

al prof. Enrico Paganuzzi  
con riconoscenza  
M.M.

© 1995 by Ass. mus. "Ensemble '900", V.le della Repubblica, 243 - Treviso  
Collana "Diastema *fiore musicali*" diretta da Marco Materassi  
ISBN 88-86335-04-0

Diastema: P.zza ex Convento Cappuccine, 6 — 31100 Treviso  
Responsabile: Paolo Troncon

Finito di stampare nel mese di ottobre 1995

*Questa pubblicazione è stata resa possibile anche con il contributo della  
Regione Veneto*

## Vincenzo Ruffo: nota biografica\*

Fra le lacune che la biografia del veronese Vincenzo Ruffo tuttora presenta la prima riguarda la sua data di nascita. Pur in mancanza di documenti specifici, è comunque possibile fissarla con una certa precisione intorno al 1508<sup>1</sup> sulla base di una nota d'archivio che segnala l'ammissione di Ruffo tra gli accoliti della cattedrale veronese nel 1520.<sup>2</sup> Poiché l'età media dell'accesso alle Scuole accolitali si aggira sui dodici/tredici anni,<sup>3</sup> è pensabile che la data di nascita del musicista non si scosti molto da quella proposta. Successivi documenti della stessa fonte confermano l'ipotesi. Nel 1531, sui ventidue anni, Ruffo entra fra i dodici cappellani accoliti della stessa cattedrale;<sup>4</sup> tappa intermedia di una carriera ecclesiastica che rappresentava il naturale approdo degli studi nelle Scuole. Tre anni più tardi, però, proprio al momento della

---

\* Sigle utilizzate nelle citazioni bibliografiche:

AASLV = Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona; VAF = Archivio e Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona; VAS = Archivio di Stato di Verona; VBC = Biblioteca Capitolare di Verona.

<sup>1</sup> In precedenza A. EINSTEIN (*The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton N.J., Princeton University Press 1971<sup>2</sup>, I, p. 462) aveva proposto il 1520 e W. WTORCZYK (*Die Madrigale Vincenzo Ruffos*, Tesi di laurea, Berlin, Freie Universität 1955 [inedita], p. 8) il 1517/18; più propriamente L. LOCKWOOD (*The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Universal Edition 1970 [Studi di musica veneta, 2], p. 16) retrocede la data "ben prima del 1520, forse intorno al 1510".

<sup>2</sup> Il documento che, in data 27 ottobre 1520, delibera l'accoglimento dell'adolescente Ruffo *ad primum accollatum vacantem* è riprodotto da E. PAGANUZZI in *Documenti veronesi su musicisti del XVI e XVII secolo*, in *Scritti in onore di Mos. Giuseppe Turrini*, Verona, AASLV 1973, pp. 570-571. L'anno seguente Ruffo ottiene l'accollato e fino al 1531 il suo nome risulta regolarmente presente nel *Liber introituum et expensarum Dominorum Accolythorum Veronae 1520-1541* (VBC).

<sup>3</sup> In realtà i documenti parlano genericamente di "adolescenti" in riferimento agli accoliti. *Lo Statuto per le Scuole degli Accoliti*, promulgato il 24 dicembre 1500, fissa però con esattezza le età in cui gli studenti — *aetate legitima constituti* — dovevano accedere ai gradi superiori di studio e della carriera ecclesiastica: diciotto anni per il suddiaconato, venti per il diaconato e venticinque per il sacerdozio (cfr. A. SPAGNOLO, *Le Scuole Accolitali di grammatica e musica in Verona*, estr. AASLV, Serie IV, vol. V, fasc. I [1904], p. 24 e *passim* per la storia dell'istituzione; in appendice sono riprodotti tutti i documenti relativi alla costituzione e funzionamento delle Scuole).

<sup>4</sup> Il citato *Liber introituum* (anno 1530/31, c. 10v.) segnala che Ruffo ricevette soltanto metà della 'provisione' annuale di frumento solitamente versata agli accoliti (un *minale* = ca. 33 kg) in quanto dispensato dall'obbligo di celebrare la messa (*Don Vincenzo Ruffo p. la mita l'altra mita se fa dir le mese*).

decisione definitiva, Ruffo rinuncia allo stato clericale e si ritira dalla comunità religiosa.<sup>5</sup>

L'espressione *andete via* usata nei documenti in relazione all'episodio è stata impropriamente interpretata come una partenza di Ruffo da Verona;<sup>6</sup> in realtà essa indica soltanto la sua rinuncia al sacerdozio, il che non impedisce al musicista di rimanere nell'ambito dell'istituzione fino al 1541, quando veramente egli *se partete da Verona* ricevendo per l'occasione un donativo (la tradizionale *pecunia viatica*) dalle autorità capitolari.<sup>7</sup> Nel frattempo Ruffo si era sposato e almeno uno dei suoi figli doveva essere nato, stando a un documento anagrafico del 1555, dal quale però Vincenzo risulterebbe avere quarant'anni (cioè in contrasto con quanto sopra detto circa la sua data di nascita).<sup>8</sup>

Con certezza si può comunque affermare che Ruffo trascorre nella città natale i suoi primi trent'anni di vita e che qui compie il suo tirocinio musicale alla valida scuola dei maestri in servizio alla cattedrale veronese, per consolidata tradizione quasi tutti provenienti dall'area franco-fiamminga. All'epoca dell'accollato di Ruffo, maestro di cappella e nella scuola musicale del Duomo è Jacques Colebault (*Jacobus Gallus* nelle fonti veronesi), passato poi al servizio dei Gonzaga e divenuto celebre come "Jachet da Mantova".<sup>9</sup> Lewis Lockwood ha dimostrato

---

<sup>5</sup> *Ibidem*. Lo statuto delle Scuole prevede che siano *a mensa Accolitorum amoti* gli studenti che non completino le varie fasi dell'istruzione nei tempi stabiliti. Nel 1534 Ruffo doveva quindi aver compiuto i venticinque anni e, rinunciando al sacerdozio, era tenuto a lasciare la scuola. Anche tale circostanza conferma l'ipotesi sulla sua data di nascita.

<sup>6</sup> Così la intende LOCKWOOD (*op. cit.*, pp. 18-19). L'equivoco è chiarito da Paganuzzi, *art. cit.*, p. 571.

<sup>7</sup> *Liber introituum*, cit., 1541, c. 15r.: *Item per dati al ruffo quando se partete da Verona de consentimento del R. Monsignor [il vescovo Giberti] L.10, s. 2, d. 6.*

<sup>8</sup> Il documento è riprodotto da Paganuzzi (*art. cit.*, p. 570), che in nota riporta un'altra registrazione anagrafica che indica l'età del musicista in 47 anni, poi corretta in 40. In ogni caso l'attendibilità delle anagrafi cinquecentesche è, come si sa, sempre assai relativa. L'atto in questione rivela anche che Ruffo, nel 1555, ha moglie e due figli, dalle cui età (19 anni in primo, 16 il secondo) si deduce, pur con le cautele del caso, che egli doveva essersi sposato poco dopo la rinuncia al sacerdozio.

<sup>9</sup> Cfr. in proposito E. PAGANUZZI, *I maestri di Cappella della Cattedrale di Verona dal 1520 al 1562 (correzioni e aggiunte)*, in "Civiltà veronese" nuova serie, numero 9, anno IV (1991), pp. 29-34, dove il servizio di Jachet a Verona è fissato fra 1527 e 1533. Dal 1520 al 1547 cinque degli otto maestri avvicendatisi alla guida della cappella del duomo di Verona sono 'oltremontani'.

l'influenza del maestro sulla formazione del giovane Ruffo, evidente soprattutto nei lavori sacri del compositore.<sup>10</sup>

Le prime esperienze, decisive per la sua carriera, Ruffo le compie all'indomani della sua partenza da Verona. Fra 1541 e 1542 egli è a Milano, al servizio di Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, funzionario dell'imperatore Carlo V e colto quanto generoso mecenate.<sup>11</sup> La protezione dell'autorevole personaggio certo favorisce l'esordio del musicista veronese sulla scena editoriale, avvenuto a Milano con il *Primo libro de mottetti a cinque voci... Con gratia e privilegio dell'Ecc.mo Senato di Milano* (nella dedica al marchese d'Avalos, datata 2 giugno 1542, l'estensore Pietro Maria Crivello chiama Ruffo «musico et servitor infesso di V. Excellentia».<sup>12</sup> Nello stesso 1542 l'editore veneziano Scotto pubblica una raccolta di messe (*Missarum cum Quatuor Vocibus Decantandae Morales Hispani, ac Aliorum Authorum in hac Scientia non vulgarij*) che oltre a due lavori di Morales, uno di Jachet da Mantova e due anonimi contiene una messa di Vincenzo Ruffo, la prima di un autore italiano data alle stampe.<sup>13</sup>

Questi primi riconoscimenti sono per Ruffo ottime credenziali in vista di nuovi e più solidi sbocchi professionali. Diversamente da quanto s'è creduto fino a qualche tempo fa,<sup>14</sup> egli non rimane a Milano fino alla morte del marchese d'Avalos (1546). Scoperte archivistiche abbastanza recenti consentono di colmare quest'altra lacuna nella biografia di Ruffo e forniscono inediti particolari sul soggiorno del musicista in terra ligure, durato oltre oltre un triennio.<sup>15</sup> Dall'ottobre 1542 e probabilmente fino

all'aprile 1543, egli tiene il posto di maestro di cappella al duomo di Savona, mentre dal 14 novembre 1545 almeno fino al gennaio 1546 occupa analogo incarico a Genova, al servizio del principe Andrea Doria. Alcune dediche e prefazioni contenute in successive opere di Ruffo confermano i legami fra il compositore e l'ambiente genovese. EspONENTI della nobiltà cittadina sono Agostino di Negro Groppallo, autore della dedica ai Filarmonici veronesi dei *Madrigali a sei sette et a otto voce* (1554); Luca Grimaldi, dedicatario dei *Madrigali a cinque voci... scielta seconda* (1554) e dei *Mottetti a sei voci* (1555) con dedica ancora firmata da Groppallo; infine Cesare Romeo, cui Ruffo offre nel 1560 il suo *Terzo libro de madregali a quattro voci*, a conclusione del quale sta il «madrigale alla zenoese» in tre parti *Belle gioie o donne mie*.

Iniziano negli anni liguri le esperienze madrigalistiche di Ruffo. Il primo componimento del genere dato alle stampe, *Ma di che debbo lamentarmi* su testo di Ludovico Ariosto, compare nel *Dialogo della musica* di Anton Francesco Doni (Venezia, G. Scotto 1544) accompagnato da lusinghieri commenti degli interlocutori.<sup>16</sup> Nel successivo 1545 si stampa a Venezia la sua prima raccolta monografica di madrigali: *Di Vincentio Ruffo musico eccellentissimo li madrigali a quatro voce a notte negre... Libro primo*, in edizione priva di dedica e marchio editoriale.<sup>17</sup> La raccolta sarà ristampata nel 1546 da Gardano, nel 1552 e 1556 anco-

---

sono state da poco rinvenute tre sue antifone manoscritte, non autografe, finora sconosciute (cfr. M.C. CLEMENTI, *La cappella musicale del Duomo di Gubbio nel '500 con il catalogo dei manoscritti coevi*, Quaderni di "Esercizi. Musica e spettacolo" n. 2, Perugia, Cattedra di Storia della Musica, Università degli Studi di Perugia, Centro di studi musicali in Umbria 1994, pp. 61-63).

<sup>16</sup> A. DONI, *Dialogo della Musica*, a cura di G.F. Malipiero, Vienna, Universal Edition 1955, pp. 16, 23.

<sup>17</sup> Probabilmente la raccolta è stampata da Girolamo Scotto, editore nel 1542 della citata antologia di messe che contiene la prima prova di Ruffo nel genere. La pubblicazione dei madrigali, priva come s'è detto anche di dedica, potrebbe essere altresì iniziativa dello stesso Scotto, fiducioso nelle qualità dell'esordiente veronese (per l'attribuzione della stampa a Scotto è anche W. WTORCZYK, *op. cit.*, p. 22-27, il quale fornisce precise argomentazioni in merito anche in base all'analisi comparata degli usi tipografici di Scotto e Gardano). La stima dello stampatore per Ruffo è ribadita dalla miscellanea madrigalistica edita da Scotto nel 1549, *Libro terzo de diversi autori eccellentissimi li madrigali a quatro voce a notte negre*, in testa alla quale stanno dodici madrigali di Ruffo; quasi una monografia "aggiuntovi altri madrigali di diversi autori", fra i quali Arcadelt e Festa ad avvalorare il significato della scelta editoriale.

---

<sup>10</sup> L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, cit., pp. 137-138 e *passim* pp. 149-172.

<sup>11</sup> Su Alfonso d'Avalos e i suoi rapporti con Ruffo cfr. Lockwood, *op. cit.*, pp. 23-30.

<sup>12</sup> La dedica è riportata *ibidem*, p. 250.

<sup>13</sup> Per una analisi dell'opera v. *ibidem*, pp. 136-145.

<sup>14</sup> L. LOCKWOOD, voce *Vincenzo Ruffo*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., London, MacMillan 1980, XVI, p. 320.

<sup>15</sup> F.E. SCOGNA, *La musica nel Duomo di Savona dal XVI al XVII secolo*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XV (1981), pp. 259-270 e M. TARRINI, *Contributo alla biografia di Vincenzo Ruffo. L'attività a Savona e a Genova (1542-46, 1562)*, "Note d'archivio per la storia musicale. Nuova serie", IV (1986), pp. 105-118. V'è ancora da esaminare a fondo la possibilità che Ruffo, prima del rientro a Verona nel 1547, abbia avuto contatti anche con la cappella musicale di Gubbio, nei cui archivi

ra da Gardano come *Primo libro de Madrigali cromatici e con la gionta di alquanti madrigali del medesimo autore* (quattro per la precisione); due altre volte, infine, da Scotto nel 1556 e 1560. Da notare che cinque di questi madrigali compaiono inoltre in una antologia manoscritta di dieci componimenti dedicata a Cosimo I de' Medici e compilata con ogni probabilità da Antonfrancesco Doni verso il 1548.<sup>18</sup>

Con un carico di esperienze senz'altro soddisfacente Ruffo torna a Verona, dove egli di certo si trova agli inizi del 1547 come risulta dagli Atti dell'Accademia Filarmonica che in data 9 febbraio riportano il verbale di nomina a maestro di musica del sodalizio conferita al fiammingo Jan Nasco, scelto in una rosa di tre candidati che comprendeva anche Gabriele Martinengo e, appunto, Vincenzo Ruffo.<sup>19</sup> Dei tre, Ruffo è quello che possiede le credenziali più solide; certo superiori a quelle dello stesso Nasco, la cui opera prima, una raccolta di madrigali, è pubblicata dopo la sua nomina alla Filarmonica.<sup>20</sup> È chiaro che la provenienza 'oltremontana' di Nasco deve aver avuto un peso determinante nella scelta degli accademici veronesi, vista la tradizione locale decisamente favorevole ai maestri d'oltralpe. Un altro 'oltremontano', Jachet Berchem, avrebbe dovuto essere in quel momento alla guida della cappella musicale del duomo veronese, ma nei documenti capitolari il suo nome figura soltanto in un verbale di nomina datato 17 settem-

---

<sup>18</sup> Cfr. J. HAAR, *A Gift of Madrigals to Cosimo I*, "Rivista Italiana di Musicologia", 1/2 (1966), pp. 167-189. La consistente presenza di Ruffo nell'antologia è indice dell'apprezzamento di Doni per il compositore, probabilmente conosciuto in qualche cerchia musicale milanese di comune frequentazione.

<sup>19</sup> VAS, *Antichi Archivi Comunali*, Reg. 603, Atti dell'Accademia Filarmonica, c. 21v: "Essendo per la Compagnia deliberato sotto adi 5 xmbre 1546 di trovar un maistro di Musica... fu ali 9 Febr. 1547 Trattato sopra della eletione de tre persone alla comp.<sup>a</sup> per maestri di musicha, cioè messer Vincenzo Ruffo, Metregian Flamingo et Gabriel Martinengo et dopo molti ragionamenti hauti nella comp. nostra si fece eletione per il comun consenso di Metregian predetto". Cfr. G. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551)*, "Note d'archivio per la storia musicale", XIV (1937), pp. 180-225; M. MATERASSI, *Vincenzo Ruffo madrigalista veronese. In margine a un centenario*, parte I, "La Cartellina", n. 58 (nov. 1988), pp. 26-30.

<sup>20</sup> *Madrigali di Giovan Nasco a cinque voci maestro de la nobile et virtuosa Accademia d'i signori Filarmonici veronesi*, Venezia, Antonio Gardane 1548. Nella dedica, datata 8 novembre, Nasco afferma essere stati i Filarmonici "cagione di far nascere in me la maggior parte di questa Musica dandomi... comodo et trattenimento nella sua honorata accademia".

bre 1546.<sup>21</sup> Sarà poi Ruffo ad assumere quell'incarico, forse già dal 1548.<sup>22</sup> Ottenuta a Verona una certa stabilità professionale, Ruffo entra in un fecondo periodo di attività creativa che trova nella locale Accademia Filarmonica il suo principale punto di riferimento. Nonostante il preminente impegno quale maestro di cappella in duomo, sono tre soltanto le raccolte di musica da chiesa pubblicate nei circa quindici anni (1547-1560) di lavoro a Verona: i citati *Mottetti a sei voci* del 1555 le quattro *Messe a cinque voci* (1557) e i *Magnificat a cinque voci* (1559). Ciò a fronte di otto libri di madrigali usciti sotto il suo nome fra 1552 e 1560, oltre a singoli componimenti pubblicati in raccolte miscelanee (per un totale complessivo di circa duecento madrigali). Veronesi, e legati all'ambiente della Filarmonica, sono i dedicatari del *Primo libro di madrigali a cinque voci* (1553: dedica al conte Giovanni Battista Della Torre), del *Secondo libro di madrigali a quattro voci* (1555: dedica all'abate marchese Lepido Malaspina) e dell'*Opera Nuova di musica... Libro quarto dei madrigali a cinque voci* (1556: dedica al marchese Orazio Sagramoso), oltre ai già ricordati *Madrigali a sei sette e otto voce* del 1554, dedicati all'Accademia Filarmonica. Privi di dedica escono invece il *Secondo libro a cinque*, contenente anche brani di Nasco, Contino e Perissone — probabile compilazione dell'editore Gardane, che omette la data di pubblicazione (ma 1553/54) — e il *Terzo libro a cinque*, ristampa allargata della citata *Scielta seconda*, che pure dev'essere iniziativa di Gardane (anche qui manca la data, ma 1554/55); un'altra edizione del *Terzo libro a cinque* è curata dallo stampatore pesarese

---

<sup>21</sup> Il documento è riprodotto da E. PAGANUZZI in *I maestri di Cappella della Cattedrale di Verona*, cit., p. 36.

<sup>22</sup> L. LOCKWOOD (*The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, cit., pp. 41-42) indica questa data sulla base di un mottetto in due parti inserito da Ruffo nella sua raccolta del 1555, il cui testo (*Alma laetare civitas / Eia Verona fortunata civitas*) fa riferimento all'elezione di un nuovo vescovo (*pastor optatissimus*) identificabile con Luigi Lippomano che prende possesso della cattedra veronese proprio nel 1548. Il brano, secondo Lockwood, suggerisce che l'incarico potrebbe essere stato conferito a Ruffo intorno a quell'anno o quanto meno, se egli non lo avesse ancora ottenuto, "un mottetto encomiastico per il prelado subentrante avrebbe certo aumentato le sue possibilità". Anche il banchetto che nel maggio 1548 si tiene all'Accademia Filarmonica in onore di Ruffo sarebbe da porsi in relazione alla circostanza della sua nomina a maestro di cappella in duomo.

Bartolomeo Cesano nel 1555, pure senza dedica.

I legami di Ruffo con la Filarmonica si rinsaldano con la nomina a maestro di musica del sodalizio, avvenuta nel novembre 1551;<sup>23</sup> incarico da lui lasciato appena un anno dopo per le difficoltà incontrate nel sostenere il doppio ruolo alla guida delle due maggiori istituzioni musicali veronesi. Ruffo rimane per altro in ottimi rapporti con la Filarmonica, che lo accoglie come 'compagno' nel febbraio 1554.<sup>24</sup>

È a questo punto possibile aggiungere nuovi particolari circa l'effettiva durata del servizio veronese di Ruffo, il cui termine s'è fatto finora coincidere con la sua nomina a maestro di cappella al duomo di Milano, avvenuta nel 1563. Va anzitutto precisato che i mandati di pagamento a Vincenzo Ruffo quale maestro di cappella della cattedrale veronese decorrono dal luglio 1551 e proseguono regolarmente fino al gennaio 1557,<sup>25</sup> mentre privi di documentazione sono gli anni 1558-1559. Il nome di Ruffo ricompare su un altro registro<sup>26</sup> che consente di retrodatare la cessazione dell'incarico a Verona al gennaio 1561. Nel secondo dei due deterioratissimi fascicoli che compongono il documento — relativi agli anni 1561 e 1560 (rilegati in quest'ordine) — a c. [42v.] sotto la rubrica "A 1° Aug. 1560/ Mensa de[ve] dar ut infra / Al

*Maestro di Capella*" sono registrati tre pagamenti bimestrali di Lire 68 a [Messer] *Vincenzo Ruff*, da agosto 1560 a gennaio 1561, seguiti da un altro mandato *A Don Batt<sup>a</sup> Giri per il suo salario di mazo zug.° et luio*. Dal documento apprendiamo così che successore di Ruffo nel servizio è don Giovanni Battista Giri (Girri),<sup>27</sup> il cui nome viene a integrare la lista dei maestri di cappella del duomo veronese nei decenni centrali del Cinquecento.<sup>28</sup> A confermare la partenza di Ruffo da Verona è anche il documento, rinvenuto e pubblicato da Maurizio Tarrini, che segnala la presenza del musicista ancora a Genova nel luglio 1562.<sup>29</sup> Un anno dopo, nell'agosto 1563, la nomina alla guida della cappella musicale del duomo milanese segna una svolta importante nella carriera del musicista.<sup>30</sup> Da questo momento l'attività compositiva di Ruffo si rivolgerà completamente alla polifonia sacra, con l'unica eccezione dei *Capricci in musica*. Il servizio milanese dura un decennio, fino alla fine del 1572, nel corso del quale vedono la luce le *Missae quatuor concinate ad ritum Concilii Mediolani quatuor vocibus* (Milano, Antonio Antoniano 1570), le *Messe a cinque voci* probabilmente del 1572, delle quali rimane la sola seconda edizione (Brescia, Vincenzo Sabbio 1580) e i *Sacri et Santi Salmi che si cantano a Compieta* (Venezia, Francesco Rampazetto 1568). Tappa successiva dell'ormai sessantacinque

---

<sup>23</sup> Sulle delibere dei Filarmonici in merito al servizio di Ruffo v. V. CAVAZZOCCA MAZZANTI, *Contributo alla storia dell'Accademia Filarmonica veronese (1543-1553)*, estr. da AASLV, Serie V, Vol. III (1926), pp. 35-36.

<sup>24</sup> Cfr. G. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, estr. da AASLV, Serie V, Vol. XVIII (1940), p. 266, dove per l'accoglimento di Ruffo è indicata la data dell'11 febbraio 1554.

<sup>25</sup> Verona, Archivio della Curia vescovile, *Liber Massarie Mense Accolitorum*, Amm. Economica e Finanziaria, Titolo XVI, cl. I, Mensa Accoliti, busta 2, cartelle 1 (agosto 1551-luglio 1552), 2 (agosto 1553-luglio 1554) e 3 (agosto 1554-luglio 1557). D'intesa con il prof. Paganuzzi si provvede qui a rettificare, per quanto riguarda Ruffo, la cronologia esposta in *I maestri di Cappella della Cattedrale di Verona...*, cit., p. 41, dove si fanno decorrere i pagamenti al musicista dal 1552.

<sup>26</sup> Verona, Archivio Storico della Curia Vescovile, senza segnatura. Devo la notizia alla squisita cortesia del prof. Enrico Paganuzzi, conservatore dei beni storici dell'Accademia Filarmonica, cui mi lega un ormai annoso debito di riconoscenza per la preziosa assistenza sempre fornitami nel corso delle mie ricerche. Presi nota dei dati sopra riportati quando consultai il documento qualche anno fa. Tornato nel maggio di quest'anno all'Archivio della Curia per rivedere il registro, esso risulta al momento irreperibile. Non di meno ho ritenuto di darne segnalazione vista la rilevanza del dato ai fini di stabilire la corretta cronologia dell'attività veronese di Ruffo.

---

<sup>27</sup> G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca Musicale G.B. Martini di Bologna*, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua 1892 (rist. anast. Bologna, Forni 1961), p. 305: "Non ci è nota la ragione per la quale un Gio. Battista Giri (o Girri) venisse al posto di maestro di cappella nella Cattedrale di Verona in luogo del Ruffo". In realtà Girri prestava servizio quale cantore in Duomo a Verona almeno dal 1551 (cfr. E. PAGANUZZI, *I maestri di Cappella della Cattedrale di Verona...*, cit., pp. 38-41).

<sup>28</sup> L'alluvione dell'Adige nel 1882 distrusse gran parte dei documenti relativi al periodo in questione, rendendo difficoltosa la ricostruzione di cronologie ed eventi (altri danni farà un incendio nel 1946). Gli esiti di tali lacune si avvertono nel citato lavoro di Antonio Spagnolo sulla Scuole accolitali, risalente al 1904. Non avendo lo studioso trovato nei pochi *Acta Capitularia* superstiti che i nomi di Jachet Berchem e Gabriele Martinengo, dà il primo in servizio dal 1546 al 1566, data di assunzione del secondo. Di Ruffo, ovviamente, nessuna traccia negli Acta e nello scritto di Spagnolo.

<sup>29</sup> M. TARRINI, *art. cit.*, p. 115.

<sup>30</sup> Su questa e le successive fasi dell'attività di Ruffo ampia documentazione sta in L. LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, cit., pp. 74-135.

musicista sarà Pistoia, come maestro di cappella della locale cattedrale; incarico che Ruffo tiene fino dal marzo 1573 al settembre 1577, dando in questo periodo alle stampe il *Quarto libro di messe a sei voci* e i *Salmi suavissimi et devotissimi a cinque voci* (entrambi Venezia, erede di G. Scotto 1574).

Gli ultimi dieci anni di vita trascorrono per Ruffo in relativa oscurità, nonostante la ininterrotta circolazione delle sue opere sacre e profane in antologie e ristampe che ne attestano la perdurante popolarità.<sup>31</sup> Il musicista non riesce tuttavia a ottenere altri incarichi di prestigio. Fra 1577 e 1580 egli torna probabilmente a Verona, per cercare definitiva sistemazione nella città natale, come attesta la dedica dei *Magnificat brevis et aierosi* (Venezia, erede di G. Scotto 1578), siglata “Di Verona, l’ultimo d’ottobre 1578”, a “l’Illustre et Molto Reverendo Monsignore il S. Conte Marcantonio Della Torre Preposto del Domo di Verona”. Dalle buone relazioni di lunga data con la famiglia Della Torre<sup>32</sup> forse Ruffo sperava di ottenere ancora qualche beneficio; magari un incarico alla cappella del duomo o di qualche chiesa veronese. Né questo né altri servizi Ruffo è però chiamato a svolgere a Verona per cui nell’agosto 1580, ormai ultrasettante, egli accetta il posto di maestro di cappella alla chiesa di San Nicolò nella cittadina friulana di Sacile; non prima di aver lasciato un estremo contributo al genere madrigalistico, da vent’anni abbandonato, con il componimento in due parti *Tra qualunque il sol gire/ Ch’in quel ponto*, inserito nell’antologia manoscritta dell’Accademia Filarmonica destinata a Laura Peverara e compilata appunto nel 1580.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Suoi madrigali compaiono in raccolte miscellanee fino al 1598, mentre uscirà postuma nel 1592 (Venezia, Angelo Gardano) la raccolta delle tre *Missae Borromeae Vincentii Ruffi Musici Celeberrimi cum quinque vocibus*, risalenti verosimilmente agli anni milanesi.

<sup>32</sup> All’accademico filarmonico conte G.B. Della Torre Ruffo aveva dedicato il suo *Primo libro di madrigali a cinque voci* nel 1553, il cui componimento iniziale (*Quest’è l’eccelsa e gloriosa Torre*) chiaramente allude al dedicatario. Secondo W. WTORCZYK (*op. cit.*, p. 62) allo stesso personaggio potrebbe attribuirsi il testo della canzone pastorale multipartita *Su la fiorita riva de l’Adige sede* musicata da Ruffo e da Nasco.

A Sacile Ruffo presta servizio, con una probabile interruzione fra 1583 e 1585, fino alla morte avvenuta il 9 febbraio 1587.<sup>34</sup> A quest’ultimo periodo della sua attività appartengono altre due raccolte di musica da chiesa: le *Sacrae modulationes vulgo Motecta* a sei voci (Brescia, Pietro Maria Marchetto 1583) e *Li soavissimi responsorii della Settimana Santa a cinque voci* (Milano, Eredi di Simon Tini 1586).

---

<sup>33</sup> VAF, Ms. 220. Sull’importante antologia cfr. A. NEWCOMB, *The Three Anthologies for Laura Peverara*, “Rivista Italiana di Musicologia”, X (1975), pp. 329-345 e M. MATERASSI, *Origini et progressi dell’Accademia Filarmonica (Verona 1543-1553): una rilettura*, “Rassegna Veneta di Studi Musicali”, IV (1988), pp. 77-80.

<sup>34</sup> Sulla sua lapide sepolcrale, nella chiesa arcipretale di San Nicolò a Sacile, si legge che il musicista morì *ad extremum usque senium*. L’iscrizione, danneggiata dal terremoto del 1976, è riportata per esteso in G. VALE, *Gli ultimi anni di Vincenzo Ruffo*, “Note d’archivio per la storia musicale”, I (1924), p. 80.

## I Capricci in musica a tre voci

Nell'opera di Vincenzo Ruffo i *Capricci in musica a tre voci [...] Nuovamente dati in luce, à commodo de virtuosi* (Milano, Francesco Moscheni 1564) occupano una posizione di tutta evidenza. Oltre alla sua unicità nella produzione del musicista veronese, questa raccolta strumentale si colloca esattamente al centro di essa e ne delimita idealmente i due versanti; l'uno, dal 1545 al 1560, in massima parte rivolto al genere profano del madrigale, l'altro tutto concentrato dopo il 1560 sulla musica da chiesa (da notare che sul frontespizio dei *Capricci* Ruffo compare per la prima volta con il titolo di *mastro di capella nel Domo di Milano*).

Tale divisione, piuttosto netta, risente delle influenze e sollecitazioni che Ruffo di volta in volta incontra nel corso della sua lunga carriera. Quanto sulla svolta dopo il 1560, con l'abbandono della produzione madrigalistica a totale favore della musica da chiesa, inciderà l'istanza controriformistica attraverso la figura del cardinale Carlo Borromeo che nel 1563 lo chiama a guidare la cappella del Duomo milanese (ripetutamente nei frontespizi e dediche delle musiche di questo periodo il compositore dichiara la loro conformità ai decreti conciliari in materia),<sup>35</sup> così gli anni veronesi di Ruffo appaiono dominati dal segno, affatto diverso, della locale Accademia Filarmonica con la quale il musicista intrattiene stretti e continuativi rapporti dal 1547 alla sua partenza dalla città natale; appunto in quel 1560 che vede la comparsa del suo ultimo libro di madrigali, il *Terzo libro a quattro voci*. È evidente che già da qualche tempo il musicista stava volgendo lo sguardo altrove, oltre Verona; probabilmente a Genova (dove già era stato quindici anni prima) come suggeriscono la dedica dell'opera al nobile genovese Cesare Romeo, cui è indirizzato pure il madrigale d'apertura *Magnani-*

*mo gentil invito core*, e il conclusivo "madrigale alla zenoese" in tre parti *Belle gioie o donne mie* che per natura del testo e veste musicale (scrittura accordale, alternanza di *tactus* binario e ternario) può assomigliarsi alla 'leggera' canzonetta o meglio, in questo caso, alla mascherata.<sup>36</sup>

Anche lo spirito di quest'ultima raccolta di madrigali appare in qualche modo prendere le distanze dall'ambiente veronese e segnatamente dall'Accademia Filarmonica, la cui impronta è alquanto marcata nei precedenti libri madrigalistici del periodo 1552-1556; in particolare nei *Madrigali a sei a sette e a otto voce* (1554) e nell'*Opera nuova di musica... libro quarto a cinque voci* (1556).

Il sodalizio, sorto nel 1543 dalla fusione delle preesistenti «compagnie» dei Filarmonici e degli Incatenati, acquista in breve tempo un prestigio che si allarga ben oltre la cerchia cittadina e misura del quale sono le quindici raccolte di madrigali dedicate a *la nobile & virtuosa Accademia d'i Signori filarmonici veronesi* fra 1548 e 1616, senza contare le opere indirizzate a singoli accademici.<sup>37</sup>

La rinomanza dell'accademia veronese deriva in primo luogo dalla pratica dei *concerti di musica; ne' quali intravengono queste tante sorti, & specie diverse de strumenti in tutta quella somma perfettione, che la imperfettione humana, & terrena li può fare* e di cui la Filarmonica è *uno nobilissimo, e altiero mostro* (così Ercole Bottrigari, alla rubrica "Accademici filarmonici laudati", in *Il Desiderio overo, de' concerti di varij strumenti musicali*, Venezia, 1594).

Le settimanali esercitazioni musicali degli accademici, dette "musiche ordinarie", sono coperte da gelosa riservatezza, ma almeno in due occasioni nel corso dell'anno — in periodo carnevalesco e per il 1° maggio, anniversario di fondazione sempre festeggiato in solennità — la compagnia si esibisce in affollate "musiche pubbliche" a base per lo

---

<sup>35</sup> Così, ad esempio, si legge nell'intestazione delle *Missae a quattro* del 1570 (*Ad Ritum Concilii Mediolani*), del *Quarto Libro di Messe a sei voci* del 1574 ("conforme al Decreto del Sacrosanto Concilio di Trento") e delle *Messe a cinque voci* del 1580 ("composte secondo la forma del Concilio Tridentino").

---

<sup>36</sup> Cfr. A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., I, p. 466.

<sup>37</sup> Cfr. O. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, Roma, Torre d'Orfeo Editrice 1993, dove figurano anche opere dedicate a istituzioni e personaggi veronesi.



più di madrigali, talora dialoghi, a 6 e più voci (anche doppio coro) il tutto concertato a voci e strumenti.<sup>38</sup>

Fin dalla sua fondazione la Filarmonica possiede una cospicua collezione di strumenti musicali, celebre già all'epoca, che nel 1562 conta 67 esemplari (18 viole, 9 liuti, 37 strumenti a fiato, un cembalo, un regale e un tamburo).<sup>39</sup> Le frequenti annotazioni documentarie relative agli strumenti (nuovi acquisti, ricambi e accessori, riparazioni, prestiti) indicano il loro costante e intensivo impiego nella corrente pratica musicale accademica.

Non v'è traccia purtroppo di quel registro, cui fa cenno una nota d'archivio del 1571, dove avrebbero dovuto essere annotati i «concerti» eseguiti in accademia *scrivendo solamente il nome del madregale, et de l'auttore, et in qual libro et con quali stormenti, et voci sia concertato* (con ogni probabilità si tratta dei brani destinati alle “musiche pubbliche”). In mancanza di tale testimonianza insostituibile sulla pratica del “concerto” veronese, cui anche i *Capricci* di Ruffo vanno senza dubbio ricondotti, acquistano primaria importanza le note lettere che Jan Nasco invia ai Filarmonici da Treviso fra 1552 e '53, in accompagnamento ad alcune sue musiche destinate alle feste dell'accademia (in tutto una decina di componimenti).<sup>40</sup> Di grande interesse sono le indicazioni che Nasco fornisce sulla concertazione di alcuni madrigali e mottetti inviati, suggerendo gli strumenti (si parla di flauti e viole) e in un caso persino il nome dell'esecutore, a conferma della conoscenza che l'ex maestro di musica dell'accademia ha dei compagni veronesi e delle loro specifiche abilità strumentali.

---

<sup>38</sup> Cfr. in proposito M. MATERASSI, *Musica “da liuti e canti” nel Ms. 223 dell'Accademia Filarmonica di Verona*, in AA.VV. *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento*, Atti del Convegno (Trento, 23 ottobre 1988), Roma, Torre d'Orfeo Editrice 1990, pp. 77-112.

<sup>39</sup> Sul patrimonio strumentale dell'accademia v. M. DI PASQUALE, *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, “Il flauto dolce”, n. 17-18 (ott. 1987 - apr. 1988), pp. 3-17.

<sup>40</sup> Cfr. I testi completi delle lettere sono in G. TURRINI, *Il maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona (1547-1551). Documenti e rilievi*, in “Note d'archivio per la storia musicale”, XIV (1937), pp. 209. V. anche D. KÄMPER, *La musica strumentale nel rinascimento*, Torino, ERI 1976, pp. 168-169 e più ampiamente, pp. 159-170, il paragrafo dedicato ai *Capricci* di Ruffo.

Altra fonte di rilievo è il Ms. 223 della Filarmonica, la *Intavolatura da liuto* dei cui quattro originari fascicoli/parte si conservano quelli di Soprano, Tenore e Basso. La raccolta, compilata fra 1548 e 1560, contiene una messa completa, un paio di mottetti e 33 madrigali, tutti adespoti tranne due e disposti nei fascicoli con la parte di canto abbinata a una intavolatura liutistica delle altre voci. La maggior parte dei brani sono elaborazioni di musiche a stampa (madrigali di Rore, Willaert, Ruffo, Nasco, Donato, C. Festa e altri), ma non mancano creazioni originali dell'ambiente accademico; in particolare due “dialoghi” a otto voci il cui testo ne rivela la destinazione ai festeggiamenti del 1° maggio (ma tutta la compilazione è verosimilmente destinata alle “musiche pubbliche”).

Spiccano nel Ms. 223 quattro componimenti nei quali sono segnati per esteso ampi “passaggi” in diminuzione sopra o accanto alla linea vocale, così da consentire all'occorrenza la lettura simultanea della melodia originaria come della versione “passeggiata”. Le figurazioni ornamentali rimandano alla *Regola* di Silvestro Ganassi (1542) sulla diminuzione violistica — per altro ben nota ai Filarmonici<sup>41</sup> — e possono adattarsi anche alla voce, forse in esecuzioni combinate a canto, liuto e viola (che può leggere senza difficoltà dall'intavolatura liutistica). La silloge manoscritta, realizzata proprio nel periodo in cui Ruffo opera a Verona, fornisce l'unico riscontro pratico e diretto alle fonti documentarie relative alla pratica accademica del «concerto» a voci e strumenti.

È altresì da considerare che Ruffo possa essere venuto a contatto con tale pratica già all'epoca del suo primo soggiorno milanese (1541-1542) al servizio di Alfonso d'Avalos marchese del Vasto. Lì, forse in casa di Massimiano Stampa di Soncino, Ruffo può aver conosciuto Antonfrancesco Doni, eclettico e singolare personaggio nel cui *Dialogo della musica* (1544) è pubblicato il primo madrigale a stampa del composi-

---

<sup>41</sup> Già nel patrimonio originario dell'Accademia Incatenata (fusi nel 1543 con la Filarmonica) figura una copia della *Regula rubertina* (1542) di Silvestro Ganassi sotto la dicitura “Uno libro da insegnar la regula deli violoni”. L'opera è presente anche in due successivi inventari della Filarmonica datati rispettivamente 1544 (“libro da in parar la reson per sonar le viole”) e 1546 (“Regula rubertina per il sonar de viola”).

tore veronese. Gli scritti di Doni sono fonte rilevante di informazioni sulla pratica del madrigale concertato, largamente coltivato nei circoli accademici che egli frequenta a Piacenza e Venezia. In una sua lettera del 1544 da Venezia egli parla di musiche “di liuti, di stromenti [*tastiere*], di Pifferi, di Flauti, di voci” e ricorda con ammirazione un “concerto di violoni, et di voci... il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert”.

Proprio il nome di Adriano Willaert ricorre in alcune delle prime raccolte di musiche “da cantare et sonare per ogni strumento”, dalla *Musica Nova* (1540) alle *Fantasia ricercari contrapunti a tre voci di M. Adriano & de altri autori* (1551) che assieme ai *Recercari* di Jacques Buus (1547, a 4 voci), alle *Fantasia et ricercari a tre voci* (1549) di Giuliano Tiburtino da Tivoli e ai due libri di *Ricercari a quattro voci* di Annibale Padovano (1556) e Gio. Battista Conforti (1558) costituiscono i più diretti antecedenti dei *Capricci in musica* di Ruffo. È da notare, per inciso, che negli inventari cinquecenteschi dell'Accademia Filarmonica veronese figurano sia la *Musica nova* che i *Ricercari* di Buus (acquistati nel marzo 1555),<sup>42</sup> mentre le *Fantasia* a tre di Willaert compaiono in un inventario (marzo 1559) dell'accademia “alla Vittoria” sorta a Verona nel 1556 e che nel 1564 si unirà alla Filarmonica.<sup>43</sup> È pertanto plausibile ritenere che di queste musiche Ruffo abbia avuto conoscenza di prima mano.

La prospettiva didattica e tecnico-strumentale propria del “ricercare” (si vedano le *recercadas* per viola e cembalo nel *Tratado de Glosas*, 1553, di Diego Ortiz) si combina in questa produzione con la libertà e l'estro compositivi tipici della “fantasia” ed entrambi trovano un denominatore comune nella sistematica applicazione di *diminuzioni* e *passaggi* alle linee melodiche che nei *Capricci*, come già nei *Ricercari* di

Conforti, non figurano come «semplice addizione ornamentale», ma sono “elemento costitutivo della composizione”<sup>44</sup> e rivelano l'abilità del compositore nel maneggiare i complessi intrecci contrappuntistici che ne scaturiscono; esercizio di tecnica e inventiva che a tali componimenti per insieme strumentale si trasferisce attraverso l'esperienza della musica “in concerto” largamente diffusa, come s'è visto, nei circoli accademici e ridotti musicali dell'epoca.

A questo filone si riconducono anche i *Capricci* di Ruffo, dedicati al conte Marcantonio Martinengo di Villachiara, dilettante di musica e munifico mecenate, esponente di una nobile famiglia del Bresciano legata tra l'altro alla locale accademia filosofico-letteraria degli «Occulti» la cui attività è documentata proprio a partire dal 1564. Le cronache del tempo lo dicono “eccellente nell'armi, raro nel disegno delle fortificazioni et meraviglioso nella Poesia, et nella Musica”. Avviato a una brillante carriera militare, che lo porterà tra l'altro a farsi onore nella battaglia di Lepanto (1571), il conte Martinengo riceverà in seguito altri omaggi musicali da Lelio Bertani (madrigali) e Claudio Merulo (madrigali e ricercari organistici); diciotto versioni musicali del suo componimento poetico *Ero così dicea* saranno raccolte nel 1588 nell'antologia *L'Amorosa Ero*, cui contribuiscono fra gli altri Marenzio, Ingegneri, Gastoldi e Luzzaschi.

All'epoca dei *Capricci* Martinengo aveva diciannove anni, ma dalla dedica di Ruffo par di capire che il conte già mostra particolari attitudini musicali:

... *quei miei Capricci che già promissi de mandar à V.S. Hora per piu mia satisfattione ve gli mando stampati sotto il suo nome Illust. & quantunque siano un poco difficili, tanto più volentieri gli ho voluti dedicare à V.S. poi che ho udito quella cantargli così leggiadramente, & non e meraviglia poi che in piu alti & lodevoli essercitij... se essercita così compiutamente....*

È difficile stabilire se quel “cantargli” implichi di fatto un coinvolgimento della voce o se valga un generico “eseguire”, con scambio terminologico

---

<sup>42</sup> «Spesi in [...] Recercari pi et 2i de Jaches bus et Julio da Modena a 4 et fu al 1° Marzo 1555» (cfr. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica*, cit., p. 78). “Julio da Modena” (Giulio Segni) è l'autore maggiormente rappresentato (13 ricercari) nella *Musica nova*, raccolta senza dubbio da identificarsi con quella registrata sotto il nome del suo autore principale nella nota contabile.

<sup>43</sup> “Una copia cioe fantasie ricercari contrapunti a tre vojz de m. adriano” (cfr. TURRINI, *op. cit.*, p. 134).

---

<sup>44</sup> D. KÄMPER, *op. cit.*, p. 150.

allora corrente. Nel primo caso avremmo una conferma della discendenza dei *Capricci*, e repertorio affine, dalla pratica del «concerto» vocale/strumentale, il che del resto trova riscontro anche nella presenza fra i 23 brani della raccolta di elaborazioni condotte su cinque madrigali (tre di Arcadelt, uno di Verdelot e uno di Rore) e una chanson di Janequin. A differenza del procedimento adottato, ad esempio, da Diego Ortiz nel *Tratado de Glosas* dove la viola diminuisce una sola delle parti madrigalistiche mentre le altre sono riprodotte integralmente dalla tastiera, Ruffo impegna due voci in figurazioni ornamentali e lascia come nell'originale la terza; in quattro casi il basso e in due il soprano. È pertanto possibile, per la disposizione delle parti e per la prassi vigente, che l'inserimento di una voce cantante fosse previsto, magari in funzione dello stesso dedicatario. Per completezza di documentazione i testi dei madrigali e della chanson utilizzati nei *Capricci* sono stati riprodotti in Appendice.

Accanto ai procedimenti di “passeggio” condotti su componenti vocali, entrano nei *Capricci* costruzioni sopra *tenores* danzistici (*La Gamba, La Danza, La Piva*), su bassi ostinati (*El Chiocho, Il Capriccioso*) e formule della solmisazione (*Ut Re Mi Fa Sol La, La Sol Fa Re Mi*); costruzioni in rigoroso trattamento canonico (*Trinitas in unitate*) e in contrappunto libero (*La Brava, El Perfidioso, El Pietoso, El Melanconico*). In questi due ultimi il titolo rinvia al pervadente “affetto grave” delle loro severe movenze quasi mottettistiche, mentre la denominazione di *Perfidioso* dovrebbe riferirsi alla reiterazione nel contrappunto di uno stesso inciso (procedimento all'epoca detto appunto “perfidia” o “pertinacia”), qui identificabile nella figurazione  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} (\text{♩})$  con nota ribattuta (la prima enunciazione, Re-Do-Do, è nella parte di Basso a mis. 2, poi al Tenore miss. 4, 11, 17, 28, 30 e quindi al Canto miss. 33, 38, 43).

Chiare sono in alcuni casi le intenzioni pedagogiche, ancor che “à comodo dei virtuosi” come dichiarato nel frontespizio dell'opera, miranti allo sviluppo di specifiche abilità strumentali come in *El Travagliato* e *La Disperata*, dove i difficili “passaggi” sono in egual misura ripartiti fra le tre voci, o *Il Capriccioso* nel quale la linea del Basso passa per tre chiavi diverse ( $\text{Fa}_4, \text{Do}_4, \text{Do}_3$ ) con un'estensione che supera le due

ottave e appare chiaramente concepita in funzione di una viola di registro medio/grave. L'estensione delle parti appare per altro l'unico criterio guida per la scelta dello strumentario che, secondo la prassi del tempo e in mancanza di specifiche indicazioni dell'autore, rimane aperta a qualunque combinazione “accìò ogn'uno se ne possi servire, per tutti gli strumenti di fiato, et tasti, et ogni sorte di viola” come scrive Girolamo Della Casa nella dedica del *Vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana* (Venezia, Gardano 1584). I *Capricci* danno anche la misura dello spiccato interesse che Ruffo mostra per i problemi ritmici fin dal suo esordio madrigalistico con i *Madrigali A Quatro Voce A Notte Negre* (1545) dove egli si confronta da subito con le tecniche d'avanguardia della scrittura “cromatica” o a “note nere”, nuova frontiera del madrigale. Brani come *El Trapolato* e *El Cromato* presentano artifici notazionali (colorazione delle note) di non comune applicazione. Nel primo è necessario prestare molta attenzione alle figure  $\text{♩}$ , diverse delle quali non sono normali Semiminime, come a prima vista appaiono, ma Minime annerite con reale valore di  $\text{♩}$ . La “trappola” scatta quando la figura si presenta in combinazione con una Semibreve annerita  $\blacklozenge$  che per effetto del *color prolationis* in tactus ternario (qui  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) perde un terzo del suo valore (da  $\text{♩}$  della Semibreve bianca a  $\text{♩}$  di quella annerita). L'annerimento della Minima si ha quando questa completa la misura ternaria in combinazione con la Semibreve nera prendendo il terzo di valore da essa perduto. La colorazione ha quindi lo scopo di individuare graficamente la complementarità delle due figure. A titolo d'esempio si consideri nel *Trapolato* la situazione alle miss. 51-53 nella parte di Tenore. Il Sol di mis. 51 e il Fa di mis. 52 sono entrambi neri nell'originale, ma il primo è una normale Semiminima e il secondo una Minima *denigrata* che completa il tactus con la seguente Semibreve nera Re; anche il Mi di mis. 53 è una Minima annerita (omogenea al precedente Re Semibreve), mentre il Do di mis. 54 torna a essere Minima bianca in quanto fuori dal gruppo precedente. La peculiarità del *Cromato* (ossia “colorato”) è la forma di Semiminime e Crome, con testa bianca e coda rispettivamente semplice e doppia ( $\text{♩}$  e  $\text{♩}$ ), mentre la figura  $\text{♩}$  nell'originale rappresenta sempre la Minima

annerita. Da notare però che, con le stesse modalità del *Trapolato* (ossia in combinazione con una Semibreve nera in tempo ternario, qui segnato ☉), la Semiminima può essere annerita, nel qual caso prende l'apparente aspetto di una croma ♯. In pratica qui Ruffo utilizza il colore, da cui il titolo del brano, quale criterio d'individuazione delle figure secondo le loro funzioni: Minima (♩), Minima annerita (♩), Semiminima (♪), Semiminima annerita (♪), Croma (♫).

Altro artificio notazionale si rileva nel già citato *Il Capriccioso*, la cui parte del Tenore è notata con il sistema del canone mensurale di fiamminga memoria, per cui la stessa linea melodica va ripetuta quattro volte a valori proporzionalmente ridotti secondo le quattro diverse segnature di tactus indicate all'inizio: Brevi perfette (O), Brevi imperfette (c), Semibreve (☉, *proportio dupla*), Minime (♠, *proportio quadrupla*).

Al canone enigmatico, pure risalente ai maestri fiamminghi del secolo XV, si richiama poi *Trinitas in unitate*, il cui titolo allude al ben noto procedimento canonico per cui da uno stesso soggetto si ricavano tutte le parti del contrappunto. La testa del soggetto (La-Sol-La-Re) coincide con l'incipit dell'antifona mariana *Salve Regina*, oggetto di innumerevoli elaborazioni polifonico vocali e strumentali a partire dal Quattrocento. Poiché nell'anno liturgico l'antifona cominciava a cantarsi ai Vespri con la festa della SS. Trinità si può supporre che Ruffo abbia tenuto conto della circostanza in riferimento al titolo del capriccio.

Alla tradizione contrappuntistica "oltremontana" risale anche il trattamento del motivo ostinato, sul modello del pass'e mezzo antico, nel *Chiocho* (parte di Basso), che viene fatto *gradatim descendere*; le sue successive ricomparses sono cioè disposte per progressione discendente di tono (lo schema si ripete due volte, nella seconda delle quali il motivo ostinato presenta lievi varianti).

I *Capricci in musica*, riconosciuti "forse la raccolta più importante di musica strumentale d'insieme intorno alla metà del Cinquecento" (D. Kämper), offrono per ricchezza inventiva e varietà di soluzioni un campionario organico ed esemplare delle possibilità offerte all'epoca da questo genere musicale e testimoniano l'esistenza di una vivace pratica strumentale nella quale eccellevano fra gli altri i Filarmonici veronesi.

È soprattutto in questa cerchia, oltre ai vari altri contatti con ambienti più o meno prossimi sull'asse Milano-Venezia, che Ruffo può maturare quelle esperienze che poi compendierà nei *Capricci in musica*.

La raccolta fissa un punto fermo nella carriera del musicista e viene a riepilogare e concludere un intero arco di attività; quella vissuta a contatto con la cultura dei circoli accademici e di quel far musica insieme che trova peculiare espressione nel madrigale, ma anche in forme strumentali come queste. Nella Milano del cardinal Borromeo v'è una nuova e per molti aspetti ben diversa condizione professionale ad attendere Ruffo, e bene o male gli imporrà un definitivo distacco da quel mondo che nei *Capricci* per l'ultima volta si rispecchia.

Marco Materassi

## Nota all'edizione

Dei *Capricci in musica a tre voci di Vincenzo Ruffo mastro di capella nel Domo di Milano. Nuovamente dati in luce, à commodo de virtuosi* (Milano, Francesco Moscheni 1564) esiste un unico esemplare completo, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Fondo Rossiano); poche pagine del solo fascicolo di Tenore (cc. 4-8) si conservano all'Archivio Capitolare della Cattedrale di Pistoia. Dell'opera esiste inoltre una edizione anastatica pubblicata a Firenze dalla S.P.E.S. nel 1979 (Archivium Musicum, Collana di testi rari, n° 26). Edizioni moderne di singoli brani della raccolta si trovano sparse in alcune antologie, la più recente delle quali è la selezione di *7 Capricci* pubblicata dalla Bärenreiter nel 1992 ("Frutti musicali". Musik aus Renaissance und Frühbarock, BA 8212).

Il presente lavoro assume i criteri di pratica utilità della così detta «edizione d'uso», il cui scopo è di rendere accessibile l'opera anche ai non specialisti in semiografia musicale, pur nell'osservanza di un rigoroso e coerente metodo di trascrizione che riproduca con la massima fedeltà possibile i contenuti testuali della fonte. Pertanto il primo criterio adottato è il **mantenimento dei valori originali** e quindi del principio del *tactus* quale unità metrica di movimento.

Gli interventi effettuati sulla fonte riguardano:

- la **riunione in partitura** delle tre voci che nella stampa del 1564 sono disposte su fascicoli-parte separati;
- l'adozione delle **stanghette di divisione**, disposte una per *tactus*. Lontano dall'essere una forzatura moderna rispetto agli usi semiografici del tempo, l'adozione delle stanghette di divisione quale ausilio grafico per la lettura d'insieme delle parti trova piena applicazione nella prassi musicale cinquecentesca, che regolarmente adotta la "spartitura in caselle" nelle *intavolature* di musiche polifoniche.<sup>45</sup> In conformità all'uso

<sup>45</sup> Cfr. E. LOWINSKY, *On the Use of the Scores by Sixteenth-Century Musicians* ("Journal of the American Musicological Society", I, 1948, pp. 17-23) e Id., *Early Scores in Manuscript* ("Journal of the American Musicological Society", XIII, 1960, pp. 126-173). La partizione in "caselle" è regolarmente adottata a partire dal tardo Quattrocento nelle intavolature per tastiera e di lì estesa a tutta

allora corrente rimane fermo il principio del *tactus* quale unità di misura, basata sulla  $\equiv$  (in due movimenti) nel tempo binario  $\phi$  e sulla  $\circ$  (in tre movimenti) in tempo ternario. Il trasferimento delle musiche polifoniche dai libri-parte alla intavolatura/partitura comporta inevitabili modificazioni nella grafia di alcuni valori, in particolare nei casi in cui la presenza di una sincope faccia cadere un valore a cavallo di *tactus*. In tal caso anche nel Cinquecento il valore originario viene diviso in due valori inferiori legati a cavallo di misura, com'è riscontrabile dal raffronto fra due versioni dello stesso brano, a libro parte e intavolatura.<sup>46</sup> In presenza di note puntate in cui il valore del punto cada all'inizio del *tactus* seguente, nelle intavolature il punto stesso viene a volte mantenuto e portato oltre la stanghetta (es.  $\text{♩.}$ ) ma nel presente lavoro s'è preferita l'alternativa, largamente documentata nelle fonti e più vicina all'uso attuale, di trasformare il punto nel corrispondente valore legato al precedente al di qua della misura;

- chiavi: nella parte di Canto le chiavi originali di Sol, Do<sub>1</sub>, Do<sub>2</sub> e Do<sub>3</sub> sono state rese con la chiave di Sol; nella parte di Tenore le chiavi di Do<sub>3</sub> e Do<sub>4</sub> con la moderna chiave di Sol con trasposizione all'8<sup>a</sup> inferiore; nella parte di Basso le chiavi di Do<sub>3</sub>, Do<sub>4</sub>, Fa<sub>3</sub> e Fa<sub>4</sub> sono riportate in chiave di Basso. Le chiavi originali sono indicate per ciascuna parte a margine del primo sistema di ogni brano, ponendole all'altezza della linea corrispondente sul pentagramma; i ripetuti cambi di chiave nella parte di Basso del n° 7 (*Il Capriccioso*) sono segnalati nell'Apparato critico per non appesantire la veste grafica della partitura;

- **segnature di tempo e valori**: si è conservata l'originaria segnatura di *tempus imperfectum diminutum*  $\phi$  (*tactus alla breve*), presente nella maggior parte dei componimenti; le originarie indicazioni di misura

la successiva musica "intavolata", manoscritta e a stampa. Fra i primi esempi di edizioni a stampa in partitura di musiche polifoniche, per altro prossime ai *Capricci*, sono le *Musiche di diversi autori, la battaglia francese et canzon delli ucelli insieme alcune canzoni alla francese, partite in caselle per sonar d'istrumento perfetto e Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto*, entrambi pubblicati a Venezia nel 1577 da Angelo Gardano.

<sup>46</sup> Per rimanere sul nostro terreno d'indagine, si rinvia per esempi del genere al citato Ms. 223 dell'Accademia Filarmonica (*Intavolatura da liuto*), dove sistematicamente s'impiega questa soluzione nelle intavolature a canto e liuto dei madrigali inseriti nell'antologia.

ternaria  $\mathfrak{c}_3$ ,  $\mathfrak{c}_3$  e il *tempus imperfectum cum prolatione maiori* (*tactus* alla Semibreve con divisione binaria e suddivisione ternaria) sono state rese con la segnatura  $3_2$  e la stanghetta di divisione disposta ogni *tactus* alla Semibreve perfetta ( $\mathfrak{c}$ ); la segnatura originale è tuttavia riportata in testa al primo sistema di ciascun brano. La soluzione adottata appare sufficiente a rendere in tutti i casi previsti il movimento della misura ternaria, anche considerando che all'epoca ha di fatto perso il suo senso proporzionale la differenza fra  $\mathfrak{c}$  (*tactus* alla Breve) e  $\mathfrak{c}$  (*tactus* alla Semibreve). Nell'opera madrigalistica di Ruffo, uno dei primi maestri del "madrigale cromatico" o "a note nere", le due segnature distinguono secondo la prassi corrente la "musica cromatica" o "a note nere" (in  $\mathfrak{c}$ ) dalla tradizionale scrittura "a note bianche" ( $\mathfrak{c}$ , *misura commune*), ma nella pratica dell'esecuzione la differenza finisce per essere irrilevante.<sup>47</sup> Il senso proporzionale delle segnature viene reintrodotta in un solo caso (n° 7, *Il Capriccioso*) dove la parte del Tenore è trattata secondo il procedimento del "canone mensurale". I quattro diversi segni di *tactus* che si alternano nella parte sono stati uniformati al  $\mathfrak{c}$  stabile delle altre, ma dei cambi di *tactus* nel Tenore è data segnalazione riportando la segnatura originale in corrispondenza della misura in cui il cambio interviene. Nei brani a misura ternaria Ruffo fa uso di *denigrationes* (annerimenti) su Semibreve e Minime. Le *denigrationes* sono segnalate ponendo l'originale figura *denigrata* sopra le note interessate. In un caso (n° 5, *La Gamba in Tenor*) l'originale segnatura  $\mathfrak{c}$  è stata intesa come  $\mathfrak{c}_3$ , considerato l'evidente andamento ternario del Tenore e per analogia con il n° 13 (*La Gamba in Soprano, & Basso*) segnato appunto  $\mathfrak{c}_3$ . Le rare *ligaturae*, tutte del tipo *cum opposita proprietate* (Semibreve-Semibreve), sono state sciolte nei corrispondenti valori e dell'intervento è data segnalazione con la convenzionale parentesi quadra orizzontale sopra le note originariamente *ligatae*

**-alterazioni** : si è intervenuto seguendo le convenzioni della *musica*

<sup>47</sup> Cfr. J. HAAR, *The Note Nere Madrigal*, "Journal of American Musicological Society", XVIII (1965), pp. 22-41, e R. I. DeFord, *The Evolution of Rhythmic Style in Italian Secular Music of the Late Sixteenth Century*, "Studi Musicali", anno X, 1981, n. 1, pp. 50-51.

*ficta*, quindi soprattutto per correggere tritoni melodici o armonici, per segnalare i *subsemitonia modi* (note in funzione di "sensibile") e dove le convenzioni del tempo lo prescrivano, tenendo altresì conto del margine di arbitrarietà sussistente in materia. Pertanto, anche in considerazione dell'accuratezza con la quale in certe situazioni ambigue o meno comuni le alterazioni sono indicate nell'originale, si sono evitati interventi in casi particolarmente controversi, come nel n° 20 (*Trinitas in unitate*), costruito in rigorosa forma di canone alla 5<sup>a</sup> (Tenore) e 8<sup>a</sup> (Canto) rispetto alla "guida" del Basso. In simili situazioni l'inserimento di segni accidentali richiede particolari cautele, poiché ogni alterazione aggiunta nella linea della "guida" andrebbe riportata anche nei "conseguenti" per conservare le corrette corrispondenze intervallari, salvo là dove l'andamento del contrappunto lo renda chiaramente impossibile.<sup>48</sup> La coeva teoria musicale non dà prescrizioni tassative sull'impiego della *musica ficta* nel canone,<sup>49</sup> lasciando implicitamente ampia discrezionalità nella scelta delle soluzioni. Nel caso specifico del cano-

<sup>48</sup> Se nel nostro caso si considera *subsemitonium modi* il Do del Basso a mis. 3 e vi si pone un  $\sharp$ , la stessa alterazione va attribuita al Sol del Tenore e al Do del Canto a mis. 4; analogo intervento andrebbe poi effettuato alle miss. 11-12, ma l'alterazione dei due Sol, o almeno del primo, al Tenore è resa impossibile dal Sol naturale del Basso e comunque la trattativa del tempo critica in simili casi una soluzione "cromatica" Sol-Sol $\sharp$  mentre accettabile sarebbe la successione Fa-Fa $\sharp$  fra Basso e Tenore a mis. 17. La condizione si ripete identica alle miss. 34-35, dove l'alterazione dei Do *subsemitonia* al Basso e Canto, ma non dei Sol al Tenore, è segnata nell'originale. È per altro da osservare che in situazioni del genere, ossia in progressioni cadenzali, i teorici cinquecenteschi ammettono che fra due voci si vengano a instaurare eventuali relazioni di *semidiapente* (5<sup>a</sup> diminuita) purché la dissonanza risolve in 3<sup>a</sup> per moto contrario (casi del genere, con alterazione esplicita nell'originale, si trovano ad esempio nel n° 18 *El Pietoso*: mis. 16, Fa $\sharp$  al Tenore contro Do al Canto e Re al Basso; e n° 19 *El malenconico*: mis. 31 Do al Basso contro Fa $\sharp$  al Tenore, mis. 35 Do al Basso contro Fa $\sharp$  al Canto). Nel nostro *Canone* analoghi casi di *semidiapente* ricorrerebbero fra Tenore e Canto inserendo alterazioni  $\sharp$ , sempre al Tenore, alle miss. 4 (Sol), 20 (Fa), 30 (i due Fa), 35 (i due Sol), 52 (Fa), tutti risolti in 3<sup>a</sup> pur "ritardata".

<sup>49</sup> Gioseffo Zarlino si limita a osservare che "il Conseguente imitando li movimenti della Guida, procede solamente per quelli istessi gradi, senza havere altra consideratione de gli intervalli" (*Le Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco dei Franceschi 1573 [prima ed. 1558], p. 217). Sulla questione cfr. K. BERGER, *Musica ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Zarlino*, Cambridge, Cambridge University Press 1987, pp. 155-159 e, più in sintesi, N. ROUTLEY, *A practical guide to musica ficta*, "Early Music", Vol. 13, No. 1 (Febbraio 1985), pp. 59-71, in particolare riferimento a opere di autori fiamminghi fra i secoli XV e inizio XVI.


ne *Trinitas in unitate* l'applicazione sistematica dei principî generali della *musica ficta* in tutti i casi ove ne ricorrano le condizioni verrebbe a innescare una "reazione a catena" di alterazioni se si intenda mantenere nei movimenti intervallari dei "conseguenti" la massima simmetria possibile rispetto alla "guida". Per evitare un sovraccarico di segni aggiuntivi si è pertanto risolto di limitare al minimo indispensabile gli interventi; segnatamente ai due Sol del Canto a mis. 29, per corrispondenza con la "guida" del basso dove l'alterazione è prescritta nell'originale e per analogia con la situazione delle miss. 34-35 in cui il segno # compare sia al Basso che al Canto.

È comunque inteso che le alterazioni aggiunte hanno in tutta l'edizione valore puramente propositivo. Ogni proposta di alterazione accidentale è segnalata ponendo le moderne figure di #, b, ♯ sopra la nota interessata; le alterazioni precauzionali sono indicate fra parentesi tonde sempre sopra la nota. Le alterazioni aggiunte valgono soltanto per la nota cui si riferiscono e in caso di necessità sono ripetute, anche qualora si riferiscano a una precedente nota pari grado nello stesso *tactus* con originale segno di alterazione.


Ogni altro intervento di integrazione condotto sulla fonte (aggiunta di note o pause mancanti) è sempre segnalato fra parentesi quadre; delle modifiche apportate a figure presenti nell'originale (ad esempio cambiamenti di valori o di altezze) è data segnalazione mediante asterisco che rinvia a dell'Apparato critico.

## APPARATO CRITICO


n° 1, *La, Sol, Fa, Re, Mi*

Canto, mis. 6: orig. 

n° 4, *La Brava*

Canto, mis. 17: orig. 


n° 5, *La Gamba in Tenor*


Canto, miss. 8/9: orig. 

n° 7, *Il Capriccioso*


Basso, mis. 1, chiave di Fa<sub>4</sub>; mis. 4: chiave di Do<sub>4</sub>; mis. 14, chiave di Fa<sub>4</sub>; mis. 31 (dal Sib), chiave di Do<sub>3</sub>; mis. 44 (dal Sol), chiave di Do<sub>4</sub>; mis. 56 (dal Fa), chiave di Fa<sub>4</sub>

n° 9, *La Disperata*

Canto, mis. 4: orig. 


Basso, mis. 9: orig. 


Tenore, mis. 19: \*orig. Re; \*\*orig. Sib

Canto, mis. 35: orig. 

n° 11, *Dormendo un giorno*


Canto, mis. 5: orig. La


Canto, mis. 7: orig. 

Tenore, mis. 11: orig. 

Canto, mis. 20: orig. Sol


n° 13, *La Gamba in Basso, & Soprano*


Canto, mis. 11: orig. 

Canto, mis. 22: orig. 


Tenore, mis. 46: davanti alla nota nell'orig. è segnato un #

n° 15, *La Danza*

Tenore, mis. 27: orig. 

Tenore, mis. 29: orig. 

n° 17, *Da bei rami scendea*

Canto, mis. 40: nell'orig. i due valori sono invertiti ()

n° 20, *Trinitas in unitate*

Canto, mis 24: orig. Do

n° 21, *El Trapolato*

Canto, mis. 79: davanti alla nota nell'orig. è segnato un #

n° 23, *La Piva*

Basso, mis. 24: nell'orig. la  non è puntata



## TESTI

**n° 2.** *Quand'io penso al martire* (Jacob Arcadelt, da *Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quatro*, Venezia, Gardano 1539): al Canto

Quand'io penso al martire,  
amor, che tu mi dai gravos' e forte,  
corro per gir'a morte,  
così sperando i miei danni finire.  
Ma poi che giung'al passo  
che port'in questo mar pien di tormento,  
tanto piacer ne sento  
che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.  
Così'l viver m'ancide,  
così la morte mi ritorna in vita;  
o miseria infinita,  
che l'un apport'e l'altro non recide.

**n° 8.** *O felici occhi miei* (Jacob Arcadelt, da *Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quatro*, Venezia, Gardano 1539): al Basso

O felici occhi miei,  
felici voi che siete  
car'al mio sol perché sembianz'avete  
de gli occhi che gli fur sì dolci e rei.  
Voi ben voi siete voi,  
voi, voi felici ed io,  
io no che per quetar vostro desio  
corro a mirarl'onde mi struggo poi.

**n° 10.** *Martin minoit son portiau au marche* (Clement Janequin, da *Vingt et six chansons musicales...*, Paris, Attaignant 1535): al Canto  
Martin menoit son pourceau au marché,  
avec Alix qui en la plaine grande

pria Martin de faire le peché  
de l'ung sur l'aultre, et Martin luy demande:  
«Et qui tiendrait nostre pourceau, friande?»  
«Qui, dist Alix, bon remede il y a».  
Lors le pourceau à sa jambe lya,  
et Martin juche qui lourdement engaine.  
Le porc eut peur et Alix s'escria:  
«Serre Martin, nostre pourceau m'entraîne».

**n° 11.** *Dormendo un giorno* (Philippe Verdelot, da *Le dotte et eccellente compositioni dei madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte*, Venezia, scotto 1540): al Basso

Dormend'un giorno a Baia all'ombr'amore  
dove'l murmur de fonti più gli piacque,  
corser le nimp'h'a vendicar l'ardore  
e la face gl'ascosen sotto l'acque.  
Ch'il crederebbe, dentr'a quel liquore  
subitement'eterno foco nacque,  
ond'a quei bagni sempre il caldo dura,  
che la fiamma d'amor acqua non cura.

**n° 14.** *Hor che'l ciel e la terra* (Cipriano Rore, *Di Cripriano Rore i madrigali a cinque voci*, Venezia, Scotto 1542): al Basso

Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace  
e le fere e gli augelli il sonno affrena,  
notte 'l carro stellato in giro mena  
e nel suo letto il mar senz'onda giace.  
Voglio, penso, ardo, piango, e chi mi sface  
sempre m'è innanzi per mia dolce pena;  
guerra è'l mio stato, d'ira e di duol piena,  
e sol di lei pensando ho qualche pace.

**n° 17.** *Da bei rami scendea* (Jacob Arcadelt, da *Il primo libro di madrigali di diversi eccellentissimi autori a cinque voci*, Venezia, Gardano 1542): al Basso

Da bei rami scendea  
dolce nella memoria  
una pioggia de fior sovr'al suo grembo;  
ed ella si sedea,  
umil in tanta gloria,  
coperta già dell'amoroso nembo.  
Qual fior cadea sul lembo,  
qual sulle trecce bionde,  
ch'oro forbito e perle  
eran quel dì a vederle;  
qual si posava in terra e qual sull'onde,  
qual con un vago errore  
girando pareva dir:  
Qui regna amore.

## TAVOLA

1. La, Sol, Fa, Re, Mi	21	13. La Gamba in Basso, & Soprano	60
2. Quand'io penso al martire	24	14. Hor che 'l cielo e la terra	63
3. El Chiocho	28	15. La Danza	66
4. La Brava	31	16. El Perfidioso	70
5. La Gamba in Tenor	34	17. Da bei rami scendea	73
6. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La	36	18. El Pietoso	76
7. Il Capriccioso	39	19. El Malenconico	80
8. O felici occhi miei	43	20. Trinitas in unitate	84
9. La Disperata	46	21. El Trapolato	87
10. Martin minoit son portiau au marche	49	22. El Cromato	91
11. Dormendo un giorno	53	23. La Piva	95
12. El Travagliato	57		

Vincenzo Ruffo  
*23 Capricci*