

*IMMOTA HARMONIA*

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

40

*Direttore*

Sergio PRODIGO

*Comitato scientifico*

Guido BARBIERI

Conservatorio di Musica di Trapani "Antonio Scontrino"  
Società aquilana dei concerti "B. Barattelli" Ente musicale

Dario DELLA PORTA

Conservatorio di Musica di L'Aquila "Alfredo Casella"

Alessandro CUSATELLI

Conservatorio di Musica di Roma "Santa Cecilia"

Stefano RAGNI

Università per stranieri di Perugia  
Conservatorio di Musica di Perugia "Francesco Morlacchi"

## IMMOTA HARMONIA

COLLANA DI MUSICOLOGIA E STORIA DELLA MUSICA

La collana *Immota harmonia* accoglie e prevede nelle sue linee programmatiche e nei suoi intendimenti le tre diramazioni e direttive della ricerca musicologica: monografie e biografie, trattatistica e analisi musicale. L'argomentazione biografica e monografica spazia naturalmente in tutto l'ambito della millenaria storia della musica, mentre la trattatistica s'indirizza verso le teorizzazioni tipicizzanti e fondamentali (teorie generali, acustica, organologia, armonia, contrappunto, studio ed evoluzione delle forme); l'analisi, infine, comprende riletture e tematiche specifiche secondo intendimenti e campi di indagine molteplici, caratterizzanti e soggettivi.



Antonio Polignano

**Dialogo sopra**  
*Il Primo Libro dei Madrigali a doi Voci*  
**di Girolamo Scotto**

*Prefazione di*  
Bruno Zanolini





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)

[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3480-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2020

*A Luigi Naddeo che, tra gli  
Elementi di Contrappunto  
di Schönberg e Frank Zappa,  
scoprì con me l'emozione  
della "musica scritta"*



## Indice

- 11 *Prefazione*  
*Bruno Zanolini*
- 13 *Introduzione*
- 15 *Dialogo preliminare (a mo' di prologo)*
- 25 *Ragionamento Primo*  
Nel quale si fanno un po' di storia e un po' di teoria
- 35 *Ragionamento Secondo*  
Nel quale si comincia a parlare del contrappunto e si sporca un po' di carta
- 81 *Ragionamento Terzo*  
Nel quale si parla dell'andamento della linea melodica
- 101 *Ragionamento Quarto*  
Nel quale si considera e si pratica una specie solitamente non contemplata negli studi tradizionali di contrappunto
- 109 *Ragionamento Quinto*  
Nel quale si parla della dissonanza e del suo trattamento e, in particolare, dei ritardi
- 115 *Ragionamento Sesto*  
Nel quale si parla ancora della dissonanza e del "riempimento" della terza
- 125 *Ragionamento Settimo*  
Nel quale si parla dell'Anticipazione e della Sfuggita

- 135    *Ragionamento Ottavo*  
Nel quale si parla di successioni e di relazioni tra consonanze perfette
- 141    *Ragionamento Nono*  
Nel quale si parla dell'imitazione
- 161    *Ragionamento Decimo*  
Nel quale si parla delle cadenze interne
- 177    *Ragionamento Undicesimo*  
Nel quale si parla delle cadenze finali
- 183    *Ragionamento Dodicesimo*  
Nel quale si parla del testo letterario e quindi del “bicinium”
- 213    *Ragionamento Ultimo*  
Nel quale si parla delle alterazioni
- 229    *Musiche di Girolamo Scotto*
- 359    *Seconda parte del Dialogo*
- 405    *Bibliografia*
- 407    *Indice degli esempi musicali*
- 417    *Indice dei nomi e degli argomenti notevoli*

## Prefazione

di BRUNO ZANOLINI<sup>1</sup>

Il presente studio sul contrappunto cinquecentesco, pensato a fini didattici, ripropone l'antica usanza del dialogo fra Maestro e Allievo, come si osserva – fra gli altri – nel *Transilvano* di Girolamo Diruta o nella *Cartella* di Adriano Banchieri: un modo di fare simpatico che, contrariamente a quanto possa sembrare, crea un clima familiare, meno cattedratico e soprattutto credibile perché riporta allo stile dell'epoca.

Pregio infatti del lavoro è quello di riferirsi alla pratica storica e alla sua letteratura, com'è ormai in uso da quando l'approfondimento musicologico ha fatto finalmente scomparire quel fantasma asfittico che è stato per lunghissimo tempo il contrappunto scolastico, fatto di "buone regole" in gran parte avulse da ogni pratica artistica inserita in un preciso contesto storico: inoltre, come nella migliore trattatistica recente, vengono anche superati i limiti degli scritti teorici del XVI secolo, spesso troppo protesi verso speculazioni filosofiche e invece reticenti riguardo a molti aspetti pratici della composizione, o perché ritenuti ovvii o perché gli autori non intendono divulgare, in una sorta di gelosia corporativa, i segreti dell'artigianato compositivo.

Il testo prende in esame esclusivamente il contrappunto a 2 voci, base di ogni procedere musicale dell'epoca perché – trattandosi di un linguaggio di stampo *orizzontale* in senso sia concettuale sia tecnico – già a 2 voci esso deve affrontare la maggior parte della problematica specifica. Tuttavia le composizioni a 2 sole voci – escludendo la letteratura fiamminga dove esse, in forma isolata o come sezioni di lavori più vasti, godevano di pari dignità rispetto a quelle a più voci – in genere non venivano diligentemente ricopiate o stampate, seppur considerate didatticamente decisive e perciò molto diffuse: per tale motivo non ci è giunta una copiosa letteratura in materia.

<sup>1</sup> Compositore e Musicologo, già direttore del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Comunque sia, l'autore qui scelto come punto di riferimento compositivo è Girolamo Scotto (ca. 1505 – 1572), autore di sicuro minore, non certo all'altezza di un Orlando di Lasso e, nello specifico, delle sue *Cantiones duarum vocum*. Scotto, veneziano, è essenzialmente uno stampatore che, con la curiosità tipica del suo mestiere, coglie suggerimenti qua e là, ma proprio per questo i suoi madrigali a 2 voci possono essere di particolare utilità allo scopo didattico, così come i casi particolari riscontrabili nella sua produzione, le cosiddette "eccezioni" di cui si tratta a conclusione del volume.

Dopo il necessario inquadramento storico, in cui si accenna anche al percorso che ha portato ai culminanti risultati rinascimentali e dove si precisano le caratteristiche melodiche e ritmiche della modalità cinquecentesca, il testo propone lo studio graduale del contrappunto dell'epoca secondo i passaggi tradizionali ormai assodati, dal *nota contro nota* al *due note contro una* al *sincopato* ecc. ecc. fino alla composizione completa, con le sue figurazioni melodico-ritmiche, le possibili dissonanze, i giochi d'imitazione, il corretto impiego del testo letterario e via dicendo. Il tutto inserito nel dialogo fra Maestro e Allievo che, dopo il Prologo, si suddivide in XIII ragionamenti, ciascuno dedicato a un problema con i rispettivi esempi e le proposte di esercitazione. A questi segue un XIV ragionamento in cui si affrontano le "eccezioni", rispetto alla grande letteratura, riscontrabili nei madrigali di Scotto: si tratta di semplici refusi? di trascuratezze tipiche di un autore minore o di arditezze? Comunque siano, risultano stimolo utile ad approfondire il discorso, senza dimenticare che ogni linguaggio è sempre in divenire e ciò che non rispetta il passato non è detto che non possa essere preannuncio del futuro, com'è appunto storicamente avvenuto in varie epoche per diverse "eccezioni": cfr. ad esempio, di lì a poco, l'opera di Gesualdo o di Monteverdi.

In definitiva, questo di Antonio Polignano è uno studio che si inserisce in maniera autorevole nel campo della trattatistica specifica e perciò meritevole, in sede didattica, di adeguata fortuna.

## Introduzione

di ANTONIO POLIGNANO

Le mie prime esperienze con il contrappunto risalgono alla seconda metà degli anni Ottanta. All'epoca studiavo con Alberto Soresina che prima di farmi iniziare lo studio del famigerato basso imitato per l'esame del compimento inferiore di composizione, ritenne necessario iniziarmi anche allo studio del contrappunto. Sino ad allora non avevo mai affrontato questa materia, a cui da sempre mi legava un interesse sulle cui origini non ho mai indagato veramente e che perciò resteranno per me sempre misteriose e attraenti. Anche la recisa affermazione del mio primo maestro di composizione, Angelo Corradini, che il contrappunto fosse "solo regole" non aveva spento la mia ammirazione per la materia; semmai ne aveva accresciuto la curiosità. Così, raccolsi subito l'invito del maestro e mi diedi a studiare il trattato di Dubois con un entusiasmo che nemmeno l'estenuante indugiare sulle varie mescolanze poterono spegnere. Giunto a quattro voci però, mi resi conto che degli studi di armonia, per il momento, avrei potuto fare a meno e che del contrappunto di matrice ottocentesca, pratica fine a sé stessa, totalmente svincolata da un contesto storico e da una letteratura, non avevo più interesse. Chiesi quindi al maestro di iniziarmi allo studio del contrappunto modale, e gli mostrai il testo di Renato Dionisi e di Bruno Zanolini che avevo da poco acquistato, ma mi sentii rispondere che non lo conosceva. Tuttavia, volle aiutarmi e mi mise in contatto con Renato Dionisi che a sua volta mi indirizzò a Bruno Zanolini con il quale finalmente cominciai a studiare. A lui e successivamente a Domenico Zingaro devo la conquista di una base di conoscenze in questa disciplina. Il resto... l'ho appreso studiando da solo e soprattutto imparando dai miei allievi.

Sono molte le persone che in tutti questi anni mi hanno aiutato nei modi più vari, a volte anche senza esserne resi conto, alla stesura di questo libro. Probabilmente non le ricorderò nemmeno tutte, e since-

ramente me ne dispiace, ma ogni eventuale lacuna spero possa essere giustificata dalla mia, ormai senile, smemoratezza, e non certo attribuita a insensibilità. I miei ringraziamenti più sinceri vanno a Paolo Faldi che nel 1999 mi offrì la possibilità di insegnare il contrappunto rinascimentale presso la scuola di strumenti antichi del Conservatorio “Arrigo Pedrollo” di Vicenza (e che mi procurò anche il facsimile dell’edizione dei madrigali di Scotto del 1551) e a Terrel Stone, che in seguito mi permise di continuare farlo. Ad Alberto Zanutelli per i suoi consigli e la consulenza tecnica, nel contrappunto e... nell’uso di Finale. A Bruno Zanolini che ha riletto tutto il testo, mi ha suggerito delle importanti correzioni e mi ha illuminato con i suoi suggerimenti. A Marta Giannico che mi ha chiarito le idee su alcuni aspetti della lingua latina dal punto di vista storico e morfologico. A Vania Dal Maso, alla quale devo una simpatica e interessante conversazione estiva che ha fatto luce su alcuni aspetti che andavo da tempo considerando. A mio figlio Tommaso, che ha riletto il capitolo sulla teoria antica, assicurandomi, pur ignorante in materia... di averlo capito.

Infine, a tutti i miei allievi che mi hanno spesso fatto notare incongruenze, lacune ed errori; che hanno sollecitato la mia attenzione su aspetti che avevo trascurato e che mi hanno fatto notare tutte le cose che davo per scontate e che scontate non erano...

## Prologo

Dialogo preliminare, nel quale si parla dell'utilità dello studio del contrappunto antico secondo il metodo moderno e si fa un po' di chiarezza

A. Buongiorno Maestro.

M. Oh, eccoti finalmente. Accomodati e spiegami meglio il tuo problema.

A. Sì, grazie. Semplicemente... mi piacerebbe studiare con lei il contrappunto antico.

M. Ma tu hai già studiato un po' di contrappunto, giusto?

A. Sì, il contrappunto mi è sempre piaciuto, più dell'armonia; ma quello che ho studiato finora ha poco a che fare con la musica pratica, di qualsiasi epoca. Sono solo esercizi. Lo stesso mio maestro dice che il contrappunto sono solo regole. È possibile?

M. Dipende, esistono delle consuetudini alle quali tutti gli autori, per lo più, si attengono.

A. D'accordo, ma il problema più importante è che il contrappunto che finora ho studiato è fuori dalla storia e io voglio invece conoscere lo stile degli autori che lo hanno impiegato perché era il loro linguaggio.

M. E così sei venuto da me.

A. Sì, il mio maestro, ha onestamente ammesso di non conoscere il contrappunto rinascimentale e mi ha fatto il suo nome...

M. Mi fa piacere e sono felice di insegnartelo, ma ti toccherà praticamente ricominciare da capo.

A. Non importa.

M. Benissimo, per me possiamo cominciare anche subito.

A. Sono pronto. Prima però vorrei chiederle alcune cose. Qualcuno mi ha detto che, venendo da lei, più che il contrappunto rinascimentale, avrei studiato il contrappunto vocale di scuola romana, lo stile di Palestrina, insomma, e avrei confuso le regole generali del contrappunto con quelle peculiari allo stile di questa scuola. Per questo mi avevano consigliato di leggere alcuni trattati di epoca rinascimentale.

M. Quali?

A. Mah, le *Scintille di Musica* di Lanfranco da Terenzio, la *Cartella Musicale* di Banchieri e la seconda parte del *Transilvano* di Diruta.

M. Non nego l'utilità di questi testi. A parte la difficoltà di capirne il linguaggio, però, credi che questi trattati ti illuminerebbero sulle caratteristiche di ogni stile?

A. No, non credo. Però, vorrei sapere: i principi del contrappunto non rappresentano una costruzione tutto sommato abbastanza immutabile nel tempo, a prescindere dalle epoche e dagli stili? Mi spiego: se devo costruire un mobile mi preoccupero che stia in piedi, che sia solido ecc. e non importa se lo farò con i riccioli o *high tech*. Giusto?

M. Giusto; e questo è, in effetti, un valido argomento impugnato dai sostenitori dell'impiego del trattato antico per lo studio del contrappunto storico. Non ne nego la validità ma due cose bisogna pur dirle. Non tutti i principi del contrappunto restano immutati nel tempo soprattutto riguardo al trattamento della dissonanza. Per contro, non nego le peculiarità dei diversi stili (sarebbe come pensare che Schubert o Brahms scrivessero allo stesso modo...) ma ti assicuro che, per quanto riguarda l'impiego di determinati stilemi, puoi partire da Palestrina e arrivare tranquillamente a Gesualdo e a Monteverdi, e non troverai so-

stanziali differenze: le regole della scrittura e l'uso artistico delle regole stesse sono qui difficilmente separabili.

Quanto alla conoscenza dello stile del tempo, per un approccio alla materia "più consapevole", devo dirti che nemmeno gli antichi studiavano sui trattati. Imparavano frequentando, per così dire, "la bottega".

A. Sì, ma mi hanno detto che, in alcuni di questi trattati, si possono trovare informazioni di prassi esecutiva utili all'interprete moderno.

M. È vero ma mi pareva che tu fossi venuto da me per capire come funzionasse il linguaggio di quest'epoca. Un musicista può eseguire a meraviglia il repertorio rinascimentale senza per questo essere un esperto di contrappunto: non confondiamo il "mestiere" con gli aspetti più propriamente artistici della scrittura.

A. Ma quindi i trattati non servirebbero a niente?

M. E chi lo dice? Ti ho già detto che non nego affatto la validità di questi testi. Quelli che mi hai citato, poi, sono molto più vicini alla pratica del tempo di altri, come quelli di Zarlino o Artusi, che sono più astratti. Però, se prendi in mano un trattato antico, ti accorgerai che sulla pratica del contrappunto, le informazioni sono sempre troppo generiche, persino reticenti e non soddisfano l'esigenza, tipica dello studioso moderno, che è quella di impadronirsi anche del più minuto particolare tecnico. Il teorico rinascimentale si sofferma soprattutto sui principi generali della "Prattica di musica", la nostra teoria del contrappunto, ma non approfondisce più di tanto e, quel che più conta, trascura spesso la letteratura musicale del tempo che per me, in definitiva, è il modo più efficace per impadronirsi dei segreti del loro stile e per conoscerlo al meglio.

A. Capisco, ma anche riguardo a questo, vorrei chiederle una cosa. Mi scusi ma le riferisco solo quello che mi hanno detto.

M. Di pure.

A. Riguardo a come si analizza una composizione, mi hanno detto che l'errore più comune è quello di fare uno studio dei rapporti armonici,

verticale”, che non è solo antistorico ma non tiene nemmeno conto degli artifici e delle tecniche di scrittura comuni ai compositori.

M. Non sempre il controllo della “verticalità”, per quanto riguarda il rapporto tra le parti, implica considerazioni di ordine “armonico”. Ti potrei rispondere, come fanno alcuni miei colleghi, che tra un contrappunto omoritmico a quattro o a cinque parti in una composizione del tardo Cinquecento e un basso d’armonia non c’è alcuna differenza, quanto a condotta delle parti. Ma non è questo il punto. In realtà, di differenza ce n’è molta perché, tanto per cominciare, una composizione di quest’epoca esprime un linguaggio contrappuntistico e non armonico; i compositori del tempo non sapevano nulla di “accordi”, “maggiore” e “minore”, “tonalità”, “cadenze”, “dominante”, “tonica” ecc., almeno secondo l’accezione che questi termini assumeranno nel linguaggio armonico successivo. Ciò che molti miei colleghi ti direbbero è che, quanto a concezione e a moto delle parti, l’armonia deriva dal contrappunto. E questa è una verità talmente ovvia che nessuno potrebbe negarla. Nemmeno i tuoi amici.

A. Sì certo, ma quindi lei ritiene utile l’analisi armonica del contrappunto?

M. Ma niente affatto! Non mi sono mai sognato di dire questo. Qui l’armonia non c’entra niente e ti dirò che, per quanto mi riguarda, quando un allievo viene da me, meno sa di armonia meglio è. È però un dato di fatto che il linguaggio contrappuntistico, almeno dall’epoca rinascimentale in poi, deve essere considerato anche, e sottolineo anche, sotto il profilo della verticalità, semplicemente perché, anche per gli autori del tempo, quei rapporti di verticalità, avevano un senso. Per quale motivo credi che, a partire dalla XV secolo, i musicisti, componendo, stendessero le parti contemporaneamente, in partitura?

A. Ma le composizioni di questo periodo non presentano le parti staccate, una accanto all’altra o addirittura in libretti separati?

M. Nella loro stesura ufficiale e definitiva, sul codice o sul libro a stampa! Ma durante la fase creativa, il musicista aveva necessità di tenere sotto controllo e di verificare continuamente qualsiasi parametro compositivo. Per questo, pur nella concezione “orizzontale”, squisi-

tamente contrappuntistica, che privilegia l'imitazione tra le diverse parti, i rapporti di verticalità restavano un dato imprescindibile la cui correttezza non era oggetto di discussione.

Non bisogna confondere il controllo di questi rapporti in una qualsiasi composizione contrappuntistica con un'analisi di tipo armonico. Del resto, anche nei trattati antichi, quando un autore analizza un determinato passaggio lo fa sovrapponeandone le diverse parti. Quando Artusi, contesta a Monteverdi i passaggi di alcuni suoi madrigali, non può prescindere dalla partitura e questo senza che la sua analisi assuma anche solo lontanamente un'impostazione di tipo armonico.

A. Ma Artusi non parla di dissonanze non preparate, di none ecc.?

M. E con questo? Credi che per none o settime intendesse gli accordi? Né Monteverdi, né tantomeno Artusi avevano la minima idea di cosa fosse un accordo di settima o di nona di prima specie, semplicemente perché all'epoca non esisteva una teoria che ne parlasse e, tantomeno, ne disciplinasse l'impiego nel linguaggio del tempo! Il fatto che Monteverdi impiegasse dei vari e propri accordi di settima o di nona, magari senza preparazione, non cambia i termini della questione. Per almeno un secolo, l'unica teoria resterà quella del contrappunto, per la quale ogni considerazione di carattere verticale non va oltre la nozione di intervallo consonante o dissonante che sia. Tutte le critiche di Artusi a Monteverdi partono quindi dalla teoria del contrappunto ma, appunto per questo, non possono prescindere da un'analisi dei rapporti verticali che, in questo senso, è tutt'altro che antistorica.

A. D'accordo, ma l'interprete, quando deve affrontare un repertorio...

M. Aspetta, scusa se ti fermo. Ho già detto che un buon interprete non deve necessariamente essere un provetto contrappuntista. Sono convinto anch'io che trattati come quello di Rognoni o di Angleria siano utili al "musicista pratico" più dello studio della letteratura rinascimentale ma a questo punto è giusto tenere distinte le due cose. Non ritengo che lo studio del contrappunto rinascimentale attraverso la letteratura del tempo sia fuorviante al punto da farci eleggere il contrappunto di Palestrina come modello unico per lo stile del Cinquecento. Ritengo al contrario che solo lo studio dei più minuti particolari di stile possa farci comprendere meglio e quindi distinguere la personalità di un

musicista da quella di un altro e, all'interno della produzione di un musicista, le differenze di stile dovute alle più diverse ragioni. Se per esempio guardo alle messe mantovane di Palestrina e le analizzo come si deve, colgo certamente delle differenze di stile, rispetto a quelle scritte a Roma, che però non devono tradursi in un giudizio di valore, ma possono invece farmi riflettere su come un ambiente musicale e un committente diversi da quelli ai quali abitualmente il musicista si relazionava, possano persino modificare uno stile di scrittura. Ma l'interpretazione è un'altra cosa. Non vedo perché confondere la prassi esecutiva con la conoscenza del repertorio dal punto di vista compositivo. I trattati dicono molte cose utili all'interprete ma tu, se ho ben capito, non sei venuto da me per apprendere i segreti dell'arte esecutiva di quel tempo, ma per conoscerne il linguaggio, giusto?

A. Giusto, ma allora perché non fare della pura e semplice analisi?

M. Perché il contrappunto è una pratica viva; meno passiva rispetto all'approccio analitico: si impara assai meglio, e ci si annoia di meno, provando a fare noi stessi quello che hanno già fatto altri, che limitandosi a osservare le costanti stilistiche e i particolari di scrittura di un determinato brano musicale. Devi insomma sporcare un po' di carta. Diciamo che ti propongo un esercizio di analisi, ma attivo. Che ne dici?

A. D'accordo, ma mi sembra difficile. Forse non riusciremo mai a rifare quello che facevano loro. Forse ci illudiamo e basta.

M. Probabilmente hai ragione, ma non per questo desisteremo, vero? Forse siamo troppo affascinati di questa musica per poterne fare a meno, non trovi? E del resto, credi che leggendo i trattati antichi gli interpreti riusciranno a riprodurre questa musica come facevano i cantanti e gli strumentisti del tempo? Credi che si possa eseguire correttamente una musica del Quattrocento impiegando strumenti "originali" che sono magari di cento anni dopo o copie moderne? E se anche eseguiamo alla lettera, come ascolteremo questa musica se non con orecchi che hanno comunque sentito Debussy e i Beatles? Ma del resto, cosa importa a noi di queste cose? Noi non dispensiamo la verità. Noi siamo solo curiosi e conquistati da questa musica. Vogliamo comprenderla meglio e il sistema migliore che conosciamo è quello di studiarla e di assumerla come modello per i nostri esercizi e, magari,

per le nostre composizioni. Forse faremo solo dell'accademia; forse i nostri studi saranno assolutamente inutili per l'interprete moderno. Pazienza. Ma leggendo i trattati antichi si imparano a scrivere solo esercizi di contrappunto, esattamente come leggendo il Dubois, si arrivano a scrivere solo bassi di armonia<sup>1</sup>.

A. Mi ha convinto. Ma sarò in grado?

M. Non preoccuparti. Forse alcune cose non le capirai subito ma è solo questione di tempo. Come dice Banchieri nella sua *Cartella Musicale*: "Tanto vien percosso il sasso dall'acqua, che al fin si spezza". Dunque, cominciamo?

A. Cominciamo.

<sup>1</sup> Th. DUBOIS, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, 1891, ed. it. s.d.