

## GENNARO TALLINI

### MAESTRI DI CAPPELLA AURUNCHI TRA CINQUECENTO E SEICENTO (I): FABRICE MARIN CAIETAIN (FABRIZIO MARINO DA GAETA) E L'*AIR DE COUR*<sup>1</sup>

Fabrizio Marino da Gaeta, in Francia affermatosi come maestro di canto e organista con il nome francesizzato di Fabrice Marin Caietain e universalmente noto come Caietain (Gaeta 1540 ca. - Parigi dopo il 1578), è uno dei due soli italiani presenti nell'*Academie* di J. A. De Baif ed è il primo musicista di area francese ad utilizzare in assoluto il termine *espagnolles* per le proprie villanelle di matrice italiana. Organista come molti dei suoi conterranei e quasi coetanei (Giovanni Camillo De Spagnolis, Giovanni Battista De Bellis, Padre Raimo), la sua presenza nel panorama musicale europeo del medio Cinquecento prova senza ombra di dubbio che la scuola organistica attiva a Gaeta e nell'area Aurunca tra XVI e XIX secolo ha prodotto musicisti e opere di rilievo, assolutamente non minori nel panorama degli studi musicologici e della filologia musicale.

#### **1. Da Gaeta alla Francia: Fabrice Marin Caietain *alias* Fabrizio Marino da Gaeta (Gaeta 1540 ca. - Parigi 1578/1580)**

Il ruolo culturale e artistico giocato da Gaeta e dal comprensorio aurunco e il suo circondario, tra Quattrocento e Seicento, ha prodotto condizioni espressive e stilistiche di primo piano: dall'alto Medioevo al Seicento e in particolare tra Umanesimo e Barocco le dinamiche di produzione artistica hanno creato uno spazio artistico di tutto rispetto e completamente autonomo rispetto al triangolo Roma - Napoli - Montecassino<sup>2</sup>.

Con tutta evidenza stiamo parlando di una tradizione musicale e di una pratica attiva (esecutiva a livello soprattutto vocale) importante, valida e basata su di una vera e propria scuola in cui compositori e musicisti come Giovanni Camillo De Spagnolis, Giovan Battista De Bellis, Erasmo di Bartolo (Padre Raimo) e, nel secolo successivo, Francescantonio e suo figlio Marino Marsenna, gli sconosciuti Lorenzo e Giuseppe di Gaeta e, prima ancora, gli oscuri maestri che hanno dato i primi rudimenti a Lorenzo Spirito da Gaeta e Fabrizio Marino o i primissimi testimoni di una scuola autoctona contenuti nel Montecassino 871<sup>3</sup>, hanno lavorato all'interno di una tradizione di scuola che è riuscita a imporre figure professionali di primo piano, riconosciute come tali e visibili anche al di fuori dell'area di origine<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Un doveroso ringraziamento devo rivolgerlo a Jane Ann Bernstein, curatrice delle due edizioni moderne delle raccolte polifoniche di Fabrice Marin *alias* Fabrizio Marino, ha messo a mia disposizione diversi brani in trascrizione moderna delle composizioni del gaetano da lei curate. Con questo primo intervento intendiamo promuovere una serie di piccoli studi dedicati alle figure musicali che la scuola organistica gaetana, oggi completamente sconosciuta, ha prodotto nei secoli a partire dal Cinquecento e fino al primo Novecento con la figura di Franco Michele Napolitano per anni direttore del Conservatorio San Pietro a Maiella e fondatore con la moglie Emilia Gubitosi della "Scarlati" di Napoli.

<sup>2</sup> G. TALLINI, *Aurunca Tellus. Pratica musicale e produzione a Gaeta in area aurunca dal XII al XVI secolo*, «Rivista Terra di Lavoro. Bollettino dell'Archivio di Stato di Caserta», III, 2, ottobre 2008, pp. 8-22; ID., «*Non scripsi melius melius quia nescij*». *Primi sondaggi su Vincenzo Pontano OP e sui libri corali di Gaeta (1548-1578)*, «Rivista Terra di Lavoro. Bollettino dell'Archivio di Stato di Caserta», XV, 2, ottobre 2020, pp. 83 - 111; ID., *Ut bene audiantur. Statuti, libri corali e tradizione organistica a Gaeta tra Cinquecento e Settecento*, Gaeta, Ali Ribelli, 2020.

<sup>3</sup> *The musical manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, a cura di I. POPE - M. KANAZAWA, Oxford, Oxford University Press, 1978; P. ELIA - F. ZIMEI, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Como-Pavia, Ibis, 2005.

<sup>4</sup> Tale tradizione è affiancata e rinforzata dal versante poetico, filologico e letterario (perché essa non è disciplinarmente ridotta alla sola musica), proviene dal suo legame con la produzione poetica e con la lirica soprattutto umanistica di matrice aragonese: Elisio Calenzio (Fratte, oggi Ausonia, 1430 - Ausonia 1502 o 1503), cfr. S. FOÀ, *Calenzio Elisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (in seguito *DBI*), v. 51, 1998; L. MONTI SABIA, *Il testamento dell'umanista Elisio Calenzio*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli», XVI, 1973-1974, pp. 103-120; M.

Le vicende biografiche di Fabrizio Marino, dunque, emergono da questo sinolo di interessi culturali e professionali e ci rendono edotti anche su di una realtà sconosciuta e scarsamente documentata che invece evidenzia carature e professionalità di degno respiro europeo visto che nel caso di Fabrizio Marino parliamo di uno dei due soli italiani presenti, con il lucchese Regolo Vecoli<sup>5</sup>, nell'*Academie* di J. A. De Baif e del primo musicista di area francese ad utilizzare in assoluto il termine *espagnolles* per le proprie villanelle<sup>6</sup>.

Purtroppo Fabrizio Marino Gaetano è però pressoché sconosciuto con l'originario nome di battesimo, mentre invece è universalmente noto alle stesse cronache musicali con il nome francesizzato di Fabrice Marin Caietain<sup>7</sup> come cantore e organista tra i più attenti nell'ideazione e

---

MONGELLI, *Forma epigrammatica ed inventio letteraria nelle Epistolae ad Hiaracum di Elisio Calenzio*, «Critica letteraria», XLVI, 2018, f. II, N. 179, 2018; ID., *Editori e lettori dell'epistolario ad Hiaracum di Elisio Calenzio*, in *Roma, Napoli e altri viaggi. Per Mauro de Nichilo*, Bari, Cacucci, 2017; E. CALENZIO, *Epistolae ad Hiaracum*, a cura di M. MONGELLI, Bari, Edizioni di Pagine, 2020; Antonio Calcillo Calcidio: G. PARENTI, *Antonio Calcillo*, in *DBI*, v. 16, 1973; C. MINIERI RICCIO, *Memorie storiche. degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, Tipografia dell'Aquila di V. Puzziello, 1844, p. 69; G. DE BLASIIS, *Un poema latino inedito in lode del conte di Sarno*, «Archivio Storico per le province napoletane», VIII, 1883, pp. 738-63; A. ALTAMURA, *L'umanesimo nel Mezzogiorno d'Italia*, v. 2, Firenze, La Nuova Italia, 1941, p. 45; C. DE FREDE, *I lettori di umanità nello Studio di Napoli*, Napoli, ESI, 1960, pp. 61-68; R. RICCIARDI, A. Poliziano, G. Maio, Antonio Calcidio, «Rinascimento», s. 2, VIII, 1968, pp. 284-309; Agostino Nifo: G. TALLINI, *Agostino Nifo e la sua influenza sulle idee religiose di Vittoria Colonna, Girolamo Seripando, Galeazzo Florimonte e dei gruppi riformatori napoletani (1531-1536/7)*, «Nuova rivista Storica», v. 95, n. 1, 2011, pp. 265-293; Joannes Itriensis: I. ITRIENSIS, *Tractatus de peste*, Roma, Johannes Schurener de Bopardia, 1476 (HR 9404; INC. MED. 101; IGI 5296), e più tardi Giulia Gonzaga: G. TALLINI, *La Piccola Athene. Giulia Gonzaga e il circolo di Fondi tra letteratura ed eterodossia (1526-1566)*, in *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura e potere, Atti del XXIX convegno internazionale*, Chianciano Terme-Montepulciano 20-22/7/2017, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2017, pp. 303-319; e i teologi (tra loro concittadini e contemporanei) Marcello Cazele e Tomaso de Vio *Cajetanus* (G. TALLINI, <http://db.histantarsi.eu/web/rest/Famiglie%20e%20Persone/303>; E. STOVE, *De Vio, Tommaso*, in *DBI*, vol. 39, 1991. G. TALLINI, «*Aeditae, lectae, disputatae*». *Fonti filosofiche ed edizioni a stampa di Tommaso de Vio Cardinal Gaetano (1469-1534)*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XLIX, 1, 2013, pp. 217-235. F. RIVA, *Analogia e univocità in Tommaso de Vio Gaetano*, Milano, Vita e Pensiero, 1995. C. MOREROD, *Cajetan et Luther en 1518. Edition, Traduction et commentaire des opuscles s'Augsburg de Cajetan*, I/II, Fribourg, Editions Universitaires, 1994. M. J. CONGAR, *Bio-bibliographie de Cajetan*, «Revue Thomiste», n.s. XVII, 1934-1935, pp. 3-49). Gli autori sopra citati dimostrano con la loro opera filologica che la produttività artistica, letteraria e culturale nell'*Aurunca tellus*, a Gaeta in particolare, non è stato un fenomeno estemporaneo e di breve durata ma ha attraversato i secoli, costruendo una propria dimensione culturale e creando dei modelli esteticamente condivisi e studiati.

<sup>5</sup> E. COVER TEVIOTDALE, *The Invitation to the Puy d'Evreux*, «Current Musicology», 52, 1993, pp. 7-26, segnala un primo elenco di afferenti: Fabrice Marin Caietain, Denis Caignet, Eustache Du Caurroy, Georges De La Hele, Pascal De L'Estocart, Orlande de Lassus, Jean Maletty, Jacques Mauduit, Nicolas Millot, Nicolas Morel, Jean Pennequin, Claude Petit, Jean Planson, Jacques Salmon, Regolo Vecoli. Per le opere del lucchese Regolo Vecoli, cfr. *Il primo libro de madrigali a cinque voci, di Regolo Vecoli, musico della illustrissima Signoria di Lucca*, Lione, Clement Baudin, 1577 e *Di Regolo Vecoli da Lucca il secondo libro de madrigali a a cinque voci*, Parigi, Le Roy & Ballard, 1581; gli altri due *etrangers* sono Orlando di Lasso e Georges de La Hèle.

<sup>6</sup> C. RICO OSES, *Los airs de cour en espagnol publicados en Francia: 1578-1629*, «Cuadernos de musica Iberoamericana», Vol. 27, enero-diciembre 2014, p. 49.

<sup>7</sup> F. M. CAIETAIN, *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poesies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes. Premier livre (1578). Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espanolles mis en musique quatre parties par Fabrice Marin Caietain (1578)*, a cura di J. A. BERNSTEIN, New York - London, Garland, 1995; *Second livre d'airs des plus excelants Musiciens de nostre temps. Reduiz quatre parties, par M. Di. Le Blanc (Paris, 1579), Airs de court. Mis en musique 4 & 5 parties de plusieurs autheurs (Paris, 1597)*, a cura di J. A. BERNSTEIN, New York, London, Garland, 1995). Altre prove musicali dell'autore gaetano sono rintracciabili in *50 pièces du XVIe siècle (France, Italie, Espagne, Angleterre) pour ensemble et luth solo*, a cura di P. BOQUET, Paris, Société française de luth, 2009 [composizioni di: Jacques Arcadelt, Luis de Briceño, Fabrice Caietain, Pierre Certon, Guillaume de Chastillon, Pierre Cléreau, Francesco D'Ana, Juan Dell Enzina, Alexander Demophon Venetus, Sigismondo D'India, Giacomo Gastoldi, Clément Janequin, Adrien Le Roy, Didier Lupi, Jacques Mangeant, Thomas Morley, Alonso de Mudarra, Luis de Narvaëz, Pierre Phalèse, John Playford, Pierre Sandrin, Claudin de Sermisy, Pedro de Tordesillas, Orazio Vecchi, Adrien Willaert et anonymes]. Per gli studi sul maestro di cappella gaetano rimandiamo invece a: P. DESAUX, *Fabrice Marin Caietain, maître des enfants du chœur de la cathédrale Saint-Etienne de Toul et maître de musique de Henri de Lorraine, duc de Guise*, in ID., *Symphonies Lorraines: compositeurs, exécutants, destinataires*, in *Actes du colloque de Lunéville (20 novembre 1998) publiés sous la direction de Yves Ferraton*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 113-150; F.

consolidamento della pratica delle *Air de cour* sviluppatasi durante il periodo aureo del rinascimento francese dei vari Ronsard, Du Bellay, Le Jeune e Baif<sup>8</sup> con i quali è sodale in quella *Académie de poésie et de musique* (dal 1576 rinominata *Académie du Palais*) che lo stesso Ronsard fonda sotto gli auspici di Carlo IX nel 1570<sup>9</sup>.

Anzi, a discapito della fama conseguita e ancora oggi valida, Fabrizio Marino, colpevolmente identificato di volta in volta con nomi improbabili (da Fabrice M. Gaiettane - che scambia il cognome per secondo nome - a Fabrice Caietain - che rinuncia ad ogni patronimico rendendo impossibile ogni identificazione diretta; da Fabrice Gaiettane ai semplici e totalmente anonimi Fabricio Gaetano e *Fabricius Gaietanus*)<sup>10</sup>, mostra di aver recepito benissimo la lezione dei suoi contemporanei sul madrigale e sulla villanella napoletana importandola in Francia e modificandola e adattandone la forma ai gusti del pubblico di corte francese.

Il musico, nato nel 1540 a Gaeta (dove si è sicuramente formato vista la presenza di due scuole musicali di prim'ordine come quelle dell'Annunziata e del Duomo)<sup>11</sup>, si trasferisce a Toul a ridosso del 1563 al seguito del duca di Lorena e qui prima ricopre la carica di maestro del coro e poi, nel 1571, quella di maestro di cappella succedendo a Pierre Clereau.

## 2. La produzione musicale e l'attività in Francia (1563-1578)

Della sua produzione rimangono opere ancora oggi fondamentali per lo studio del passaggio del madrigale dall'Italia alla Francia e per l'evoluzione della monodia accompagnata oltralpe.

---

DOBBINS, *Caietain [Cajetan, Gaietanus, Gaiettane], Fabrice [Fabricio, Fabriciault] Marin*, in *New Grove Dictionary of Music*, online edition, *ad vocem*. G. DUROSOIR, *L'Air de cour en France, 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991; EAD., *Les Airs mis en musique à 4 parties (1578) de Fabrice Marin Caietain sur des poésies de Ronsard*, *Revue de Musicologie* 14/2 (1988) p. 189-200. *Musiques pour la reine Louise*, Hombourg-le-Haut, Institut Théodore-Gouvy, 2004; *Répertoire polyphonique de la Renaissance*, III, *Transcription dans les clés et valeurs d'origine, sans barres de mesure*, Éd. des textes latins et italiens avec trad. Française, R.I.T.M., 2007.

<sup>8</sup> J. VIGNES, *La chansonnette mesurée à l'antique: formes et enjeux d'un genre poétique et musical*, in *Poésie, musique et chanson*, a cura di B. BUFFARD-MORET, Arras, Artois Presses Université, 2009, pp. 63-84; <https://doi.org/10.4000/books.apu.12768>. B. AUDREY, *Utilisateurs et mécènes de la musique imprimée à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle: Etude des dédicaces des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard*, «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 243-313; D. P. WALKER, *Some Aspects and Problems of Musique Mesurée à l'Antique: The Rhythm and Notation of Musique Mesurée*, «Musica Disciplina», 4, fasc. 2/4, 1950, pp. 163-186; I. DEFORD RUTH, *Musical Relationships between the Italian Madrigal and Light Genres in the Sixteenth Century*, «Musica Disciplina», Vol. 39, 1985, pp. 107-168; I. HIS, *Claude Le Jeune et le rythme prosodique: La mutation des années 1570*, «Revue de Musicologie», 79, No. 2, 1993, pp. 201-226; J. VIGNES, *Jean-Antoine de Baïf et Claude Le Jeune: Histoire et enjeux d'une collaboration*, «Revue de Musicologie», 89, No. 2, 2003, pp. 267-295; R. FREEDMAN, *Claude Le Jeune, Adrian Willaert and the Art of Musical Translation*, «Early Music History», 13, 1994, pp. 123-148; J. A. DE BAÏF, *Les psaumes en vers mesurés, mis en musique par Claude Le Jeune, Jacques Mauduit et Eustache de Caurroy*, Edités par Olivier Bettens, virga.org, 2009. M. AUGÉ-CHIQUET, *La vie, les idées et l'oeuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Hachette, Paris, 1909. J. A. DE BAÏF, *Psautier - Metrische Bearbeitung der Psalmen (Psautier A)*, édité par E. J. Groth, sammlung französischer Neudrucke, vol. 9, Henniger, Heilbronn, 1888. ID., *Etrènes de poésie francoise an vers mezurés*, Paris, 1574 [contient une reproduction du psautier B manuscrit, en vers mesurés], Slatkine, Genève, 1972. ID., *Euvres en Rime*, éditées par Marty-Laveaux, Aubry, Paris, 1881-1890, Slatkine, Genève, 1966. ID., *Euvres en rime*, Champion, Paris, 2002. ID., *The Chansonnettes en vers mesurés*, éditées par B. A. Terry, Mississippi State University, 1966; M. T. BOUQUET-BOYER - P. BONNIFET, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, Peter Lang, Berne, 1996.

<sup>9</sup> C. CONTE - P. LAUMOMER, *Ronsard et les musiciens du XVI<sup>e</sup> Siècle*, «Revue D'Histoire Littéraire de la France», 7, 3, 1900, pp. 341-381; J. P. OUVARD, *Le sonnet ronsardien en musique: du Supplément de 1552 à 1580*, «Les Musiciens De Ronsard. Revue de Musicologie», 74, No. 2, 1988, pp. 149-164. J. BROOKS, *Courtly songs in late sixteenth-century France*, Chicago-London, Chicago University Press, 2000. F. DOBBINS, *Les Madrigalistes français et la Pléiade*, in *La chanson à la Renaissance*, in *Actes du XX<sup>e</sup> colloque d'études humanistes du C.E.S.R. de l'Université de Tours*, juillet 1977, Tours, Van de Velde, 1981, p. 157-171.

<sup>10</sup> La scorretta indicazione dei nomi e cognomi degli autori e i problemi che tali errori possono causare nella moderna ricerca storiografica e storico-musicale (soprattutto nel RISM) è stata oggetto di una polemica condotta ormai anni or sono da O. MISCHIATI, *Bibliografia e musicologia*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», III, 1985, p. 177.

<sup>11</sup> TALLINI, *Ut bene audiantur...*, cit. pp. 15-41.

## **2.1 *No, no, giamai non cangero, 1564-1566***

Villanella compresa in un manoscritto belga risalente al biennio 1564-1566 è in assoluto la prima e unica testimonianza musicale del compositore<sup>12</sup>. Essa testimonia la prima pratica compositiva e certifica, dati gli autori compresi nel manoscritto, i rapporti del gaetano con Gasparo Fiorino e altri connazionali attivi alla corte dei Guisa e l'importanza delle villanelle nella cultura musicale francese della metà del secolo XVI<sup>13</sup>.

## **2.2 *Livre de chansons nouvelles mises en musique à six parties, par Fabrice Marin Caietane, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571***

Raccolta dedicata a Carlo III di Lorena e datata Parigi 18 ottobre 1571. I brani raccolti (una sestina di Petrarca tradotta in francese, due testi di Ronsard e altri di Baif e J. Du Bellay), anche se stilisticamente affini al madrigale italiano, denunciano già una certa dipendenza dalle poetiche della Pléiade. Il volume a stampa è conservato nelle seguenti biblioteche: Madrid, Biblioteca del Conservatorio Superior de Musica; Parigi, Bibliothèque nationale de France (parti di ATB).

## **2.3 *Liber primus modulorum quatuor vocibus ab usum ecclesiae ac instrumentorum organicorum maximé accomodatorum, Fabritij Caietani Ecclesiae Tullensis symphonicorum puerorum magistri, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571***

L'edizione, dedicata ai canonici della chiesa cattedrale di Toul, contiene salmi destinati alle funzioni vespertine e son composti in uno stile misto sillabico e polifonico con una particolarità tipicamente attestata nelle chiese di Toul e Nancy, ovvero l'accompagnamento strumentale a supporto delle voci. La raccolta contiene dodici brani: *Virtute magna; Beata es virgo Maria; Veni sponsa Christi; Istorum est enim regnum coelorum; Estote fortes in bello* (poi ripubblicato in *Theatri musici selectissimas Orlandi de Lassus, aliorumque praestantissimorum musicorum cantiones sacras [...]* *Liber secundus*, Genève, Jean Le Royer, 1580); *Levavi oculos meos; Beati omnes; Tradent enim vos; Cantate domino canticum novum; Domini est terra; Gaudent in coelis; Qui vult venire post me*. L'opera è conservata nelle biblioteche: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique L.P. 2.857 A I; Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, (parti di S, B).

## **2.4 *Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard & autres excelens Poëtes de nostre tems [...], Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1576***

Dedicata a Enrico di Guisa, contiene complessivamente quaranta *Airs* (quattro di Girard de Beaulieu, tre di Joachim Thibault De Courville, una del tipografo ed editore dell'edizione Adrian le Roy, tre anonime e ventinove di Fabrice Marin). I testi utilizzati da Caietain sono in gran parte di Ronsard, cinque di Jean-Antoine de Baïf, otto di Philippe Desportes e uno ciascuno per Henri d'Angoulême, Jean Bertaut e Amadis Jamyn. L'edizione è nella biblioteca: Uppsala, Universitetsbibliotek, Vok. mus. tr. 408-409.

---

<sup>12</sup> P. DESAUX, *Fabrice Marin Caietain, maître des enfants du chœur de la cathédrale Saint-Etienne de Toul et maître de musique de Henri de Lorraine, duc de Guise*, in *Symphonies Lorraines: compositeurs, exécutants, destinataires*, in *Actes du colloque de Lunéville*, 20 novembre 1998, a cura di Y. FERRATON, Paris, Klincksieck, 1998, p. 113 - 150, poi ripubblicata in F. M. CAIETAIN, *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poesies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes. Premier livre (1578). Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espanolles mis en musique quatre parties par Fabrice Marin Caietain (1578)*, a cura di J. A. BERNSTEIN, New York - London, Garland, 1995; ID., *Second livre d'airs des plus excelants Musiciens de nostre temps. Reduiz quatre parties, par M. Di. Le Blanc (Paris, 1579), Airs de court. Mis en musique 4 & 5 parties de plusieurs autheurs (Paris, 1597)*, a cura di J. A. BERNSTEIN, New York, London, Garland, 1995.

<sup>13</sup> In particolare la figura del rossanese Gasparo Fiorino è importante perché segnala contatti diretti con la Calabria che altri autori aurunchi (come il maestro di cappella Giovanni Camillo De Spagnolis da Itri) hanno per il tramite ancora dei Carafa, possessori del feudo di Santa Severina; altresì, il musicista era alle dirette dipendenze del cardinale Ippolito d'Este tra i più fedeli seguaci dei re di Francia.

## **2.5 *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain Sur les Poësies de P. de Ronsard & autres excelens Poëtes. Premier Liure, a Paris, 1578, par Adrian le Roy, et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy***

Ristampa dell'edizione 1576 senza varianti di stato rispetto alla *princeps*, essa va comunque segnalata per la conferma nel titolo del termine *Airs*, condizione che ormai certifica un genere misto poesia-musica collegato ad un determinato contesto socio-culturale elevato e fortemente autoreferenziale forse anche più del madrigale e della villanella italiani, poiché le stesse scelte linguistiche, ormai rafforzatesi entro principi di scrittura assolutamente "francesi", si segnalano per essere assolutamente identitarie e nazionalistiche non solo rispetto alla rivendicazione di una lingua letteraria nazionale, ma anche nei confronti della costruzione di un'identità politica e culturale anti-spagnola e anti-imperiale.

L'opera è nelle biblioteche: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung SA.78.F.38/1.4; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique; Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek; Caen, Bibliothèque municipale; Lyon, Bibliothèque municipale; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique RES VMF-20; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique RES VM7-516  
London, The British Library K.2.b.5.

## **2.6 *Second livre d'Airs, Chansons, Villanelles Napolitaines & Espagnolles Mis en Musique à quatre parties par Fabrice Marin Caietain [...], a Paris, 1578, par Adrian le Roy & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy***

Opera dedicata ad Enrico di Guisa; nella prefazione si avverte il lettore che le composizioni qui raccolte, ispirate agli ideali neo-pitagorici e neo-platonici, quotidianamente sono eseguite negli appartamenti privati di Joinville o di Parigi del dedicatario. La raccolta, comprendente ventidue *chansons ou airs*, otto villanelle napoletane (su testo del napoletano Livio Celiano)<sup>14</sup> e due villanelle spagnole su testi di Bembo, Billard, Desportes, Jamyn, Enrico di Guisa e Passerat, offre un panorama musicale misto, d'ispirazione stilistica sia francese che italiana che chiarisce il gusto e gli orientamenti del pubblico francese in genere e della corte di Guisa in particolare a quell'altezza cronologica.

Molto importante è la presenza di villanelle alla spagnola, genere molto in voga in Francia e particolarmente interessante per comprendere la ricezione, nel paese, di orientamenti musicali diversi dall'influenza italiana<sup>15</sup>. Sulla questione delle fonti italiane di Marino Gaetano ha lavorato Barbara Nestola<sup>16</sup> che ha sottolineato come il testo delle villanelle in italiano utilizzato dal compositore, non fosse in effetti derivatile dalle villanelle napoletane, ma proveniente dalle *Rime* di Bembo e, dunque, dalla forma di stanza e non dallo strambotto come solitamente attestato. In questo modo, sono evidenti le contraddizioni e nello stesso tempo le capacità da parte del maestro gaetano di intervenire sulle forme esistenti, patrimonio essenziale del madrigale italiano, per adattarne lo stile e modificarne la fase ritmica adeguandola al pubblico francese così creando una nuova struttura compositiva che attinge alla vecchia formula per rammodernarla e riproporla sotto nuova veste.

E' conservata nelle biblioteche: Wien, Österreichische Nationalbibliothek,

---

<sup>14</sup> E. DURANTE – A. MARTELOTTI, *Don Angelo Grillo OSB alias Livio Celiano. Poesia per musica del secolo Decimosesto*, Firenze, SPES, 1989; G. RABONI, *Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo*, «Studi Secenteschi», XXXII, 1991, pp. 137 - 188.

<sup>15</sup> Sulla questione si vedano almeno: L. JAMBOU, *Los ejes de la musica francesa de la primera mitad de Siglo XVII. Parametros para estudios comparativos entre Francia y Espana*, «Recerca Musicològica», XVII-XVIII, 2007-2008, pp. 93-120; D. BECKER, *Ballet de cour français*, en *Images de la France et de l'Espagne dans le ballet de cour français et dans le théâtre espagnol de la première moitié du dix-septième siècle*, *Le théâtre et l'Opéra sous le signe de l'Histoire*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 53-73; ID., *La musique espagnole à la cour de France au XVIIe siècle*, in *Deux siècles de Relations hispano-françaises. De Comynnes à Madame d'Aulnoye*, a cura di H. PAGEAUX, Paris. L'Harmattan, 1987, p. 1-83; C. RICO OSES, *Los airs de cour en espagnol publicados en Francia: 1578-1629*, «Cuadernos de musica Iberoamericana», Vol. 27, enero-diciembre 2014, pp. 49-69.

<sup>16</sup> B. NESTOLA, *Les sources littéraires des airs de cour en italien*, in *Poesie, musique et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle*, a cura di G. DUROSOIR, Hayen, Mardaga, 2006, pp. 129 - 124.

Musiksammlung SA.78.F.38/1.4; Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (solo la parte di B); Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek; Paris, Bibliothèque du Conservatoire; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique RES VM7-518 London, The British Library K.2.b.5.

## 2.7 L'attività in Francia (1563-1578)

Non abbiamo date precise al riguardo della data in cui il futuro maestro di cappella di Toul si trasferisce in Francia, ma è possibile ipotizzare un ingresso al servizio di Carlo IX intorno al 1563 quando de Baif partecipa al Concilio di Trento.

Stando a quanto inserito nella nota ai lettori presente nel *Second livre d'Airs [...] del 1578* (secondo cui quelle composizioni si eseguono quotidianamente nelle stanze di Enrico I di Guisa), è possibile collocare anche Caietain a Trento nello stesso periodo in cui molti esponenti della famiglia di Guisa e principalmente il cardinale Carlo di Guisa frequentano il Concilio. Anzi, è possibile, proprio grazie alla frequentazione degli ambienti francesi al Concilio, ricostruire le future vicende biografiche transalpine del gaetano: Enrico I Lo Sfregiato, infatti, figlio di Anna d'Este e nipote di Renata di Francia ed Ercole II d'Este, durante l'infanzia era stato educato dallo zio cardinale al cui servizio, tra gli altri, erano anche Ronsard e Rabelais.

Riteniamo, dunque, che egli abbia mosso i primi passi a Ferrara in casa d'Este (con Mantova e i Gonzaga importanti luoghi di elezione di diversi letterati provenienti dall'area aurunca a cominciare da Mario Equicola umanista e precettore di Isabella d'Este) e da qui, sia passato al servizio prima del cardinale e poi del nipote Enrico diventando, al momento della nomina di Enrico a duca di Guisa (1563) maestro di coro della cattedrale di Toul e solo dopo, nel 1571, maestro di cappella, poiché le composizioni sacre edite proprio in quell'anno (*Liber primus modularum quatuor vocibus [...], Fabritij Caietani Ecclesiae Tullensis symphonicorum puerorum magistri*, 1571) nel titolo specificano ancora che egli è ancora maestro del coro dei fanciulli.

Lo stesso Caietain lascia qualche traccia della propria biografia che avalla quanto detto sinora poiché, nella dedica al «Tres Hault et Tres Puissant» Enrico di Lorena, egli afferma:

«[...] *Monsieur, apre la perte que je sei en Avignon en seu Monsieur le Cardinal vostre oncle au service duquel je m'estoy dedié, vous m'ayant retiré comme d'un naufrage au Port de salut en v[ost]re maison, m'aver fai si bo[n] traitement & m'aver tant asservi & obligé par le favours, honéttetez & bienfaitz dont vous a pleu m'honorer [...] Et pour ce que je suis de nation et langue estrangere [...] ay fréquenté l'ecole de messieurs de Coruille & Bealieu, l'une Orphee l'autre l'Arion de France, leur Vertu & nostre amitti me permettent de yes appeller ainsi*».<sup>17</sup>

Si conferma quindi il servizio alla corte del cardinale di Lorena ad Avignone e in seguito il passaggio alla corte di Enrico. Anzi, a guardar bene, è probabile che Marino, anche dopo la nomina a maestro di cappella della cattedrale di Toul, abbia continuato a far parte della corte cardinalizia fino alla morte dello stesso Carlo avvenuta ad Avignone nel 1574. I riferimenti al proprio stato («*comme d'un naufrage*») e la sottolineatura di «*bo[n] traitement [...] favours, honéttetez & bienfaitz*» che il gaetano avrebbe avuto dall'erede del cardinale), sembrano avallare una condizione di povertà, intervenuta a seguito della morte del cardinale, che solo l'intervento del nuovo capo della famiglia di Guisa ha risolto positivamente.

Il passo prima citato ci permette anche di capire i motivi per cui il musico gaetano sarebbe stato confermato dai nuovi principi ed eredi del cardinale. Caietain infatti, dichiara di esser stato allievo per la lingua (e naturalmente per la sua applicazione alla musica) di Courville e de Beuliaeu.

E' evidente che l'assunzione presso i nuovi mecenati è dovuta prima di tutto e (forse) soprattutto, non tanto alle capacità del gaetano quanto all'amicizia e alle conoscenze interne al gruppo di Ronsard e soprattutto di de Baif dato che i maestri da lui citati sono proprio Thibault de Courville, sodale del secondo nell'attività dell'accademia e Girard de Beulieu, attivo alla corte di Enrico III

<sup>17</sup> *Airs mis en musique a quatre parties...* cit., cc. Ajjr-Aijv.

come basso e autore con J. Salmon delle musiche per il *Ballet comiche de la Reyne* (1581)<sup>18</sup>.

È perciò in questo contesto e nel periodo 1563-1574 che vanno cercate le possibili intersezioni tra la professione di organista e cantore del gaetano e le sue conoscenze francesi. La data della morte, parimenti, non è documentabile con certezza, ma si tende a considerare il 1578-1580 come termine *post quem* poiché dopo questa data non abbiamo più sue edizioni o brani pubblicati a stampa.

### 3. L'Air de cour tra poesia e musica

La teorizzazione del rapporto diretto e interconnesso tra musica e poesia, sul modello della visione proposta da Antonio Minturno nella propria *Arte poetica (Libro III)*, è argomento discusso anche in Francia e proprio da quei poeti che nel 1570 confluirono, in casa di Jean-Antoine de Baif, nell'*Academie* di Baif e Thibault de Courville, a cominciare da Joachim Du Bellay (*Defense et illustration de la langue Francaise*, 1549) e Ronsard (*Abregé de l'art poetique françois*, 1565), i quali rispettivamente, si porranno il problema di rinnovare la grandezza delle lettere francesi proponendo (soprattutto Ronsard) procedure necessarie a rendere adatta la propria produzione all'accompagnamento musicale; in particolare Du Bellay specifica:

«Cantatemi quelle odi ancora sconosciute alla Musa francese su un liuto ben intonato al suono della lira greca e romana [...] abbiate cura che quel tipo di poesia sia lungi dall'essere volgare, che sia ricco e nobilitato dalle parole più adatte e da vigorosi epiteti, che sia adorno di sobrie sentenze e variato in ogni sorta di variopinti e poetici ornamenti»<sup>19</sup>.

L'adozione di un «*vers mesurés à la lyre*» (espressione programmatica di Ronsard e sostanzialmente diversa dalla consimile «*vero mesurés [à l'antique]*» di Baif) è emblematica anche delle scelte poetiche di Fabrizio Marino che entra in questo fervore teorico e compositivo come personaggio capace di trasformare le forme proprie della musica italiana in *Air* dotate di una struttura molto rigida e con tempi omofonici. Tali *Chansons in musica mensurata* sono formati da *chant* e ritornelli (*rechant*) che permettono di riutilizzare senza cambiamenti la musica degli *chant* come nel caso delle composizioni di Claude Le Jeune, autore tra i più impegnati nella ricerca di questa nuova forma ed espressione musicale e fondamentale per l'evoluzione della fase compositiva del Caietain poiché tramite con gli ambienti musicali italiani sia sul versante della teoria musicale che della composizione e dell'interpretazione<sup>20</sup>.

Gli obiettivi dell'accademia di Baif erano sostanzialmente quattro:

1. provocare sensazioni nuove all'ascolto di ritmi poetici altrettanto nuovi;
2. liberare la metrica francese dalle pastoie della lingua in particolare impiegando una sequenza di veri dispari (7 sillabe) e una pari (8 sillabe) che offriva maggiore libertà nella costruzione dei versi e nella creazione di una musicalità interna al verso stesso;
3. ricostruire la metrica e i ritmi della poesia antica;
4. creare un progetto musicale che favorisse l'unità di musica e poesia e più in particolare l'equilibrio tra voci e strumenti, sul modello del mito orfico.

Il programma, appoggiato esplicitamente da Ronsard in altre due opere fondamentali come il *Solitaire premiere ou prose des Muses et de la fureur poetique* (1552) e il *Solitaire second ou prose*

<sup>18</sup> N. KHATTABI, *Du voix de ville à l'air de cour: les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIe siècle*, «Seizième Siècle», 9, 2013, pp. 157-170, 161; DOI: <https://doi.org/10.3406/xvi.2013.1076>; [www.persee.fr/doc/xvi\\_1774-4466\\_2013\\_num\\_9\\_1\\_1076](http://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076).

<sup>19</sup> J. DU BELLAY, *Defense et illustration de la langue Francaise*, 1549.

<sup>20</sup> I. HIS, *Italianism eand Claude Le Jeune*, «Early Music History», 13, 1994, pp. 149-170: 149. Le Jeune, infatti, applica alla sua riflessione sulla propria composizione musicale (esplicitate poi nei *Mélanges* del 1585 e poi in *Dodecacrorde* del 1598 e *Octonaries* del 1606) le tecniche teorizzate di Glareano, Vicentino (*L'antica musica ridotta all'a moderna pratica*) e soprattutto Zarlino (*Istituzioni Harmoniche*). J. BALSAMO, *Les poètes français et les anthologies lyriques italiennes*, «Italique», V, 2002; <http://italique.revues.org/143>; DOI: 10.4000/italique.143.

*de la Musique* (1555), prevede, all'interno d'un processo estetico-catartico di matrice ficiniana<sup>21</sup>, una scansione omofonica del testo in musica che tende a sottolineare la grazia delle parole e del ritmo e a condurre l'ascoltatore alla sollevazione dell'animo.

La struttura omoritmica, dunque, deve imitare la ritmica della parola poetica, restituirne il senso musicale ultimo di cui è composta e nello stesso tempo creare le condizioni ottimali perché l'animo del fruitore possa coglierne i sensi reconditi e porre i propri affetti in una condizione catartica.

#### 4. *Une puce j'at dedans l'oreille* come caso esemplare di *Air de cour*

A garanzia sia della vitalità e importanza che la musica di Fabrizio Marino ha rivestito in Francia non solo ai fini di quella modificazione, stilistica, ritmica e formale, del madrigale polifonico e della villanella napoletana, quanto anche della importante presenza della musica e della teoria musicale di matrice italiana,<sup>22</sup> è bene qui fare un piccolo richiamo alla teorizzazione e scrittura musicale in Francia nel secondo Cinquecento così che poi si possa meglio illustrare, sia pure brevemente per ovvie ragioni di spazio, un brano del *Gaiettane* in particolare, rappresentativo di questo nuovo modo di comporre, ovvero *Une puce j'at dedans l'oreille*, iscritta alla raccolta del *Second livre d'Airs [...]* del 1578, brano musicato anche da Orlando di Lasso e Claude Le June e corrispettivo della villanella *'Na police m'entrato ne l'orecchio* musicata da Baldassarre Donato<sup>23</sup> che Baif traduce e adatta al nuovo metro poetico dal napoletano<sup>24</sup>.

L'utilizzo della villanella e del madrigale, in questo senso, sono fondamentali: prima di tutto perché la loro forma semplice permette di sbilanciare l'attenzione del fruitore sul testo poetico musicato, il quale, a causa della struttura impostata su *chant* e *rechant*, meglio risalta in tutte le sue particolarità linguistiche e ritmiche e poi perché, proprio la dimensione musicale e la struttura polifonica, non essendo complesse, meglio si prestano alla costruzione di un insieme di affetti che nasce dall'armonia accordale delle voci e non dalla condizione contrappuntistica e dalla conduzione polifonica delle voci.

De Baif e Caietain, allora, compongono un testo che già nella sua versione italiana portava in sé queste condizioni: la semplice polifonia, l'omofonia accordale, la funzione ritmica semplice, l'armonia di base fondata su accordi di tonica e dominante.

Ciò che è interessante è che anche gli altri autori che si cimentano con il testo di Baldassarre Donato non si discostano da tale semplice visione e percezione del problema. Sulla scorta della traduzione in francese di De Baif, infatti, anche Orlando di Lasso e Claude Le June costruiscono due brani semplici usando il testo tradotto in tutte le sue parti, tralasciando l'ultima strofa (che nella versione francese è semplicemente cassata) e poi completando il testo con alcune modifiche testuali di un certo peso quali la soppressione della strofa sulla mancata cattura del fastidioso insetto («E quando tu ti pensi averlo in mano / più' d'uno miglio salta da lontano») e di tutte le strofe successive salvando solo l'anafora dell'ultimo verso del ritornello.

Così, viene soppressa la strofa della mancata cattura del fastidioso insetto («E quando tu ti pensi averlo in mano / più' d'uno miglio salta da lontano») e parimenti vengono cassate tutte le strofe successive, mentre si salva solo l'anafora dell'ultimo verso del ritornello.

<sup>21</sup> VIGNES, *La chansonnette mesurée à l'antique...*, cit., p. 67.

<sup>22</sup> H. MAYER BROWN, "Ut Musica Poesis": *Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century*, «Early Music History», v. 13, 1994, pp. 1-63.

<sup>23</sup> B. DONATO, *Il primo libro di canzon villanesche alla Napolitana*, Venezia, editore, 1551.

<sup>24</sup> Per le villanelle napoletane si veda l'ancor più che valido D. G. CARDAMONE, *The canzone villanesca alla napoletana. Social, Cultural and Historical contexts*, London - New York, Routledge, 2008. Il testo de *Une puce* del gaetano è pubblicato in F. DOBBINS, *The Oxford book of French Chansons*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1987, pp. 280-281.



Baldassarre Donato	Baif - Caietain
<p>No pulice m'entrato nell' orecchia                      Che notte e giorno mi fa pazziare                      R.: Non saccio che mi fare                      Corr' in qua, corr' in la                      Piglia questa piglia quella,  <i>Dammi soccorso tu faccia mia bella.</i></p> <p>E tanto di saltare s'apparecchia                      Per nullo modo nol posso pigliare                      R. Non saccio che mi fare                      Corr' in qua, corr' in la                      Piglia questa piglia quella,  <i>Dammi soccorso tu faccia mia bella.</i></p> <p>E quando tu ti pensi averlo in mano                      Piu d'uno miglio salta da lontano                      R. Non saccio che mi fare                      Corr' in qua, corr' in la                      Piglia questa piglia quella,  <i>Dammi soccorso tu faccia mia bella.</i></p> <p>Quando si mett'in cusitura vecchia                      Ma non fa altro se non pizzicare                      R. Non saccio che mi fare                      Corr' in qua, corr' in la                      Piglia questa piglia quella,  <i>Dammi soccorso tu faccia mia bella.</i></p> <p>Così interviene a chi in donna se fida                      D'esser content' ogn' uno si sconfida                      R. Non saccio che mi fare                      Corr' in qua, corr' in la                      Piglia questa piglia quella,  <i>Dammi soccorso tu faccia mia bella.</i></p>	<p>Une puce j'ai dedans l'oreille, hélas                      Qui de nuit et de jour me frétille et me mord                      Et me fait devenir fou.                      Nul remède n'y puis donner, je cours de là,                      Retire-la moi je t'en prie.  <i>O toute belle, secoure-moi</i></p> <p>Quand mes yeux je pense livrer au sommeil                      Elle vient me piquer, me démange et me poind,                      et me garde de dormir.                      Nul remède n'y puis donner, je cours de là,                      Retire-la moi je t'en prie.  <i>O toute belle, secoure-moi.</i></p> <p>D'une vielle charmeresse aidé je suis                      Qui guérit tout le monde, et de tout guérissant                      ne m'a su me guérir moi.                      Nul remède n'y puis donner, je cours de là,                      Retire-la moi je t'en prie.  <i>O toute belle, secoure-moi.</i></p> <p>Bien je sais que seule peut guérir ce mal                      Je te prie de me voir de bon œil                      et vouloir m'amollir ta cruauté.                      Nul remède n'y puis donner, je cours de là,                      Retire-la moi je t'en prie.  <i>O toute belle, secoure-moi.</i></p>

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves. A box highlights the first few notes of the Soprano part, corresponding to the lyrics 'u-ne pu-ce j'ai de - dans l'o-reil-lehé - las!'. The lyrics for all parts are: 'U-ne pu-ce j'ai de - dans l'o-reil-lehé las! Qui de nuit et de jour me fre - til-leet me mord et me'.

Figura 1. F. Marin Caietain, *Une puce j'ai dedans l'oreille*, in DOBBINS, *The Oxford...* cit., p. 280.

Figure 2 shows a four-part vocal setting (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) of the text "No pu-li-ce, no pu-li-ce m'en-tra-to nel-l'o-rec-chia, no". The score is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves. A box highlights the notes for "pu-li-ce" in the Bassus part, which correspond to a descending interval of a fourth (G2, F2, E2).

Figura 2. B. Donato, *Na pulice m'entrato ne l'orecchia*, in ID., *Il primo libro ...*, cit., c. 26.

Figure 3 shows a five-part vocal setting (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass) of the text "U - ne pu - ce j'ai de - dans l'o - reille hé - las! Qui de". The score is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves. A box highlights the notes for "pu - ce" in the Soprano 1 part, which correspond to an ascending interval of a fourth (G4, A4, B4).

Figura 3. Orlando di Lasso, *Une puce j'ai dedans l'oreille*, in ID., *Les melanges [...]*, Londra, 1570

I comportamenti imitativi tra i musicisti coinvolti, segno che le scelte teoriche ed estetiche accademiche avevano colpito l'interesse dei compositori e non solo quelli afferenti al gruppo orbitante intorno a De Baif e Ronsard, non si limitano alla riproduzione di stessi ritmi e all'adozione di formule armoniche contigue, ma vanno oltre, fino a considerare decisivo anche il disegno ritmico discendente, adatto a meglio rappresentare, rispetto alla fisicità accordale dell'originale, l'immagine della pulce che scende dal padiglione auricolare all'interno dell'organo uditivo.

Il confronto tra le diverse rese musicali, se da un lato, segnala la totale diversità della versione di Orlando di Lasso (per temi e ritmi), pure ci permette però di identificare qualche punto di contatto con la scrittura di Marino che sicuramente conosceva di Lasso per la comune frequentazione e collaborazione con De Baif.

Infatti, anche se apparentemente diversi, lo stesso è possibile riconoscere alcune similitudini non secondarie nell'adozione del ritmo puntato (ascendente nel fiammingo e discendente nel gaetano) e nella scelta di appoggiare le parole *Une puce* su di un intervallo di quarta (figura 1) o di quinta discendente (figura 3) come nell'originale donatino (figura 2).

Diverso il discorso per Le Jeune che invece rimane fortemente legato alla partitura del gaetano imitandone il tema una terza sotto, introducendo il solo intervallo di quarta superiore per l'*incipit* tematico principale e proponendo un registro della voce acuta (*superior*) sostanzialmente simile a quello di Fabrizio Marino.

Il tema della pulce e la sua figurazione discendente però, rivestono un valore addirittura superiore al semplice modello imitativo in quanto si prefigurano come aspetto retorico fondamentale per la musica francese del successivo Seicento poiché, la scansione ritmica adottata ( $\text{♩} + \text{♪} / \text{♩} + \text{♪}$ ), proveniente dall'originale di Baldassarre Donato, passando nelle mani di Marino diventa un modello irrinunciabile e presente, in diverse varianti ritmiche, anche in Orlando di Lasso e soprattutto Claude Le Jeune (che lo utilizzano *per augmentatione* in tempo tagliato minima puntata + semiminima per il fiammingo e minima + semiminima per il francese; figura 3, figura 4) e poi ricompare, dopo innumerevoli presenze i altri compositori, finanche in Lully che lo introduce in almeno quattro sezioni del *Bourgeois Gentilhomme* nonché nella terza *Entrée* del *Ballet des Nations* annesso alla stessa opera<sup>25</sup>.

S. Un - ne pu - ce j'ai de - dans l'o - reille hé - las! Qui de nuit et de jour me fré - til - le, et me mord, et me fait  
 A. Un - ne pu - ce j'ai de - dans l'o - reille hé - las! Qui de nuit et de jour me fré - til - le, et me mord, et me fait  
 T. Un - ne pu - ce j'ai de - dans l'o - reille hé - las! Qui de nuit et de jour me fré - til - le, et me mord, et me fait  
 B. Un - ne pu - ce j'ai de - dans l'o - reille hé - las! Qui de nuit et de jour me fré - til - le, et me mord, et me fait

Figura 4. Claude Le June, *Une puce j'ai dedans l'oreille*, 1574 ca.

1-10 La musiciennes et les deux musiciens : *Aimable ardeur*

Figura 5. Sezione ritmico-imitativa in *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1-10 *La musiciennes et les deux musiciens: Aimable ardeur*.

<sup>25</sup> JAMBOU, cit., p.129.

2-1 Premier air des garçons tailleur

The image shows a musical score for five staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The second staff is a bass clef with a 2/4 time signature. The third, fourth, and fifth staves are also bass clefs with a 2/4 time signature. Several measures across the staves are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific rhythmic and imitative patterns.

Figura 6. Sezione ritmico-imitativa in *Le Bourgeois Gentilhomme*, 2-1 Premier air des garçon stailleur.

The image shows a musical score for four vocal parts and a basso continuo. The lyrics are: "da Hula ba ba la chou bala ba bala da Hula ba bala chou bala ba bala da Hula ba bala da Hula ba bala". The score includes a soprano line (marked 'zu'), two alto lines, and a bass line. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat.

Figura 7. Sezione ritmico-imitativa in *Le Bourgeois Gentilhomme*, 4-9, *Le Mufti, les Turcs: Star bon turca, Giourdina*.

5-4 Ritournelle des Espagnols

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clefs) in a 3/4 time signature. The vocal part is on a single staff with lyrics: "Sè que me muero me mue-ro de amor Y soli - ctto el do-lor. Sè que me muero me". Several measures in both the piano and vocal parts are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific rhythmic and imitative patterns.

Figura 8. Sezione ritmico-imitativa in *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Entree III, Ballet des Nations*.

La molteplicità d'esempi ritmici, sia pure tratti tutti dalla stessa fonte, segnala, soprattutto nell'ultimo esempio (non a caso intitolato dal fiorentino naturalizzato francese Jean-Baptiste Lully *Ritournelle des Espagnols*), un'attenzione per questo tipo di ritmi che va oltre la semplice imitazione della cellula ritmica proposta dal gaetano. La situazione dimostra non solo che Lully conosce perfettamente l'opera di Caietain e dell'Accademia, ma anche, prova senza ombra di dubbio che egli è conscio dell'importanza che la metamorfosi della villanella napoletana impostata da Fabrice Marin può essere addirittura ulteriormente modificata e migliorata all'interno di processi compositivi più complessi della semplice aria o della canzonetta.

Anzi: quello schema al limite di una polifonia omoritmica più trasformarsi, opportunamente ricomposto in una polifonia accordale in cui non contano più le risultanti armonico-sonore suggerite dall'insieme delle voci-parole-note e la loro sostanziale eguaglianza metrica, ma il solo equilibrio armonico costruito e fondato sul basso continuo, in una novità armonica nuova, fatta di sonorità molteplici ben assemblate che rimandano ad opportuni affetti anche come musica e non solo come unitarietà fonetica-estetica tra parola e suono (secondo la visione di Le Jeune e de Baif).