

PREFAZIONE

Giovanni Battista Martini (1706-1784), frate minore conventuale bolognese, è una delle più singolari figure di erudito, musicista e studioso del '700; la sua vita si svolse quasi interamente nel convento di S. Francesco a Bologna, dal quale tuttavia sviluppò una sterminata corrispondenza venendo in contatto con i maggiori musicisti e studiosi di musica del suo tempo, fra cui il giovanissimo W. A. Mozart. Fra i primi storiografi della musica¹, fu anche un appassionato collezionista: la sua biblioteca, pervenutaci quasi intatta e conservata ora al Civico Museo Bibliografico di Bologna, raccoglie numerosissime pubblicazioni e manoscritti musicali a lui contemporanei e dei secoli precedenti ed è una delle fonti primarie per lo studio della musica dal primo Rinascimento al Settecento.

Nel campo della composizione l'interesse di Martini si incentrò sul genere sacro, ma non mancano nel suo catalogo lavori strumentali per diversi organici e composizioni vocali da camera. Due raccolte di sonate per cembalo vennero pubblicate ad Amsterdam, presso uno dei maggiori stampatori dell'epoca, e a Bologna.

La Dirindina. Farsetta per musica, datata 1737, si trova in un manoscritto autografo presso la Biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, manoscritto che contiene tutta la produzione operistica di Martini, interamente dedicata al genere buffo. Il testo dell'operina è di Girolamo Gigli (1660-1722), noto librettista e letterato. Alla *Dirindina* si accompagnano quattro brevi operine nate probabilmente per qualche circolo o teatro privato, giacché non abbiamo notizie di rappresentazioni in teatri pubblici: l'*Azione teatrale* (1726), l'*Impresario delle Canarie* (1744), su testo di Metastasio, l'*Maestro di Musica* (1746) e *Don Chisciotte* (1746)². Argomento di tre dei cinque intermezzi è l'ambiente operistico contemporaneo, tema ricorrente ma anche segno di un interesse specifico di padre Martini.

La Dirindina dipinge attraverso vivaci quadretti scenici (poiché, come accade negli intermezzi, non si può parlare di una trama drammatica compiutamente sviluppata) alcune figure tipiche del mondo operistico settecentesco: l'aspirante cantante graziosa, con poca abilità ma molta ambizione e furberia, il maestro un po' sciocco e di lei innamorato non corrisposto, il ca-

strato di successo, cui va l'ammirazione dell'aspirante cantante, più che per i suoi meriti vocali per quelli di intrallizzatore³.

Il testo di Gigli era stato musicato in origine da Domenico Scarlatti quale intermezzo a una sua opera, *Ambleto* (1715). Precursore delle varie critiche al mondo teatrale epitomizzate nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, aveva suscitato notevole scandalo, tanto da richiedere la sua cancellazione al momento della prima esecuzione⁴, ma, nel contempo, aveva conosciuto una vasta risonanza, i cui echi arrivavano ancora a padre Martini. La versione scarlattiana, a lungo creduta dispersa ma ritrovata negli anni '60, presenta tali analogie con quella martiniana da far pensare che il compositore bolognese l'avesse ben presente al momento della stesura. L'aria di Don Carissimo dimostra la vicinanza delle due versioni: entrambi gli autori fanno precedere l'aria da una frase introduttiva il cui tempo contrasta col seguito, ma, mentre in Scarlatti l'introduzione è ternaria e l'aria binaria, in Martini avviene l'esatto contrario. Un capovolgimento troppo puntuale per essere casuale.

Nei recitativi si può invece individuare un tratto peculiare: l'uso costante e continuo della modulazione e del contrasto tonale. Si tratta dell'exasperazione di una tendenza presente nei recitativi dell'epoca, dovuta probabilmente alla formazione erudita e scolastica di padre Martini che lo porta alla ricerca di sperimentazioni tonali e armoniche. I recitativi spaziano fra tonalità lontanissime e non è infrequente che, mentre un personaggio parla 'per diesis', l'altro gli risponda 'per bemolle'. Questa formula è utilizzata a fini drammaturgici nell'ultimo recitativo, dove l'equivoco creatosi fra *Dirindina* e *Liscione* da una parte e *Don Carissimo* dall'altra viene espresso musicalmente con bruschi cambi di armonia fra le parti di quest'ultimo e degli altri due.

L'espedito di associare *Liscione* e *Dirindina* in contrasto con *Don Carissimo* viene ampiamente sfruttato anche nei brani d'insieme che concludono le due parti dell'intermezzo: in entrambi si costruisce un dialogo, peraltro insito nel testo, in cui le due voci acute rispondono al basso unite in procedimenti per terze e seste. Le arie rimangono all'interno di un modello 'buffo' consolidato: vivacità e concisione per *Dirindina*, maggior uso

¹ La sua opera più nota in questo campo è una *Storia della Musica* di cui furono completati e pubblicati tre volumi anziché cinque, come progettato inizialmente, e che va dalle origini fino alla civiltà greca. Un quarto volume manoscritto e non definitivo tratta del Medioevo.

² Una disamina della produzione operistica di Padre Martini si trova nell'articolo di Francesco Vatielli, *Le opere comiche di G. B. Martini*, pp. 450-476, e, più brevemente, in quello di Piero Mioli, *Arte e didattica del canto nell'opera di Padre Martini*, «Quadrivium»,

XXVII, 1985, pp. 139-155

³ Una breve descrizione dell'intermezzo si trova nel libretto di sala della rappresentazione allestita dal Teatro Comunale di Bologna nella stagione teatrale 1979/80, che contiene il saggio di Francesco Degrada, *Una farsa paradigmatica*.

⁴ Si può trovare la storia del libretto di Gigli nello studio di Francesco Degrada, *Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: La Dirindina in Il palazzo incantato*, Discanto, Fiesole, 1979.

di abbellimenti per Liscione, che come castrato doveva dar prova di abilità e scioltezza vocale; ampi salti, ma anche scrittura concitata e volatine tipiche dell'aria d'ira per il burbero Don Carissimo.

CRITERI DI TRASCRIZIONE

CHIAVI. Nell'originale la parte di Don Carissimo compare in chiave di tenore, quella di Dirindina in chiave di contralto e quella di Liscione in chiave di soprano, trascritte in chiave di violino per Liscione e Dirindina e in chiave di violino tenore per Don Carissimo.

INDICAZIONI DI TEMPO. Sono state mantenute le indicazioni dell'originale, senza modificare poche battute di durata anomala; trattandosi di una redazione soggetta evidentemente a ripensamenti, si danno alcuni casi di battute troncate a fine riga, la cui presenza, limitata ai recitativi, non crea però problemi ritmici.

ALTERAZIONI. La natura del manoscritto, soggetto a correzioni e che spesso denota una certa frettolosità, fa sì che la presenza delle alterazioni sia alquanto irregolare: spesso esse sono poste solo all'inizio di una serie di note, anche se questa comprende diverse battute; in questo caso la trascrizione riporta l'alterazione senza alcuna segnalazione. Nei rari casi incerti le alterazioni suggerite sono poste fra parentesi.

BASSO CONTINUO. La numerica, piuttosto scarsa, compare nell'originale a volte sopra, a volte a fianco, altre volte sotto la nota: viene qui riportata sotto. Si è mantenuta una particolarità della scrittura che vuole la nota del basso suddivisa in rapporto ai cambiamenti di accordo o personaggio da accompagnare (ad esempio, se a metà di una semibreve avviene un mutamento nell'armonia, questa viene rappresentata da due minime legate).

Nel manoscritto Martini indica generalmente i punti in cui i violini o la viola raddoppiano il basso all'unisono o all'ottava: in questi casi si è riprodotta nei rispettivi righe, in una tessitura adatta agli strumenti, la linea del basso. Talora le parti dei violini II o della viola non sono notate e non riportano alcuna indicazione: si è scelto, secondo la prassi dell'epoca, di far raddoppiare ai violini II la parte dei violini I e alla viola quella del basso all'ottava superiore; tali interventi sono indicati da note in corpo minore. Nel caso di violini all'unisono si è riportata una sola linea, salvo quando l'unisono è limitato a parti dell'aria.

TESTO. Il testo è stato rivisto sulla base dell'edizione letteraria pubblicata nel 1826 a Milano⁵, dalla quale sono derivate le indicazioni drammaturgiche, assenti nel manoscritto musicale. Mancava anche la punteggiatura: pertanto si è adottata quella dell'edizione letteraria, modernizzandola se necessario, mentre quando comparivano discordanze nella lezione del testo o nella grafia delle parole si è preferita la versione del manoscritto musicale.

Le conclusioni di frase nei recitativi presentano spesso la stessa nota ripetuta, che si distanzia generalmente dalla precedente per un salto di terza o maggiore. Si suppone in questo caso che la prima delle due note sia da eseguirsi come appoggiatura della successiva, secondo una prassi diffusa nella musica vocale settecentesca⁶.

APPARATO CRITICO

Recitativo I

B.C., mis. 26: min. → semibr.; Car., mis. 37: manca pausa di min.

Recitativo II

Car., mis. 16: nell'originale c'è una nota in più rispetto alle sillabe del testo. Si è scelto di eliminare il primo La semicr. e allungare la prima cr. del valore corrispondente aggiungendo un punto.

Aria II (Carissimo)

B.C., mis. 27: la semimin. potrebbe essere La o Do. Entrambe le note sono segnate e nessuna cancellata.

Manca alla fine del brano l'indicazione *Da capo*.

Trio I

Nell'orig. non sono notate le parti del vl II e della vla.

Aria III (Liscione)

VI II, mis. 46: mancano pausa di cr. e cr. seguente, dedotte dall'esposizione iniziale.

VI I e II, miss. 17-18 e 33-34. Il lungo segno di abbellimento indica, con ogni probabilità, un tremolo legato da eseguirsi con l'arco e, forse, con l'aiuto del dito sul manico del violino⁷.

Aria IV (Dirindina)

Nell'orig. non è notata la parte del vl II; la parte della vla è notata solo parzialmente.

Recitativo VI

Dir., mis. 64: il primo Si è cr. nel ms.; mis. 65: la terzultima semicr. è di lettura incerta: potrebbe essere Do o Mi.

Trio II

B.C., mis. 5: manca nel ms. la pausa di semimin.

MARIA LUISA BALDASSARI

⁵ Vol. Idella *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII*, Milano, Società Tipografica dei classici italiani, 1826, pp. 3-19.

⁶ Per una disamina dell'argomento e una documentazione sui trattati concernenti questo problema, rimandiamo all'articolo di Sven Hansell, *The cadence in 18th century recitative*, «The Musical Quarterly», 1968, pp. 228-248

⁷ Abbellimento associato a situazioni languide o dolorose, fa la sua comparsa agli inizi del sec. XVII per rimanere in uso fino a tutto il sec. XVIII. Per un excursus storico sull'uso e l'esecuzione di questo abbellimento si veda S. Carter, *The string tremolo in the 17th century*, «Early Music», febbraio 1991, pp. 43-59.