

D-Mbs (Riprodotta in microfilm, Villa I Tatti, Firenze).

*Totale: 57 madrigali complessivi in Indice = 1544¹⁸.

Indice riorganizzato secondo 1533².

Mancano n. **8** (*Amor se d'hor in hor la doglia cresce*) e n. **28** (*Lasso che mal accorto fui da prima*).

Contiene *O singular dolcezza*

Bibliografia

- AMATI-CAMPERI, A. (2001), *Fresh Look at the Life of Verdelot, maestro di cappella at the Duomo of Florence*, in «Cantate Domino». *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 23-25 maggio 1997), a cura di Piero Gargiulo, Gabriele Giacomelli e Carolyn Gianturco, Edifir, Firenze.
- BARTOLI, C. (1567), *Ragionamenti Accademici [...] sopra alcuni luoghi difficili di Dante, con alcune inventioni et significati et la Tavola di più cose notabili*, Francesco de' Franceschi, Venezia.
- BRAGARD, A.M. (1957), *Verdelot en Italie*, «Revue Belge de Musicologie», 11, pp. 109-124.
- (1964), *Etude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot, musicien français de la renaissance*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles.
- BOORMAN, S. (1978), *Petrucchi at Fossombrone: A Study of Early Music Printing, with Especial Reference to the Motetti de la Corona*, PhD dissertation, University of London.
- CHIESA, R. (1969), *Machiavelli e la musica*, «Rivista italiana di musicologia», 4, pp. 3-31.
- FABBRI, M. (1965), *La vita e l'ignota opera-prima di Francesco Corteccia, musicista italiano del Rinascimento (Firenze 1502-Firenze 1571)*, «Chigiana», 22, pp. 185-217.
- FENLON, I. – HAAR, J. (1988/1992), *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *L'invenzione del madrigale italiano*, a cura di Giuseppina La Face Bianconi, Einaudi, Torino, 1992).
- GARGIULO, P. (2001), *Ancora su Verdelot-Savonarola. Il madrigale "Con lacrim'et sospir"*, «Rivista italiana di musicologia», 34/2, pp. 199-225.
- GIALDRONI, T.M. – ZIINO, A. (2001), *New Light on Ottaviano Petrucci's activity, 1520-1538. An unknown print of the Motteti del Fiore*, «Early Music», 24, pp. 500-513.

- HAAR, J. (1981), *The Early Madrigal. A Re-appraisal of its Sources and its Character*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, ed. by Iain Fenlon, Cambridge university Press, Cambridge, pp. 163-192 (trad. it. *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 61).
- HARRAN, D. (1970), *The "Sack of Rome" set to music*, «Renaissance Quarterly», 23, pp. 412-421.
- LA VIA, S. (2001), voce «Verdelot Philippe», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London.
- LOWINSKY, E.E. (1950), *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome*, «Journal of American Musicological Society», 3, pp. 173-232.
- PIRROTTA, N. (1975²), *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino.
- SLIM, H.C. (1972), *A Gift of Madrigals and Motets*, 2 voll., Chicago University Press, Chicago.

Piero Gargiulo è titolare da oltre un trentennio della cattedra di Storia della Musica ed Estetica Musicale presso il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze; è autore e curatore di numerosi scritti, pubblicati nelle maggiori riviste e collane dell'editoria musicologica italiana e dedicati a vari aspetti della cultura musicale dal Trecento al Settecento. Si è dedicato in particolare agli studi sulla musica cinque-seicentesca (repertorio madrigalistico, musica strumentale, trattatistica e lessicologia musicale), anche curando edizioni moderne di repertorio sacro e profano. È responsabile del Progetto ITMI (un data-base per le citazioni nella trattatistica tra Sei e Settecento).

Piero Gargiulo teaches Musicology and Aesthetics of Music at the Conservatorio "L. Cherubini" of Florence. He is the author of many papers and articles about many aspects of musical life and culture from the fourteenth to the eighteenth century, printed in the main musicological reviews and publishing. He is responsible and team leader of the *ITMI project (Index-Catalogue of the Italian Musical Treatises)*, started in 2000 and aimed at producing a systematic index in a database of theorists, treatises, composers and musical works cited within all the Italian treatises of 16th-17th centuries musical theory. His main area researches are vocal and instrumental music; musical treatises; musical analysis of the polyphonic repertoire; Italian opera (17th-18th centuries).