

UDK 784.15 (497.13 Istra)

Ivano Cavallini
TriesteLA DIFFUSIONE DEL MADRIGALE IN ISTRIA:
I CASENTINI E GABRIELLO PULITI

La composizione di madrigali in Istria sembra costituire più un'eccezione che la regola per tutti i musicisti che hanno operato nel litorale sottomesso a Venezia, a cavaliere tra il XVI e il XVII secolo. I soli contributi sino ad oggi noti si devono a Silao Casentini e a Gabriello Puliti, mentre dei molti personaggi presenti nella provincia sono pervenuti lavori di genere sacro, pezzi strumentali, canzonette e mascherate.¹ Le cause di tale carenza sono dovute alla scarsità di cappelle sostenute da nobili e di forme elevate di mecenatismo, che si è espresso nell'assunzione saltuaria di musicisti per feste e rappresentazioni teatrali, oppure a scopo educativo per istruire i giovani del luogo.²

La natura monocorde di questi rapporti si riflette in parte nelle scelte professionali dei compositori. Essi accedono alle cappelle ecclesiastiche optando per la stampa di mottetti o salmi vespertini, in base alla facile adattabilità di codeste forme alle alterne fortune delle cantorie. Per contro trascurano il madrigale e la messa, trattata in sparuti esemplari degli autori nominati, che si sono distinti con parodie su *Super peccata mea*, su temi palestriniani e con una "messa concertata" a quattro voci e organo (1624).³

Data la situazione è facile intuire i motivi per cui un numero cospicuo di maestri di cappella apparteneva agli ordini religiosi. Favoriti nei viaggi, potendo risiedere nei rispettivi conventi, agivano in Istria francescani, benedettini e domenicani con una mobilità maggiore di quanta ne avessero gli artisti laici. Soprattutto la provincia dalmata di S. Francesco godeva di grandi privilegi, estendendo la propria influenza sino all'Albania, con istituti a Trieste, Muggia, Capodistria, Isola, Pirano, Pinguente, Paren-

1 Sulla musica in Istria ha fornito un ottimo spoglio bibliografico G. Radole, *Musicisti a Trieste sul finire del cinquecento e nei primi del seicento*, "Archeografo triestino", s. IV, XXII 1959, pp. 133–151; Id., *Musica e musicisti in Istria nel Cinque e Seicento*, "Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria", n.s., XIII 1965, pp. 147–214.

2 Faccio mie alcune deduzioni di Koraljka Kos alla musica in Dalmazia nello stesso periodo: *Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", XIII, 1982, pp. 55–82.

3 Il primo titolo è di Silao Casentini su cui ha scritto G. Radole, "voce" *Casentini Silao*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21 1987, pp. 336–337; gli altri due sono di Puliti: *Messa da choro* e *Messa concertata*. La copia di questo lavoro, conservata alla Westminster Abbey Library di Londra, coincide quanto a contenuto con la composizione del Duomo di Cracovia, di cui è pervenuta la parte di Alto. Sull'autore cfr. E. Stipčević, *Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pulitija (oko 1575-iza 1641)*, "Arti musices", XIV 1983, pp. 33–50.

zo, Albona e Pola, ove i monaci pagavano una retta detratta dai salari che venivano a loro corrisposti da Capitoli e Comunità (" ... tutti quelli li quali sono condonti dalle comunità ò dalle Chiese per organisti o Precetori di scole debbano contribuire alli Conventi nelli quali dimorano"; in *Acta Provinciae Dalmatiae, Istriae et Epyri*, f. 61).⁴

A scorrere gli elenchi degli *Acta* si deducono i ruoli di organista-direttore di capella stabiliti per Fabrizio da Nola (Dignano 1603), Giovanni Donato Cabalus (Pirano 1608–14) e Gabriello Puliti, al quale i francescani conferirono il titolo di *Magister musicus* nel 1633, ossia nel periodo in cui alternava la propria attività tra Trieste, Muggia, Pirano, Capodistria e Albona (1605–38).⁵

Ancora a Trieste transitavano musicisti provenienti dal centro-Europa, come il minor conventuale Claudio Cocchi, che asserisce d'aver trovato un "porto sicuro" nella città giuliana, dopo il soggiorno trascorso in Moravia nel turbine della guerra dei trent'anni (prefazione alle *Messe à cinque voci*, 1627).⁶ Oltre al lavoro prestato nella cappella di Olmütz, retta dal cardinale Dietrichstein, è possibile che Cocchi sia stato a Litovel se il "Koch" di alcuni documenti di quella cappella corrisponde alla versione germanizzata del suo nome.⁷

A parte codeste notizie, utili a definire il quadro delle condizioni in cui hanno lavorato i musicisti locali, va considerato che a contrattare la stabilità della Capella Civica di Trieste fu la sola Capodistria. In essa fiorivano attività artistiche d'ogni specie, spartite tra la sapienza accademica, la musica in Duomo, le feste e i balli, di cui si tramanda memoria grazie ad alcuni cronisti dell'epoca.⁸ In particolare Nicolò Manzuoli e il vescovo Giacomo Tomasini narrano gli aspetti coreografici di numerose danze, lasciando intendere che tra *balli della verdura* e *gagliarde*, il *ballo del fiore* suonato in palazzo abbia qualche parentela con un brano intavolato per liuto e chitarra spagnola nei primi anni del Seicento (cfr. Fabrizio Caroso, *Nobiltà di dame*, 1605; Carlo Milanuzzi, *Terzo scherzo delle ariose vaghezze*, 1623).⁹

4 Il passo si legge nell'informato D. Plamenac, *Tragom Ivana Lukačića i nekih njegovih suvremenika*, "Rad", 351 1969, pp. 65, 74 *passim*. Gli *Acta* in questione provengono dall'Archivio di Cherso e si conservano presso il Convento dei pp. Francescani a Zagabria. Plamenac dà interessanti notizie sulla vita dell'Ordine, e dallo studio di alcune iscrizioni si capisce che una parte dei conventuali, stipendiati per le loro prestazioni musicali o didattiche, versava un contributo ai conventi di appartenenza. Ciononostante si espresse l'esigenza di estendere a tutti questo obbligo, come dimostra lo stralcio ai ff. 61r.–61v., posto in rilievo da Plamenac: "U tim se knjigama opisuju vizitacije pojedinih samostana, koje su održavali provincijali ... i javlja se o izborima funkcionara reda. Svake četvrte godine održavao se "capitulum" pod generalnim komesarom ... Na zboru u Cresu u junu 1634 ... Marelli je takodjer iznio prijedlog da svi konventualci koji u svojim općinama ili crkvama beru plaće kao učitelji ili orguljaši, treba da doprinose dio svojih plaća samostanima u kojima žive ...".

5 Cfr. R. Casimiri, *Musicisti dell'Ordine Franciscano dei Minori Conventuali dei secc. XVI–XVII*, "Note d'Archivio per la storia musicale". XVI 1939, pp. 186 sgg.; C. Petešić, *Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti*, "Rad", 337 1965, pp. 212–216.

6 Così si legge nella premessa all'opera; cfr. G. Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 158.

7 Cfr. J. Sehnal, *La musica alla corte dei vescovi di Olomouc dal sec. XIII alla metà del sec. XVII*, "Quadrivium", XI 1970, pp. 261–263.

8 Uno spoglio degli spesari, con nomi di cantori e direttori di cappella presso il Duomo di Capodistria, è stato condotto da J. Höfler, *Glasbeniki kopske stolnice v 17. in 18. stoletju*, "Kronika", XVI 1968, pp. 140–144.

9 Sulle feste e i balli istriani del '600 cfr. il mio: *Feste e spettacoli in Istria tra Cinque-Seicento e le mascherate a tre voci di Gabriello Puliti*, in corso di stampa.

Un legame di natura speculativa si attua con singolare intensità tra la musica e le discipline dell'Accademia Palladia (1567–1637). Di norma le sedute di questo sodalizio erano accompagnate dal canto di madrigali, come attestano le *Rime* di Ottonello de' Belli poste in chiusura al dialogo *Sileno* di Girolamo Vida (1589). Tuttavia, nell'ambito delle riunioni spicca il II dei *Cento dubbj amorosi* (1589 ca.), risolto da Giambattista Zarotti secondo la visione platonica della bellezza quale atto tangibile del bene.¹⁰ La musica in tal senso corrisponde al suono della e si conforma al processo gnoseologico, salendo dalle sensazioni alla mente come anamnesi. Essa rispecchia quella *musica mundana* che nasce dal movimento proporzionato dei corpi celesti, i quali assumono i suoni dell'enneacordo di Plinio, intonato dalle muse similmente alle sirene di cui parla Platone in *Repubblica* X, 617b. Nel caso specifico esse prendono la denominazione ebraica di *sefirôt* e si collegano ai modi e ai pianeti del sistema geocentrico. Tale aspetto dà adito a pensare che Zarotti abbia avuto dimestichezza con l'ambiente veneziano, o con qualche affiliato all'Accademia della Fama, nel cui programma editoriale era prevista la traduzione del *De Harmonia mundi* di Francesco Zorzi, il minorita che trattò il cosmo in veste di armonia con gli stessi vocaboli di derivazione cabalistica. (1525).¹¹

Girolamo Vida concorse invece col dramma *Alessio* all'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza e a Capodistria mise in scena la pastorale *Filliria* (1585), con l'aiuto dei colleghi Giovanni Maurizio, Raimondo Pola, Nicolò Gravisi e Giacomo Zarotti. Nomi che intersecano a varie riprese la biografia di Gabriello Puliti, il quale ebbe a chiamare la casa dei Pola "una accademia di Musica" (*Sacri accenti*, 1620).¹² Nella *Filliria* si possono confrontare gli intermedi inapparenti, dove il "Choro ... canta per ragion di musica dietro la Scena", o le entrate di taluni personaggi come Amore e Selva, che eseguono in chiusura il 'duetto' *Luci belle d'amore*. Tralasciando però l'appunto registico, va specificato che i madrigali interposti tra gli atti dello spettacolo non sono compresi delle raccolte dei musicisti istriani.

Da un punto di vista strettamente culturale l'Accademia accolse la poetica petrarchista, il mondo fabuloso dell'*Aminta* (specchiato nel dramma del Vida) e quello di Giambattista Guarini. A quest'ultimo guarda Ottonello de' Belli, giurista letterato e ambasciatore, che compone la 'tragicomedia' *Selve incoronate* col sottotitolo di *nuovo Pastor fido* (1590).¹³ Sistemato in maniera fortunosa da Ciro di Pers, il testo fu probabilmente noto a Guarini a quanto si rileva dalla prefazione del restauratore (1673). In qualsiasi caso esso non porta intermedi e si limita a una vaga indicazione circa un "Choro di corteggiani", un "Choro di Pastori" ed "Echo". I versi dunque sono stati smarriti per il carattere di contingenza che investe la musica in questo genere di teatro, mutando la sua realizzazione col mutare dei luoghi e dei maestri chiamati a darvi il suono:¹⁴

¹⁰ Si veda il saggio di B. Ziliotto, *Accademie e accademici di Capodistria (1487–1807)*, "Archeografo triestino", s. IV, VII 1944, pp. 126–148.

¹¹ Sull'Accademia della Fama, il programma della *Somma* e i libri da pubblicare sotto la voce *Musica*: L. Bolzoni, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, Aa.Vv., *Università accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinque al Settecento*, Bologna 1981, pp. 117–167.

¹² Cfr. B. Ziliotto, *op. cit.*, pp. 135–136 e le dedica in G. Puliti, *Sacri accenti*, Venezia, Vincenti 1620.

¹³ O. de' Belli, *Le selve incoronate*, Venezia, Vidali 1677.

¹⁴ *Ibid.*, la prolusione.

La presente Opera ... Fu coetanea della immortale Tragicomedia del Pastorido, & ebbe questa gran fortuna d'esser veduta e lodata dal Signor Cavalier Guerini in Venezia, che non si saziava di ammirare l'invenzione ... smarritasi se ne perdé affatto la traccia; onde fu di mestiere cercarla frá molti abbozzi, e si trovò nello stato, ch'ora si vede ... Vi manchano i Chori de quali si hà solamente un primo ordimento d'un ingegnossissima intrecciatura di triplicati affetti ...

I "triplicati affetti" hanno relazione con l'intreccio dei tre amori intorno ai quali ruota la trama delle *Se/ve*. In questo caso, nel nome di Guarini, è probabile che si possa ricostruire il filo di un gusto per i madrigali su alcuni frammenti del *Fido*, come fece Marsilio Casentini esercitandosi col III atto della favola in questione. A ben guardarvi i contatti di questo compositore con Capodistria dovettero essere labili, poiché ancor giovane quando il padre Silao decise di abbandonare l'Istria per i paesi del vicino Friuli. Ci si deve accontentare di saperlo a Gemona nel pieno della maturità artistica, anche se i rapporti con l'antica "Giustinopoli" non vennero meno, vista l'offerta dei capodistriani di condurre la cappella.¹⁵ Sebbene egli ricusasse l'incarico, è spontaneo presumere che l'educazione paterna lo abbia spinto ad amare la poesia di Guarini, in una Capodistria più ricca di fermenti culturali rispetto a Gemona.¹⁶ Inoltre, nel proclamarsi "lucchese" — mentre è risaputo che fu battezzato a Trieste il 3 dicembre 1576 — Marsilio suggera un legame spirituale con l'Italia, appoggiando la sua opera al nome del padre che lucchese lo fu veramente.¹⁷

A sua volta Silao ha calcato i primi passi nella madrigalistica con l'aiuto del concittadino Nicolò Dorati, "Capo della musica della Illustrissima Signoria di Lucca", includendo nel *Terzo libro de' Madrigali a cinque* di quest'ultimo il madrigale *Misero in van mi doglio* (1561).¹⁸ Dopodiché altri due pezzi, *Mentre che'l cor e Quel foco è morto*, gli vengono stampati nell'antologia veneziana di Giulio Bonagiunta: *Di Hettor Vidue et Alessandro Striggio e d'altri Eccellentissimi Musici, madrigali a V e VI voci* (1566).¹⁹

Arrivato a Capodistria nel '71, Casentini-padre può vantare uno stipendio presso l'arciduca Ferdinando d'Austria e licenzia così il *Primo libro de madrigali a cinque con uno dialogo a sette* (1572). In esso argomenta dell'esperienza col nuovo protettore e chiama i madrigali "prime fatiche ... fatte al servizio di Serenissima Altezza";²⁰ in seguito due lavori postumi appaiono nella stampa de *La Cieca* del figlio, col titolo di *All'apparir della pomposa aurora e Quando l'alte bellezze*.²¹

Appurata l'incompletezza di tali brani e della raccolta del '72 (voci di Alto-Tenore-Basso, Tenore-Quinto-Basso), i due madrigali da osservare per le intrinseche relazioni con l'Istria formano una sorta di appendice al *Quinto libro* di Marsilio (1611).²² La loro inclusione coglie il pretesto di onorare la figura del defunto Silao e ricordare la fedeltà di Trieste agli Absburgo. Il testo poetico si svolge come acclamazione suddivisa in due

¹⁵ Cfr. G. Radole, "voce" *Casentini Marsilio, Dizionario Biografico* cit., pp. 335—336.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La registrazione copiata dal manoscritto *Annali triestini* di L. de Jenner (Bibl. Civica di Trieste) appare anche in Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 142.

¹⁸ Cfr. E. Vogel-A. Einstein-F. Lesure-C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700, (= Il Nuovo Vogel)* I, Pomezia 1977, pp. 563—564.

¹⁹ Cfr. A. Einstein, *Bibliography of Italian secular vocal music printed between the years 1500—1700*, Notes, II—IV 1945—48, rist. in E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten...*, Hildesheim 1926, II, *ad annum*.

²⁰ Cfr. *Nuovo Vogel*, pp. 329—330.

²¹ *Ibid.*, pp. 327—328.

²² *Ibid.*, p. 328.

parti, per dare luogo a un breve madrigale sulla quartina di *Ninfe che nel più ameno / letto d'Adria* e su *Colli e voi apriche piagge*. Nei versi hanno risalto la chiamata delle ninfe adriatiche in omaggio a Carlo II, la soleggiata natura del litorale e l'antica devozione dei triestini all'Austria, alla quale è permesso tenere uno sbocco sul mare: "Così disse e la fronte / Chinò Tergesto all'hor da l'horizonte / E quanto cinge e serra / S'udì Carlo intonar l'acqua e la terra".

Nel raccogliere la mitica attribuzione del geografo Marciano, che vuole il semidio Tergesto fondatore dell'omonima città, Casentini rinnova all'arciduca di Carinzia, Carniola e Trieste il vanto di governare anche il mare Adriatico. A tal fine va ricordato che la pubblicazione dei madrigali cade in un periodo burrascoso per la comunità triestina, la quale, angosciata dalla concorrenza imbattibile dei porti istriani, fa ricorso al governo austriaco per vietare l'acquisto di mercanzie nella "Venezia de là da mar". Nel 1609 il decreto viene imposto col l'aiuto dei pirati Uscocchi, sempre pronti a scannare i contravventori cragnolini. Da esso purtroppo derivarono effetti disastrosi, culminati nell'assedio delle navi veneziane e nel graduale disinteresse degli Absburgo per le forme cruenti di 'protezionismo mercantile'.²³ A petto di tali motivi presumo che la stampa dei brani sia guidata da intenti politici. Suggesta forse da qualche uomo di governo, essa obbliga Marsilio a insistere sul tema della dedizione, per decantare in modo anacronistico le virtù di Carlo († 1595) attraverso la musica del padre anch'egli scomparso da tempo.

Il primo madrigale di Silao mostra una sobria concatenazione delle voci che nulla concede ai madrigalismi. L'estensione larga delle parti forma invece una caratteristica ereditata anche da Marsilio, per dare ampiezza alla voce superiore che domina a tratti come nello stile 'pseudomonodico' (miss. 12, 22 sgg. in *O Mirtillo*). Il pezzo però ha carattere di modesta esercitazione polifonica, mancando in esso gli elementi tipici del madrigale, sostituiti da un calibrato movimento delle voci per gradi congiunti.

Maggior spigliatezza dimostra la seconda parte, iniziando il brano con le tre voci acute e un tema al Cantus che evoca un fugato strumentale. Il senso di pienezza non viene mai sacrificato, se non all'invocazione "Spiri Zefiro odor" (miss. 9—11), in cui Casentini squilibra il flusso ritmico con una sincope al Quinto, differenziando la sua condotta per ammiccare al colore della brezza (mis. 11). La figurazione dei passi ora citati percorre l'intero madrigale e per pura convenienza l'autore cede la parola "terra" a una caduta verso il basso (cadenza a miss. 24—25). Escluso l'*incipit* vagamente melodico, su tutto il brano vige il sillabismo del primo madrigale, che assieme alla ripetizione della seconda parte accresce il tono celebrativo di questa musica (da mis. 13 a 25 come da mis. 25 alla fine) (*es. 1*).

Marsilio, dopo avere preso gli ordini nel 1602, si insedia stabilmente alla Cappella di Gemona, nonostante la chiamata a Capodistria nel '12, disattesa per l'aumento di salario che la cittadina del Friuli ha disposto a suo favore.²⁴ Come quello di Silao, anche il suo repertorio madrigalistico conta pochi numeri in forma completa. A parte una raccolta cui egli accenna nella *Compieta a tre voci* del 1607, e un'ignota stampa sui *Lamenti d'Erminia* menzionata da Ciro di Pers nel 1689,²⁵ di lui rimangono *Tirsi e Clori Terzo Libro de' Madrigali a cinque voci* (1607), *La Cieca Madrigali a cinque voci* (1609 cit.), il *Quinto Libro de' M[a]drigali a cinque voci* (1611) e i *Madrigali concertati a 2 et 3* (?).²⁶ Dagli *Indici* dello stampatore Vincenti si apprende che un VI libro a sei voci eb-

²³ Su tutto ciò si veda A. Tamaro, *Storia di Trieste*, Roma 1924, pp. 86 e 104.

²⁴ Cfr. G. Radole, "voce" *Casentini Marsilio* cit.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cfr. *Nuovo Vogel*, pp. 326—329.

be grande successo di pubblico restando in catalogo fino al 1662;²⁷ ma se si eccettua il V libro del 1611, la forma frammentaria del materiale elencato mi induce a tracciare solo alcune ipotesi sulle musiche édite nel 1607 e nel 1609.

In *Tirsi e Clori* Marsilio adopera una tessitura alta, rivelata dalla chiave di violino nel Quinto. In questo caso il suo stile diventa recitativo ai madrigali *Rimanti un poco Tirsi e Nel dolce seno*, la cui pregnanza semantica pare compiersi al verso "Fissi tenendo gli occhi", ove tutte le parti eseguono le parole a scansione sillabica indicata da una

Es. 1

Silao Casentini: „ Colli e voi piaggie”

C
Col - li e voi piag - - - - gie a-pri - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

A
Col-li e voi piag-gie a - pri - - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

T
Col-li e voi pia - - - - gie a-pri - - - che Ve-sti - te-vi di fior ve -

Q
Ve-sti - te-vi di fior ve -

B
Ve -

5
sti - te-vi di fior d'her - bet - te e spi - - - - che E

sti - te-vi di fior d'her - bet - - - te e spi - che E di ro - se e vio - le

8
sti - te-vi di fior d'herbet - - - te e spi - che E di ro - se e vio - le

sti - te-vi di fior d'her - bet - te e spi - che E di ro - se e vio - le

sti - te-vi di fior d'herbet - - - te e spi - - - che E di ro - se e vio - le

²⁷ *Indice di tutte le opere che si trovano nella stampa della pigna; di Alessandro Vincenti* (Venezia 1662); "voce" *Madrigali à sei*. Per altre edizioni ignote di entrambi i Casentini cfr. O. Mischiati, *Indice, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze 1984.

- di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

E di ro - se e vio - - - - le Spi - ri Ze - fi-ro_o-dor spi -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che - - - - non suo - - - - le Co-sì dis - se e

- ri Ze - fi-ro_o-dor o - dor più che non suo - - - - le Co-sì dis -

ri Ze - fi-ro_o-dor più che - - - - non suo - - - - le

se e la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

se e la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

la fron - te Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

se e la fron - te Chi - nò Ter ge - - - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

Chi - nò Ter - ge - sto al - l'hor da l'o - ri - zon -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

te E quan - to cin - ge e ser - ra e quan - to cin - ge e ser - ra S'u -

di s'u - di s'u - di Car - lointo - nar s'u -
 S'u - di s'u - di Car - lointo - nar s'u - di Car - lointo - nar s'u -
 ra s'u - di s'u - di Car - lointo - nar s'u - di Car - lointo - nar s'u -
 di s'u - di s'u - di Car - lointo - nar s'u - di Car - lointo - nar s'u -
 di s'u - di s'u - di Car - lointo - nar s'u -

di Car - lointo - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lointo - nar l'ac - qua la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lointo - nar l'acqua e la ter - ra l'acqua e la ter - ra Co - si di - see ra
 di Car - lointo - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra
 di Car - lointo - nar l'ac - qua e la ter - ra Co - si dis - ra

longa. Il procedimento ha solo nel passo in parola valore di madrigalismo, poiché viene esteso senza pretesti verbali a tutta la composizione di *Deh bella e cara* ne *La Cieca*, che si raccorda a un elemento monodico esemplato nel IV libro dei madrigali (cfr. il verso "Lo fareste col vostr'aureo sembiante" in *Sfogava con le stelle*, 1603). Il particolare quindi non va rapportato alla notazione *augenmusik* che Marsilio pone in *Queste lagrime amoroze* ("E della notte amante" = ■◆■◆ ... a le *notturne* voci = ◆◆◆◆), ma ad una timida adesione alla "seconda prattica", mitigata da un comportamento tradizionalista cui pare rassegnarsi l'autore.

La lunga prefazione della stampa porta l'eco di polemiche ancora vive nell'ambiente musicale italiano, circa la contaminazione della polifonia madrigalesca da parte dello stile monodico. Le sostanziali inosservanze alle regole del contrappunto, che l'avanguardia Wert-Luzzasco-Monteverdi aveva collaudato a dispetto delle censure avanzate dall'Artusi, si riflettono così in Casentini.²⁸ Con qualche indecisione egli abbraccia le "Regole Methodiche" e le "licenze del moderno comporre", raffigurandole come sagge "Matrone" contro "Damigelle vestite lascivamente". Per non dispiacere alla severità delle prime e alla libertà delle altre, sceglie allora "una strada di mezzo", quasi camminando alla "Cieca" tra l'antico e il moderno:

Mirandosi allo stato, nel qual hoggi d' si ritrova la Musica, massimamente nel soggetto de' Madrigali; e scoprendo dall'un canto, con quanto studio siano state raccolte, & con quanta osservanza poste in uso le antiche Regole di questa nobilissima scienza, approvate dall'autorità, & confermate con la lunga prattica dalle penne de' dottissimi huomini, mosso dall'esempio di questo, e stimolato da i precetti di coloro, che così honorata professione m'hanno insegnato, nasceva in me necessariamente un pensier di seguitar l'orme stampate già da tanto tempo ... Dall'altro canto, riguardando con quanto applauso siano state da alcuni (per non dire dalla maggior parte) abbracciate le licenze del moderno comporre, per il diletto, che pare che da questa maniera essi cavino (non essendo, quando ben si considera il fine della Musica altro in effetto, che il diletto) in me nasceva un talento, & un desiderio insieme di seguitar queste. Et se colà le Regole Methodiche di quest'arte, quasi Matrone venerande, in habito grave, con affetto materno mi richiamavano dalla strada, ch'io accennavo di fare, come troppo precipitosa; quà, le licenze moderne, a guisa di gratiose Damigelle vestite lascivamente, con mille vezzi m'allettavano, & invitavano insieme a seguitarle. Ond'io, frà queste contrarietà ... non essendomi concesso di compiacere all'una senza dispiacere all'altra; pigliai partito di chiudere gli occhi ad ambedue ... di oprare in maniera, che né l'una, né l'altra di loro, per quanto è lecito, resti da me offesa ...

E' un vero peccato che l'opera non sia ricostruibile, anche perché essa nasce con intenti programmatici, essendo costituita di segmenti presi dal III atto del *Pastor Fido*, allo stesso modo in cui Filippo de Monte pubblicò le *Musiche sopra il Pastor Fido* (1600), per non parlare dei madrigali composti da Marenzio sui lamenti di Dorinda, Amarilli e Mirtillo.²⁹

Secondo Einstein la 'tragicomedia' guariniana "foreshadowed the opera";³⁰ e non si può nascondere che da un punto di vista formale i madrigali di Marsilio sono congiunti per dare unità al gioco della cieca (episodio in cui Mirtillo lancia le sue proferte d'amore ad Amarilli, bendata e intenta a giocare tra le ninfe). Vi si scorgono gli

²⁸ Sulle battute di questa polemica, che ha visto accorrere in difesa della "prima prattica" l'Artusi e sicuramente tanti altri musicisti, cfr. G. Massera, *Dalle "Imperfezioni" alle "Perfezioni" della moderna musica, Atti del Congresso Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Cremona, (dattiloscritto) 1969, pp. 397–408.

²⁹ Cfr. A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, I, pp. 210–211, II, pp. 620, 676 sgg.

³⁰ *Ibid.*, p. 210.

interventi dei due personaggi mescolati a quelli del coro, e nonostante l'inclusione del celebre *Cruda Amarilli*, Casentini evita di musicare *Ah dolente partita* a cui si sono interessati i migliori madrigalisti del tempo.³¹

Per una identificazione dei versi trascrivo i titoli de *La Cieca* con i relativi rimandi bibliografici,³² senza fornire ragguagli sui brani che provengono dalle *Rime* di Guarini come *Parlo miser' o taccio* (1602):

Cieco, amor, non ti cred'io...	<i>Pastor Fido</i> ,	III,	sc. 2,	vv. 25
Ch'i t'ami e t'ami più della mia vita...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 107
Ma che bisogna far cotanta fede	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 115
Deh bella e cara e sì soave	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 143
Ma a chi parlo, infelice	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 3,	vv. 162
Ma tu perfido, cieco mi chiami...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 52
Cruda Amarilli...	<i>Pastor Fido</i> ,	I,	sc. 2,	vv. 1
O Mirtillo, Mirtillo anima mia...	<i>Pastor Fido</i> ,	III,	sc. 4,	vv. 1
Anima mia, perdona a chi t'è cruda...	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 4,	vv. 34
Che se tu sei il cor mio	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 4,	vv. 43
Sciolto cor fa piè fugace	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 71
Mira nume trionfante	<i>Pastor Fido</i> ,	ivi,	sc. 2,	vv. 104

La condizioni della stampa mi spingono a cercare nel successivo V libro le caratteristiche di questo interesse per il teatro di Guarini. I passi della pastorale contemplati in quest'ultimo libro sono solo due; un mero complemento insomma che adombra una nuova situazione stilistica accettata tra il 1609 e il 1611, in una zona assai lontana dai 'luoghi' importanti della musica.

Tratti con alcuni adattamenti dal IV atto-scena 5 (vv. 198—224) i madrigali *Care mie selve* e *O Mirtillo, Mirtillo / ben fu misero* descrivono le pene amorose di Amarilli che langue per Mirtillo e sviene nel pronunciare il suo nome di fronte a Nicandro (cfr. l'ultimo verso: "Mi moro oimé! Mirti ... "). A parte l'individuazione dei due segmenti (parzialmente scoretta nel *Nuovo Vogel*),³³ i pezzi ostentano una pulsione sillabica in consonanza con il madrigale pastorale dei maestri romani.³⁴ Anzitutto nel secondo brano, che attende a una quadratura metrica rigorosa, usufruendo dell'abbinamento costante di 3—4 misure per verso per una coincidenza logica tra frasi musicali e linee del testo. Solo la voce di Quinto rompe in *Care selve* la monotonia della costruzione accordale. Pochissimi i madrigalismi, ma in compenso non vengono meno in luoghi comuni alle parole "sospira", resa da una pausa che anticipa il vocabolo in questione, o "ingiusto e crudo" raffigurate da una serie di ritardi. In "torni la mia fredd'ombra" il piglio si fa nervoso e ricorda le maniere di Wert e Marenzio nella distribuzione 'a chiazze' della medesima figura, creando gli sbilanciamenti cari al madrigale *fin de siècle* (miss. 12—15).

³¹ L'ultimo lavoro critico in ordine di tempo, dopo quelli di Pierluigi Petrobelli e Zygmund Szweykowski (*Atti del congresso Monteverdi* cit. pp. 361—376 e "Quadrivium", XII 1971, pp. 59—76) si deve a L. Bianconi, *Ah dolente partita: espressione e artificio*, "Studi musicali", III 1974, pp. 105—130.

³² Conduco il confronto sull'edizione di M. Ariani: *Il teatro italiano*, II, *La tragedia del Cinquecento*, Torino 1977, pp. 723 sgg.

³³ Cfr. *Nuovo Vogel*, p. 327 con p. 328, dove è riportato il medesimo titolo per il IV e il V libro: *O Mirtillo, Mirtillo anima mia se vedesti qui dentro*.

³⁴ Cfr. S. Leopold, *Madrigali sulle egloghe sdrucchiole di Iacopo Sannazzaro. Struttura poetica e forma musicale*, "Rivista italiana di musicologia", XIV 1979, pp. 75—127.

La coscienza di professione, o inconsciamente la frequenza assidua della polifonia sacra, ha un peso notevole nel frammento che smembra il testo in due sezioni a mis. 18. Esso viene evidenziato dal bemolle in chiave in tutte e cinque le voci, e spezza l'unità timbrica del brano tramite uno spostamento di gamme al grave. Con un cambio veloce di tonalità minori, Marsilio descrive il rifugio ideale nell'inferno delle pene, che rasenta la solennità ecclesiale nell'unissono di Tenore e Quinto (mis. 22). Se l'episodio ha il fascino di scomporre il pezzo in piani fonici opposti, inutili e tediosi sono invece i passaggi cadenziali contornati dal cromatismo (miss. 8–10) e da uno sgradevole salto di terza minore nel basso (miss. 7–8) (es. 2).

Es. 2

Marsilio Casentini: „Care mie selve”

C
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce -

A
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

Q
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce -

T
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

B
Ca - re mie sel - - ve à Dio Ri-ce-ve - te

5

ve - te que-sti ul - ti - mi so-spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

ve - te questi ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so - spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

que - sti ul - ti - mi so spi - ri Fin che sciol - ta da fer - ro in

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om - bra -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

giu - sto e cru - do Tor-ni la mia fredd'om -

bra A le vo-str'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

A le vostr'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

bra a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

d'om - bra A le vostr'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

bra A le vostr'om - bre a - ma - te a le vostr'om - bre a - ma -

15

te Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe-no — so in fer — — ro Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe-no — so in fer — — ro Non può gir in-no-cen —

te Che nel pe-no — so in fer — — ro

te Che nel pe-no — so in fer — — ro

20

te Ne può star tra be-a —

te Ne può star tra be —

te non puo gir in - no-cen — te Ne può star tra bea — ti

Non gir in-no-cen — te Ne può star tra be-a —

Non gir in-no-cen — te Ne può star tra bea —

_____ ti Di-spe-ra-ta e do-len - te di-spera - ta e do-

a _____ ti Di-spera - ta e do-len -

tra be-a - ti Dispera - ta e do-len - te di-spera - ta e do-len -

tra be-a - ti Dispe-ra - ta e do-len - te

ti Dispera - ta e do-len - te

len - te di-spera - ta e do-len - te

_____ te di-spe - ra - ta e do-len - te di spera ta e do-len - te

te di-spera - ta e do-len - te di-spera - ta e do-len - te

di-spera - ta e do-len - te do - len - te

di-spera - ta e do-len - te

Anche *O Mirtillo* è in prevalenza accordale. Così le dissonanze prese di colpo riescono più urtanti di quelle moteverdiane del IV libro (miss. 23—24 o mis. 34), mentre la porzione senza voce acuta, che si porta gradualmente all'unissono di Alto e Tenore, ripete lo stilema del brano precedente (mis. 29). Interessanti sono poi gli effetti d'eco al verso finale, incalzati dalle voci su una figura a tre crome discendenti, più volte ripetuta allo scopo di enfatizzare la disperazione di Amarilli. In questo caso, la sonorità fusa delle parti inferiori contrasta l'intonazione accorata del soprano all'acuto e dà al pezzo squarci di quell'intenso lirismo, che Monteverdi saprà sviluppare con maestria nel *Lamento della Ninfa* dell' VIII libro (es. 3).

Un'attenzione del tutto speciale merita Gabriello Puliti, la cui importanza per l'Istria è paragonabile a quella di Tomaso Cecchino e Ivan Lukačić per la Dalmazia. Organista e maestro di cappella dal 1605, Puliti percorre tutta la provincia sino agli ultimi anni di vita, ritirandosi a Trieste per lasciare l'incarico presso la cappella di S. Giusto nel 1638.³⁵

L'arte proteiforme di questo personaggio è testimoniata da 15 opere superstiti, che attestano l'entusiasmo con cui ha accolto tutti i generi del tempo (strumentale, sacro, profano polifonico, monodico). Ogni pubblicazione riflette i particolari della sua vita di musico condotta in stretto rapporto con personaggi di rango elevato o giovani dilettanti di canto, violino e cornetto, o più semplicemente coi cantori della cattedrale di Capodistria.³⁶

Già prima di trasferirsi dalla Toscana a questa fiorente città,³⁷ il francescano aveva stampato i mottetti a quattro voci *Sacrae modulationes* e i salmi a cinque *Vespertina psalmodia* (1600, 1602). In esse e nelle *Mascherate* del '12 si rivela seguace di Banchieri, componendo pezzi che emulano il chitarrino del *Metamorfosi* (1602), gli *Astrologi* e i *Todeschi* dei madrigali dialogici.³⁸ Arriva quindi a precederlo col mottetto *En dilectus meus* nelle *Sacrae modulationes* (cit.), ove adotta il medesimo impianto polifonico delle *Ecclesiastiche sinfonie* (1607), parodiando il tema di *Vestiva i colli* di Palestrina al verso "Surge propera amica amica".³⁹

Nello stesso periodo egli pubblica i primi madrigali a cinque, probabilmente su testi di Guarini e Sannazaro, come suggerisce l'indicazione del catalogo Giunta all'anno 1604: [madrigali] "Pastorali Gabriello Puliti a 5." (in *Catalogus librorum qui in Iunctarum Bibliotheca Philippi Haeredum Florentiae prostant*, Florentiae MDCIV).⁴⁰ Esperienza che ripete nel 1609 con i *Baci ardenti*, seppure una certa protervia nel diffonde-

³⁵ Gli succede nello stesso anno il compositore Martino Naimon, sul quale ha scritto G. Radole, *Martino Naimon Maestro di Capella a S. Giusto*, "Archeografo triestino", s. IV, XXV—XXVI 1963—64, pp. 3 sgg.

³⁶ Il rapporto con un dilettante di tali strumenti, Mario Bonzi, è documentato dalle dediche in *Lunario armonico* (Venezia, Vincenti 1615) e nelle *Fantasie scherzi et capricci* (ivi 1624), opere per violino e/o cornetto. Così dicasi per i *Pungenti dardi spirituali* (ivi 1620), con mottetti per Bonzi e Iseppo Albanese "Canonico e Basso nella Cattedrale di Capodistria".

³⁷ Per i santi protettori di Capodistria, Nazario e Orsola, Puliti ha scritto i mottetti a una voce *Protector Noster* e *O quam pulchra* (in *Sacri accenti*, cit.).

³⁸ Sulle mascherate della *Ghirlanda odorifera* (Venezia, Vincenti 1612) ha scritto E. Stipčević, *Maskerate Gabriella Pulitija*, "Sveta Cecilija", LIII, 3, 1983, pp. 60—62; 4, pp. 83—85; LIV, 1, 1984, pp. 9—10.

³⁹ Il mottetto di Banchieri è trascritto in G. Vecchi, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Bologna 1969, pp. 105—108.

⁴⁰ Cfr. O. Mischiati, *op. cit.*, p. 121.

Es. 3

Marsilio Casentini: „O Mirtillo, Mirtillo“

C Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che

A O Mir-til - lo Mir - til - lo E' di che pria

T O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che

Q O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che pria

B O Mir-til - lo Mir - til - lo Ben - fu mi-se-ro il di che pria ti vi - di E' di che pria

5

pria ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

pria ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

ti pia qui Più cara a te che la mia

ti pia qui Poi - ché la vi - ta mi — a Più cara a te che

10

la mi vi - ta as - sa - i

la mi vi - ta as - sa — i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

la mi vi - ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

vi — ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

la mi vi — ta as - sa - i Co - si pur non dove - a Per altro esser vi —
tua

15

Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion — de la mia mor —

ta Che per es - ser ca - gion - de la mia mor —

te Co - sì

te Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

te Co - sì ch'il cre - de - ri - a Per te danna - ta mo - re Co -

20

O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

lei che ti fu cru - da Per vi - ver in - no - cen — te O per me troppo arden - te

O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - rapur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - rapur me - glio O pec-car ò fug-
 O perte po-co ar-di - to e - ra pur me - glio O pec-car ò fug-

gi-re In o-gni mo-do io mo-ro in o-gni mo-do io
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro in o-gni mo - do io
 gi-re In o-gni mo - do io mo - ro in o-gni mo - do io

mo-ro e sen-za col - pa e senza te
 e sen-za col - pa E sen - za frut - to
 — do io mo - ro e sen-za col - pa e senza
 mo — — ro e sen-za col - pa E sen - za frut - to e senza
 mo - ro e sen-za col - pa E sen - za frut - to e senza

35

e senza te Mimoro_ohimé mi moro_ohimé Mir-til — lo
 e senza te cor mi — o cor mi — o Mi moro_ohimé Mirtil — lo
 te cor mi — o Mi moro_ohimé mi moro_ohimé ohi - mé Mirtil — lo
 te cor mi — o Mi moro_ohimé moro_ohimé Mir-til — lo
 te cor mio — o Mimoro_ohimé mi moro_ohimé Mir - til — lo

re lo stile monodico nella musica da chiesa finisce ben presto per prevalere.⁴¹ Da questo repertorio, che rappresenta una svolta nello stile di Puliti, si traggono spunti di meditazione riguardo all'ornamentazione improvvisata (*Sacra concertus*, 1614) e circa alcuni modelli archetipi di monodia, tenuti in qualità di motivi ispiratori. Nei *Pungenti dardi spirituali* del 1618 include infatti il mottetto a voce sola *O quam dulce* del virtuoso Bartolomeo Barbarino, apparso nel I libro di mottetti del 1610. In seguito fanno capolino due monodie sacre in omaggio al correligionario Giacomo Finetti — maestro di cappella ai Frari e patrocinatore delle *Sacrae cantiones* di Lukačić (1620) — più una coincidenza tematica con musiche di Tomaso Cecchino e Giulio Caccini.⁴²

Prima di questa 'conversione' Puliti licenzia il *Secondo libro de' Madrigali a cinque voci* (i.e. i *Baci*), mettendo in luce con la numerazione d'*opus* che il I libro è quello compreso nel catalogo giuntino. Il frontespizio e la dedica dell'opera, datata 25 febbraio, sono in un certo senso premonitori del suo passaggio a Trieste. Pure dicendosi "Organista nel Duomo ... di Capo d'Istria", egli indirizza i madrigali all'arciduca Ferdinando, nel cui nome e con quello di Massimiliano Ernesto costruisce le musiche di *O baci, dolci baci* e *L'aura dé meriti tuoi*. Così su delibera del Maggior Consiglio, il 31 maggio dello stesso anno entra a far parte della Cappella Civica, trattenendosi nella città asburgica sino al 1614.⁴³

L'intero gruppo delle musiche di questo II libro è ispirato ai casi del bacio, variamente schedati dalle didascalie sopra i titoli, con cinque rime prese dalla *Lira* di Giambattista Marino (1602).⁴⁴ Nonostante siano pochi i testi del Napoletano, i madrigali prospettano le metafore 'argute' della sua poesia, con richieste artificiose di baci "alla bella nemica", crude descrizioni fisiche, struggimenti sentimentali ed erotismi su verificazioni sciatte: "Ma baciando tu l'alme mi disfai" (Bacio mordace); "Gode la bocca e ne languisce il core" (Bacio mortale); "Baciami ingrata i molli avori" (Brama d'esser baciata in altra guisa); "S'ispido ho il volto difforme non sono / Baciami dunque sciocca / E fa che'l core goda per la bocca" (ivi); "Dammi un bacio omaj di buona voglia / O lascia ch'io mel toglia" (Amorosa infermità).

Tuttavia qui non interessa il dislivello di risultati tra ciò che si ascrive a Marino o al concettismo stracchiato dell'emulzione marinistica, ma una verifica dello stile musicale che a contatto con tali strofi amorose si presenta robusto e denso di inventiva. Essa rifugge in esclamazioni esagerate, come i ribatutti a grado congiunto quando si ragiona di dolore dopo il morso al posto del bacio (*Eccomi pronta ai baci*); ma si rapporta

⁴¹ È significativo che Puliti, influenzato dalla monodia, prescriva per l'esecuzione del mottetto *O bone Jesu* (*Pungenti dardi*, cit.) un accompagnamento di liuto o tiorba: "Da cantarsi con Chitarrone ovvero Tiorba o Liuto".

⁴² *Ibid.*, ove si trova, "Ad istantia del Molto R. P. Maestro Iacopo Finetti di Capella della Ca' Grande di Venezia", il mottetto *Exulta e laetare*; anche in *Lilia convallium* (Venezia, Vincenti 1620) il mottetto *O speciosa* è dedicato al Finetti. Sulla scorta di quanto ha segnalato Dragan Plamenac circa la somiglianza tra *Amarilli mia bella* di Caccini e *Caro dolce ben mio* di Cecchino (*Le nuove musiche*, 1601; *Amorosi concetti*, 1621), Stipčević estende il confronto al mottetto *Anima mea* di Puliti, cogliendo nuove analogie tematiche (cfr. *Sacri concertus*, Venezia, Vincenti 1614). Cfr. D. Plamenac, *Toma Cecchini kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća*, "Rad", 262 1938, p. 86; E. Stipčević, *Uvodna razmatranja...*, pp. 38—40. Giustamente lo Stipčević procede con cautela nella ricerca di possibili contatti tra i compositori citati e afferma che "Vrlo je teško utvrditi direktni kontakt Lukačića s Pulitijem i njegovim djelom" (*ibid.*).

⁴³ La si può leggere in G. Radole, *Musicisti a Trieste...*, p. 145.

⁴⁴ A quelle menzionate dal *Nuovo Vogel* (p. 1410) si aggiunge: *Io moro, ecco ch'io moro*; cfr. G. B. Marino, *Delle Rime...*, Venezia, Brignonci 1677, p. 250.

al frasario tradizionale fatto di vocalizzi, se il testo se ne esce con parole come "rapido" o "ratto"; o ancora con *hemiolia* accompagnata dal 3 quando si allude al colore (le "macchie" di *Al desir tropp'ingordo*, il "cielo fosco" in *Ecco di mille e mille*). In questo caso la struttura non si distanzia da quella dei mottetti, con intromissioni di passi a ritmo ternario a metà componimento e frasi imitative prolungate, cui seguono attacchi da canzone strumentale.

Il primo brano (*O baci...*) racchiude i tratti salienti della raccolta, mediante una pronuncia simmetrica del testo che ricorda i primordi del madrigale (es. 4). Il suo fra-

Es. 4

Gabriello Puliti., *O baci dolci baci*"

O Ba-ci dol-ci ba - ci o baci dolci ba - ci Trom-be lin - gued'Amo - re

seggio si sviluppa dopo un *color* omoritmico (es. 5) con elementi di marca ecclesiale a note tenute e rittardi, nella "maniera" cui di è assuefatto l'autore con le precedenti produzioni mottettistiche. Ciononostante la sintassi madrigalesca riesce a corrodere il potere da tali effetti e ne smorza l'efficacia con una distribuzione a frammenti della li-

Es. 5

Su su le man ba - cian - dó

nea melodica, per un' acclamazione spiritosa di "al saggio Ferdinando" (es. 6a-b). Con altri cenni allusivi, Puliti onora Massimiliano Ernesto in *L'aura de' meriti tuoi* (cit.), esaltando il tono guerresco di "Alla fama della tromba", con l'insistente ribattuto dell'Alto simile allo squillo dello strumento, e lunghi vocalizzi di stampo secentesco nelle voci di Alto e Basso su "folgore d'honore".

Di tutt'altra dimensione è il trattamento ai versi di Marino in *Tornate o cari baci*. In tale frangente il compositore si avventa su una maglia di quartine che ondeggiando liberando l'atmosfera raccolta d'inizio, onde realizzare in modo festoso il "ritornar in vita"

mediante il bacio (es. 7). A poco a poco il testo si appaga di soluzioni meno appariscenti, con alcuni passaggi accordali cupi e dissonanti, che drammatizzano le coppie di ossimori “dolce-amaro”, “languir-carò”: sistema a cui cede Monteverdi con le “false relazioni armoniche” dello stesso madrigale nel VI libro (1619) (es. 8).⁴⁵

I *Baci ardenti* portano un'iscrizione destinata a ripresentarsi nelle altre edizioni di Puliti, che si qualifica appunto “Accademico armonico detto l'Allegro”. Mancando un'accademia con tale nome nella Venezia Giulia, e constatata la sua vicinanza ai sodali della Palladia, è da supporre che l'attributo “Allegro” sia la nomina conferita per il ruolo di accademico musicista, e “armonico” il titolo desunto dalla classe di appartenenza, adoperato cioè come sinonimo di *musicista*. Per convenzione infatti il linguaggio classicheggiante delle accademie umanistiche prediligeva il termine ἁρμονία a quello meno estensivo di *musica*; e che di armonia strumentale o cosmica si parlasse in questa accolta di studiosi lo provano i *Cento dubbi* di Girolamo Vida. D'altro canto Puliti può vantare tra le sue amicizie quella dei palladiani Ottonello de' Belli e Giambattista Brati.⁴⁶ Proprio con essi collabora alla composizione di tre madrigali per le nozze di Agnesina Negri e Antonio Bragadino, stampati con frontespizio a parte in coda alle canzonette *Armonici accenti* del 1621.⁴⁷ Sia in questa raccolta che in quella delle mascherate del '12 ha una forte evidenza l'amicizia instaurata con i nobili Negri di Albona. Nel primo caso la dedica a Orazio si congiunge al suo incarico di organista presso la “Chiesa maggiore” della città. In essa riassume la contorta teoria delle sfere, identificando nel microcosmo umano del protettore l'emanazione di quel movimento armonico, da cui derivano “gusto e dilettaione ... alla Musica”. Nel secondo caso, come ricorda lo stesso Puliti, la sua presenza ad Albona rimena alla lunga amicizia con Tranquillo Negri, fine poeta e autore della commedia *l'Anima di intrico*, rappresentata dai giovani del paese istriano nel 1633.⁴⁸ A Tranquillo porge dunque le mascherate *Ghirlanda odorifera*, composte con l'ausilio di liuto e cetra, nella cui premessa segnala i privilegi ottenuti da Orazio, Melchiorre e Giambattista Negri: condottiero fedele a Venezia che respinse gli Uscocchi nel '59, difendendo più volte la regione dagli arciducali austriaci.⁴⁹

⁴⁵ Cito direttamente da N. Pirrotta, *Scelte poetiche di Monteverdi*, “Nuova rivista musicale italiana”, II 1968, p. 243. Janez Höfler sostiene che il madrigale *lo moro, ecco ch'io moro* (n° 17 della raccolta) risente dello stile di Marenzio; cfr. J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, p. 139. A sua volta Stipčević vede nella simmetria melodica e nell'armonia un richiamo al primo Monteverdi (*op. cit.*, p. 36): “... Osjećaj za melodijsku simetriju, mjestimično neobični harmonski sklopovi upućuju i na ranog Monteverdija”.

⁴⁶ Cfr. P. Stancovich, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Trieste, Marenigh 1829, II, ai numeri 194, 203, 206.

⁴⁷ Cfr. G. Puliti, *Armonici accenti a voce sola*, Venezia, Vincenti 1621. Anche le ricerche di Ennio Stipčević sull'accademia che ha arruolato Puliti hanno avuto esito negativo: “Svi naši pokušaji da pronađemo neku Akademiju Armoniku ostali su bez uspjeha ... Takvu Akademiju ne spominje niti jedan priručnik koji se bavi tim akademskim društvima na našoj obali”.

⁴⁸ Cfr. B. Ziliotto, *Tranquillo Negri rimatore albanese del secolo XVII*, “Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria”, XXV 1910, pp. 285–316.

⁴⁹ Su quest'ultimo cfr. P. Stancovich, *op. cit.*, III, 313.

Es. 6

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af —

Gi — te con pu — ro af — fet —

Gi — te con pu — ro af — fet —

to Al saggio FERDI - NAN - DO

to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

fet - to Al sag-gio FERDI - NAN - DO al

to Al sag-gio FERDI - NAN - DO al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

to Al sag-gio FER-DI - NAN - DO al

Es.7

Gabriello Puliti: „Tornate o cari baci”

C A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci ba —

Q A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci

A A ri - tor - nar - mi in vi — ta Ba — ci ba — ci

T (vi) - ta Ba — ci ba — ci

B (vi) - ta Ba — ci ba — ci ba —

ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

ba - ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

ba - ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — ta

e - sca gradi - ta e — sca gradi — — — ta

ci al mio cor digion e - sca gradi - ta e — sca gra - di — — — ta

Es. 8

Voi di quel dolc' a ma

(vi)-ta

Voi di quel dolc' a ma

Voi di quel dolc a ma

Voi di quel dolc' a ma

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma'. The second staff is a vocal line with lyrics '(vi)-ta'. The third staff is a vocal line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma' and a flat (b) symbol above it. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Voi di quel dolc a ma'. The fifth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'Voi di quel dolc' a ma'.

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

Per - cui lan - guir lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir per - cui lan - guir m'è ca - ro

ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro'. The second staff is a vocal line with lyrics 'Per - cui lan - guir lan - guir m'è ca - ro'. The third staff is a vocal line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro' and a flat (b) symbol above it. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir per - cui lan - guir m'è ca - ro'. The fifth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'ro Per - cui lan - guir m'è ca - ro'.

A parte i sapidi umori della *Ghirlanda*, che ammette una “trasmutazione” su *Anchor che co’l partire*,⁵⁰ gli *Accenti* a tre voci costituiscono l’ultimo approccio con la forma madrigalistica per allietare gli sponsali di Agnesina Negri. Sui testi epitalamici preparati da “Ottanello del Bello” e “Gio: Battista Brati”, Puliti imposta una polifonia ormai compromessa col regime monodico. Il basso intanto non ha un andamento solistico assai pronunciato, e lascia trasparire la sua funzione armonica, quando le parti superiori si accoppiano a terze allontanandosi a distanza d’ottava dalla voce virile (mis. 13 sgg.).⁵¹ Frequenti sono poi i cambi di *tactus* mediante il *color*, per “tinteggiare” con notazioni desuete i versi “*Negra e candida sposa*” e “*adorni il negro di tue luci belle*” (*nero-bianco*). Sempre nel primo madrigale si situano in grazioso incrocio di melodie ai versi “*Ma i tuoi vivi ligustri / I costumi suavi*” (cfr. i motivi A-B), e le fluneti volute dall’incisività secentesca tra quartine di semicrome e figure puntate (miss. 6–7, 18 sgg.) (*es.* 9).

Anche il madrigale *Formó celeste Amore* alterna il movimento imitativo in tempo binario ai passi omoritmici in tempo ternario. Il testo del Brati possiede un lirismo affine alla strofe del Pastore nel I atto dell’*Euridice*, come dimostra il seguente distico con le sue analogie lessicali, a conferma di un’ispirazione poetica vincolata alla musica:⁵²

G. B. Brati	O. Rinuccini
Soave nodo d’Himeno gentile	Oggi a somma beltade
Ond’a sommo valor beltà divina	Giunge sommo valor santo Himeneo
...	...

I “madrigaletti” di Puliti hanno dunque il carattere di esperienza occasionale, slegata da una vera tradizione istriana che si identifica piuttosto con la monodia sacra, da lui abbracciata nel secondo decennio del secolo alla pari dei suoi coetanei attivi in Dalmazia.

⁵⁰ La parodia del madrigale di Cipriano de Rore, qui eseguita dal ‘dottor Gratiano’, viene segnalata anche da A. Einstein, *op. cit.*, I, p. 404, e nello studio specifico di E. T. Ferand, *Anchor che co’l partire. Die Schicksale eines berühmten Madrigals, Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg 1962.

⁵¹ Il che ricorda l’andamento di certe canzonette e villanelle di Marenzio; cfr. E. Gerson-Kiwi, *Sulla genesi delle canzoni popolari nel ‘500*, nel volume *In memoriam Jacques Handschin*, Strassburg 1962, pp. 181–183.

⁵² Si rammenti che il testo vanta anche una rappresentazione a Dubrovnik, su libretto tradotto in croato dal poeta Paskoje Primović e stampato a Venezia da Ivan Salis nel 1617. In esso appaiono adattati i nomi dei personaggi (ad es. Arcetro diventa *Radmio*, Tirsi *Selenko*, Aminta *Gliubmir*), ma la struttura del dramma è più o meno intatta; cfr. B. Bujčić, *An Early Croat Translation of Rinuccini’s Euridice*, “*Muzikološki zbornik*”, XII 1976, pp. 16–30.

Es. 9

Gabriello Puliti: „Negra e candida sposa”

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'oc - chie di ci

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'occhie di ci

Ne - gra e can - di - da spo - sa Negra d'oc - chie di ci

5

— glia E ne — — — gra di fa - mi — — —

— glia E ne — — — — — gra di fa — — —

— glia E ne — — — — — gra di fa - mi — — —

— — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri I co -

mi — — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri I co -

— — — — — glia Ma i tuoi vi - vi li - gu - stri I co -

10

stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi la patri-a il Pa-dre e gl'A - vi
 stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi la patri-a il Pa-dre e gl'A - vi
 stu-mi su-a - vi La pa-tria il Pa-dre e gl'A - vi e gl'A — vi

15

Candida son e per candor il - lu - stri e per candor e per can -
 Candida son e per can - dor il - lu - stri e per candor e per can -
 Candida son e per candor il - lu — stri e per candor e per can -

20

dor il - lu — stri Nel bel re
 dor il - lu — stri Nel bel re —
 dor il - lu — stri Nel bel re - gno not —

— gno not-tur — no De-ge-ni-to - ri tuoi de ge-ni-to-ri tuoi stam-pi-le

— gno not tur — no De ge-ni-to - ri tuoi stam-pi-le

tur — no De-ge-ni-to-ri tuoi stam-pi-le

25

stel - le stam-pi-le stel — le E nel can-dor di-ur - no

stel - le stam-pi-le stel — le E nel can-dor di-ur - no

stel - le stam-pi-le stel — le E nel candor di — ur — no

30

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

A-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le a-dor-ni il ne - gro di tue luci bel-le

POVZETEK

Članek raziskuje razloge precejšnjega nezanimanja za istrske skladatelje, ki so se v letih 1500 do 1600 ukvarjali z nekaterimi zvrstmi cerkvene in posvetne glasbe, npr. mašami in madrigali. Ti razlogi izhajajo iz nedoraslosti zborov in pa bornega mecenstva krajevnega plemstva, saj ga ni mogoče primerjati z bogatimi dvori tistega časa.

Edina umetnika, ki sta se občasno posvečala omenjenima zvrstema, sta Silao Casentini in Gabriello Puliti. V njuni glasbi odsevajo tendence madrigalov s konca 16. stoletja, za katere se sistematično uporabljajo Tassova, Guarinijeva in Marinova pesniška besedila. Tudi v Kopru se pojavljajo imitacije spevov Aminta in Pastor fido, ki sta jih napisala in z glasbenimi vložki uprizarjala Girolamo Gravisi in Ottonello de' Belli (Filliria 1585 in Le selve incornate okrog 1590). Prebiranje teh pastirskih spevov vpliva tudi na Marsilia Casentinija, Silaovega sina, ki napiše knjigo madrigalov za tretje dejanje dela Pastor fido (La Cieca, 1609, nekompletno) in vključi v Quinto libro Silaov madrigal 'Ninfe che nel più ameno / Letto'. Verzi in maloštevilni madrigalizmi tega poklonitvenega sestavka opisujejo, kako je Trst zvest Karlu II. Habsburškemu, to pa s pomočjo mitološke alegorije.

Frančiškan Puliti, ki je deloval v Trstu, Miljah, Kopru, Piranu in Labinu, je posvetil nadvojvodu Ferdinandu Avstrijskemu peteroglasne madrigale Baci ardenti (1609), za katere je uporabil Marinove pesmi iz La lira; ti na nekaterih mestih spominjajo na mladega Monteverdija. Pod vplivom monodije komponira Puliti zadnje tri madrigale v čast poroke Agnesine Negri iz Labina (Armonici accenti, 1621, dodatek). Besedila sta napisala Koprčana de' Belli in Giambattista Brati; triglasje se ravna po značilnih melodijah zgodnjega baroka z nekaj 'colores' v duhu 'augenmusik'.