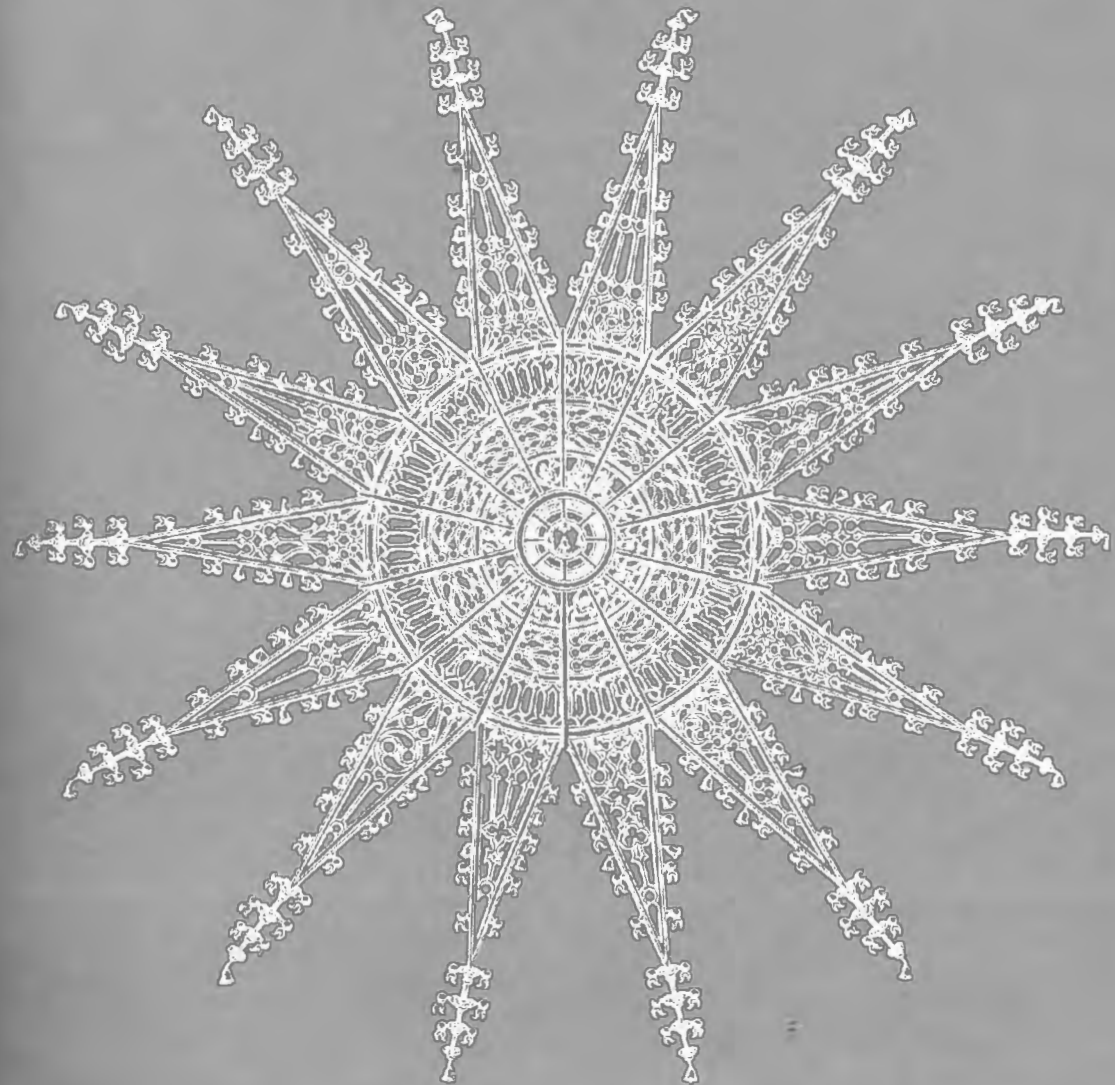


ISSN 1123-8615

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XVI, 2009, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XVI, 2009, n. 2

ARTICOLI

ELISABETTA PASQUINI, <i>Padre Martini in giudizio da Apollo</i>	pag.	185
PAOLO GALLARATI, <i>Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana</i>	»	203
FRANÇOIS DE MÉDICIS, <i>«Les Choéphores», au-delà du mythe. Perspectives théoriques et analytiques sur la polytonalité harmonique de Darius Milhaud</i>	»	245

INTERVENTI

EMANUELE SENICI, <i>Il video d'opera dal vivo. Testualizzazione e «liveness» nell'era digitale</i>	»	273
--	---	-----

RECENSIONI

A. BARKER, *The Science of Harmonics in Classical Greece* (M. Raffa), p. 313 – St. BOORMAN, *Ottaviano Petrucci* (G. Filocamo), p. 320 – W. DEAN, *Handel's Operas 1726-1741* (F. Giuntini), p. 328.

SCHEDE CRITICHE

F. Stella, S. Lorenzetti, G. de Van, L. Zoppelli e R. Pozzi su F. A. GALLO (p. 335), A. M. BUSSE BERGER (p. 336), S. LAMACCHIA (p. 340), F. CELESTINI (p. 343) e *Pierre Boulez* (p. 346).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	351
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	353
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»	»	359

La redazione di questo numero si è chiusa il 30 giugno 2010

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2009: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION
ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 75,00 • Foreign € 108,00

PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo – print version only)

Italia: € 58,00 • Foreign € 83,00

(segue in 3^a di coperta)

ELISABETTA PASQUINI

Bologna

PADRE MARTINI IN GIUDIZIO DA APOLLO

A Luigi Ferdinando Tagliavini,
illuminata guida negli studi martiniani,
nel suo 80° genetliaco.

Nella lunga attività di storiografo, teorico, didatta, maestro di cappella e “definitore perpetuo” (ossia *ensore*) nell'Accademia Filarmonica bolognese, padre Giambattista Martini si trovò più e più volte a dirimere controversie e sentenziare dell'abilità musicale di taluni compositori; egli era infatti un'autorità indiscussa, e il suo parere era giudicato risolutivo. In qualche occasione fu il Francescano stesso a essere coinvolto in prima persona nelle dispute: ben note, ad esempio, sono le rivalità che nel 1732 lo opposero a Tommaso Redi circa la soluzione del canone – di recente attribuito a Orlando di Lasso – raffigurato in un dipinto anonimo nella Cappella Lauretana, o a partire dal 1771 ad Antonio Eximeno, che nel *Dubbio sopra il “Saggio fondamentale pratico di contrappunto”* aveva formulato severe critiche all'*Esemplare* martiniano.¹ Assai meno indagato è invece il coinvolgimento di padre Martini in

Ringrazio Francesco Luisi per avermi concesso di pubblicare in questa sede il contributo presentato al convegno *Padre Martini e la storiografia musicale* (Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 25 agosto 2006); sono inoltre grata a Pierangelo Belletini, Rosaria Campioni, Mario Infelise, Cristina Landuzzi, Francesco Lora, Mariolina Rascaglia e Alfredo Vitolo per i preziosi suggerimenti di cui mi sono potuta giovare. In queste pagine utilizzo le seguenti sigle RISM: A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica; I-Bsf = Bologna, Biblioteca di S. Francesco, Convento dei Minori francescani; I-Vas = Venezia, Archivio di Stato.

¹ Le due polemiche si collocano agli estremi della carriera di Martini: nella prima egli ottenne, appena ventiseienne, l'approvazione pressoché incondizionata dei più blasonati contrappuntisti (Francesco Antonio Calegari, Antonio Maria Pacchioni, Giuseppe Ottavio Pitoni e Giuseppe Tartini); da musicografo e didatta ormai affermato, nella seconda disputa egli si difese grazie ai propri scritti. Su Martini/Redi, cfr. L. BUSI, *Il padre G. B. Martini, musicista-letterato del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1891, pp. 432-439; D. COLLINS, *The Martini/Redi Polemic on the Solution of a Canon by Giovanni Animuccia*, «Indiana Theory Review», XVI, 1995, pp. 61-81; L. C. GENTILE, *Orlando di Lasso pellegrino a Loreto (1585): vicende di un ex voto musicale*, «Ricerca», XIX, 2007, pp. 221-229. Su Martini/Eximeno, cfr. S. J. IONTA, *The Martini/Eximeno Polemic*, Ph.D. diss., Syracuse University, 1969; G. STEFANI, *Padre Martini e l'Eximeno: bilancio di una celebre polemica*

una *querelle* cui pose fine la stampa di un breve opuscolo, il *Giudicio di Apollo*. Questo contributo punta ad approfondirne la genesi e le circostanze della realizzazione materiale.

Tra gli attori della vicenda di seguito esposta figura un religioso udinese, tal Andrea Menini, che nel marzo 1761 chiede di essere aggregato tra i compositori “alla forestiera” dell’Accademia Filarmonica di Bologna, cioè tra coloro che erano destinati a esercitare la professione lontano dalle mura cittadine;² per intendersi, lo stesso titolo onorifico che il giovane Mozart poté esibire dopo la rocambolesca prova di ammissione superata nell’ottobre 1770, e che prima di lui avevano ottenuto – tra gli altri – Niccolò Jommelli e André Grétry, preparati all’esame da padre Martini rispettivamente nel 1741 e nel ’65.³ Poco o nulla si conosce circa la biografia e la carriera artistica di Menini: dalla prefazione d’un suo scritto del quale si riferirà tra breve apprendiamo che si trovava a Bologna «unicamente per udire le armoniose composizioni de’ virtuosi maestri di cotesta città». Consapevole del fatto che l’ammissione tra i Filarmonici emiliani richiedesse «una perfetta informazione del canto fermo», il compositore sottopose alla commissione giudicatrice – prima di ripartire per Udine, e senza poterli rivedere – un Kyrie a quattro voci, strumenti e continuo, e un *Trattato in genere teorico di canto fermo*, realizzato «per attestato di cognizione speculativa» e suddiviso in otto dissertazioni nelle quali sono discussi i «teorici sentimenti ... da’ valenti maestri apresi».⁴ (Sia detto per inciso:

sulla musica di chiesa, «Nuova Rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 463-481; E. PASQUINI, *L’“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”*. Padre Martini teorico e didatta della musica, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 113-139; EAD., *Martini vs Eximeno: ancora su una polemica in contrappunto*, negli Atti del Convegno Antonio Eximeno: ámbitos del discurso sobre la música en la Europa ilustrada (Valencia, 11-13 dicembre 2008), in preparazione per l’Institut Valencià de la Música.

² La patente era un titolo significativo da esibire nel curriculum; i filarmonici “alla forestiera” si andavano ad aggiungere ai “numerari” e ai “soprannumerari”, in servizio nelle chiese bolognesi o aspiranti a un tale ufficio, e agli “onorari”, dai natali nobili. Sulla storia dell’istituzione emiliana, cfr. N. MORINI, *La R. Accademia Filarmonica di Bologna*, Bologna, Cappelli, 1930; L. CALLEGARI HILL, *L’Accademia Filarmonica di Bologna, 1666-1800: statuti, indici degli aggregati e catalogo degli esperimenti d’esame nell’archivio, con un’introduzione storica*, Bologna, AMIS, 1991; O. GAMBASSI, *L’Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.

³ Venuto a Bologna per allestire l’*Ezio*, sua quinta opera in musica (in scena il 29 aprile 1741), Jommelli si perfezionò per qualche mese con Martini; il suo primo biografo ricorda come egli dichiarasse «di avere appreso [sic!] molto da questo illustre maestro, e specialmente l’arte d’uscire da qualunque angustia o aridità in cui si fosse ridotto», per «trovarsi in un nuovo campo spazioso a ripigliare il cammino» (S. MATTEI, *Elogio del Jommelli, o sia Il progresso della poesia, e musica teatrale*, nel suo *Metastasio e Jommelli*, Napoli, Martini, 1785, pp. 59-136: 76). Come si legge nei *Mémoires*, Grétry confessava di aver ottenuto la patente filarmonica grazie ai consigli di Martini circa il contrappunto su canto fermo, materia in cui era assai poco versato (cfr. A.-E.-M. GRÉTRY, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, I, Paris, Imprimerie de la République, 1797, p. 91 sg.).

⁴ In I-Bc, K.15, senza paginazione, figura solo il *Trattato in genere teorico di canto fermo ... ras-*

nel 1773 Martini fece poi approvare le nuove *Leggi* che regolamentavano l’aggregazione nella classe dei compositori del sodalizio bolognese. Tali disposizioni sancivano quanto in precedenza era di prassi richiesto ai candidati: la pratica del comporre sulla scorta dei più autorevoli esempi dei secoli passati.⁵ Menini coglie nel segno: si cimenta su un pezzo in contrappunto e confeziona un’operetta teorica in cui dà prova – o almeno così egli ritiene – delle competenze acquisite; lo scarso spessore della sua preparazione non gli garantisce però l’aggregazione, e la superba ingenuità con cui egli polemicamente sfida due indiscusse personalità filarmoniche lo pongono al centro di un’aspra contesa. In calce al trattatello figura infatti l’«Adoramus te, Christe» di Giacomo Antonio Perti «arbitrato» (ossia giudicato) e corretto da Menini stesso, che peraltro minaccia di coprire di una «conserva di spropositi» – sono le sue parole nella prefazione del trattato – chiunque voglia difendere il mottetto. Con ingenuità, Menini ritiene di poter guadagnare consensi criticando una delle più note composizioni pertiane, che rimase a lungo in repertorio anche dopo la scomparsa dell’autore; l’infondatezza delle obiezioni è dimostrata dagli Es. mus. 1-5 qui in Appendice (pp. 199-202): le correzioni palesano la scarsa dimestichezza del censore con le più elementari regole del contrappunto.⁶ Nel

segnato alla correzione de’ Filarmonici Accademici di Bologna ove coi altri generi anche tal canto fiorisce di 23 marzo 1761. Fatto in Bologna per attestato di cognizione speculativa necessaria ad ottenere l’admissione fra ’l numero dei Accademici sudetti a cui aspirando le mie brame facio umile istanza; nell’Ottocento quest’esemplare appartenne a Gaetano Gaspari. In I-Bc, I.43, cc. 48r-105r, figurano due distinte redazioni del *Trattato* e del Kyrie, di cui una vergata dalla mano di padre Martini.

⁵ Con l’entrata in vigore di tali norme, per essere ammessi i candidati filarmonici dovevano «dar saggio del loro valore in diversi sperimenti» e «render ragione di ogni specie di musica pratica, sì antica che moderna, sì a cappella che concertata, sì vocale che strumentale», sottoponendosi a tre distinte prove: un contrappunto a quattro o cinque voci su un’antifona di canto fermo proposta dalla commissione; una fuga a quattro o cinque; e un pieno o grave polifonico a quattro o cinque e un versetto a voce sola con strumenti (*Leggi presentate dall’Accademia de’ filarmonici all’eminentissimo sig. cardinale Vincenzo Malvezzi, arcivescovo di Bologna, e protettore della medesima, e da lui confermate per l’approvazione e aggregazione de’ compositori e maestri di musica*, Bologna, Dalla Volpe, 1773, pp. 3-5). La riforma accoglieva le direttive contenute nel breve *Demissas preces*, emanato da papa Benedetto XIV nel 1749, che nell’equiparare l’Accademia alla romana Congregazione dei musici di santa Cecilia decretava che il giudizio favorevole dell’istituzione bolognese fosse il requisito necessario per esercitare la professione di maestro di cappella nella diocesi di Bologna.

⁶ Cfr. I-Bc, I.43, cc. 65v-68v e 86r-89r. La fortuna del mottetto è anzitutto testimoniata da uno scambio epistolare tra Martini e Girolamo Chiti, maestro di cappella nella basilica di S. Giovanni in Laterano, ove nel 1748 venne eseguita la composizione pertiana: «Al mio anniversario [19 gennaio] dopo l’elevazione il padre Domenico Ricci fece cantare il bellissimo mottetto a 4 “Adoramus te Christe” del signor Perti, con le 4 voci più scelte, et ebbe il suo particolare effetto e stima di cui ne ringrazio l’autore, degnissimo signor Perti, e Vostra Reverenza, che suppongo l’abbia favorito» (lettera di Chiti del 20 febbraio; I-Bc, I.12.5); «Godo che l’“Adoramus” del signor Perti cantato in cotesta Sua chiesa sia stato gradito come merita, essendo infatti un capo d’opera» (lettera di Martini del 2 marzo; I-Bc, I.12.7). Ma si vedano anche alcuni documenti in J. RIEPE, *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 1998, pp. 243, 390, 448, 485 e 490 – la composizione venne eseguita anche il venerdì santo 1757: Perti si era spento l’anno prima –, e soprattutto le parole

contempo, Menini avanza serrate accuse anche alla *Storia della musica* di padre Martini, alla cui lettura dichiara di aver dedicato molto tempo durante il soggiorno emiliano.

In risposta all'operetta di Menini vi fu chi redigette il *Giudicio di Apollo*, un breve scritto apologetico – 19 pagine in tutto – pubblicato a Napoli per il Gessari, adespoto e senza data di stampa; qui i più autorevoli compositori e teorici del passato (anche recente), convocati in un immaginario tribunale presieduto dal dio della musica, a turno intervengono in difesa dei due musicisti bolognesi. Dopo la lettura ad alta voce del *Trattato* meniniano, il primo a prendere la parola è proprio Perti, che dichiara di aver prestato «il più geniale e sollecito e maturo avvedimento» affinché il mottetto fosse tessuto secondo «le più giuste regole del contrappunto stabilite ed approvate da' più saggi e rinomati maestri di quest'arte del secolo XVI e XVII», e affinché il canto esprimesse «vivamente il senso delle parole e ... secondasse o muovesse gl'affetti» (p. v). Interviene quindi con autorevolezza il Palestrina: scortato da Giovanni Maria Nanino, Francesco Soriano e Francesco Antonio Calegari, egli prende le difese di Perti lodando «la retta collocazion degl'intervalli, ... la giusta disposizione delle parti, ... l'esatta melodia di ciascheduna di esse, mantenendo ognuna il proprio carattere, ... la scelta del tuono o modo, delle idee, e degl'attacchi, ... la natura, la chiarezza, la soavità dell'armonia, ... e l'unità» della composizione (p. vi). Alle critiche che Menini rivolge invece al tomo I della *Storia della musica* replicano poi numerosi musicografi e compositori, tra cui Giovanni Battista Doni, Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino e Pietro Aaron, nonché Perti stesso, che interviene nuovamente per denunciare «l'ingiuria fatta al ... discepolo attento e valoroso» (p. xv).⁷ Nel lodare l'opera martiniana, definita immortale, costoro sottolineano la pochezza argomentativa del malcapitato censore: con forza confutano le affermazioni di Menini secon-

di G. ATTI, *Orazione in lode di Iacopo Antonio Perti di Crevalcore, professore di contrappunto*, Bologna, Sassi, 1844, pp. 27, e 30 nota 4, secondo il quale Perti «vive anche oggigiorno colle sue opere pregiatissime che son fondamento alle moderne composizioni. Vive col suo "Adoramus", che anche oggi si canta con ammirazione nella felsinea Metropolitana»; il mottetto «fu applaudito moltissimo, e si canta anche ora». Il manoscritto appartenuto a Raphael Georg Kiesewetter e oggi conservato in A-Wn, SA.67.G.3.Mus.25, reca poi l'indicazione secondo cui l'«Adoramus te, Christe» pertiano ivi contenuto – unico pezzo nel codice – era «da cantarsi nel tempo dell'elevazione il venerdì santo nella Cappella Sistina».

⁷ Il nome di Martini non figura in modo esplicito nelle pagine del *Giudicio di Apollo*. Prima di interpellare i musicisti convenuti, Apollo chiede se l'autore della *Storia della musica* abbia provveduto alla propria difesa: «No, Sire, egli sen vive riposato e tranquillo»; perché dice: "E qual bisogno me n'astringe? E non sarebbe replicare il già detto?"» (p. xi). Le obiezioni di Menini riguardano in particolare le dissertazioni II e III, *Qual canto in consonanza usassero gli antichi e Del canto e degli strumenti musicali degli ebrei nel tempio*: cfr. G. B. MARTINI, *Storia della musica*, t. I, Bologna, Dalla Volpe, 1757 (ma 1759), rispettivamente pp. 165-334 e 335-446. In I-Bc, I.43, cc. 101r-105r, figura una breve risposta al *Giudicio di Apollo*.

do le quali – ne cito solo alcune – ciascun tono sarebbe composto di due otave, una ascendente e l'altra discendente; i toni autentici si distinguerebbero dai plagali solo per la rispettiva modulazione alla 5^a acuta o alla 4^a grave (senza tener conto della divisione armonica e aritmetica dell'ottava); il trasporto sull'organo sarebbe *ipso facto* sottoposto alle stesse regole che si applicano al trasporto del canto fermo. Secondo Doni, Menini appartenerrebbe insomma (p. xi) alla schiera

di que' musicastri, i quali, dopo aver per breve tempo atteso alla superficial lettura di alcuni libercoli di musica, spendono tutta la loro età sempre in mezzo ad una turba di cantori e di suonatori del basso volgo; e fra idiota gente, di musica trattando per esser prezzati valenti e dotti, e bei paroloni usando, de' quali neppur essi ne sanno il significato, dottrine spargono, le quali non sono né dalla ragione né dalla autorità in verun modo sostenute.

Ai nostri occhi l'interesse di queste pagine non risiede tanto nelle arringhe, se così le si vuole chiamare, nelle quali spesso gli avvocati difensori ricorrono ai loro stessi trattati, quanto nel metodo: come di sovente accadeva agli esordi della storiografia letteraria, il senso storico qui si combina con il culto dell'antichità, rappresentata dalle *auctoritates*, il cui patrimonio culturale viene rivisitato in funzione delle necessità presenti.

L'attribuzione del *Giudicio di Apollo* ha interessato molti studiosi, che a tal proposito si sono variamente pronunciati. Secondo Gaetano Gaspari, primo bibliotecario nel Liceo Filarmonico di Bologna nonché attento conservatore di documenti martiniani, il trattatello non può essere ascritto al dotto francescano, come alcuni credevano: lo proverebbero forse il contenuto – le lodi rivolte a padre Martini sono troppe, e troppo esplicite, perché l'umile musicografo potesse esserne l'autore – nonché la natura dello scritto stesso, che Gaspari definisce «meschino» e «tessuto ad imitazione de' *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini». ⁸ (Per inciso, il paragone non è del tutto improprio: pubblicati tra il 1612 e il '14, gli irriverenti scritti narravano di dispute e processi che si svolgevano in un immaginario regno situato sul monte sacro alle Muse, e che vedevano per attori avvenimenti e personaggi passati e presenti.) Decisive per negare la paternità martiniana sarebbero inoltre alcune

⁸ *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari, compiuto da Federico Parisini*, I, Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, 1890, p. 82; qui Gaspari scrive che il trattato «fu attribuito erroneamente al p. Martini dal Lichtenthal» (cfr. P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica* (1826), IV, Milano, Fontana, 1836, p. 431); in verità, l'attribuzione si deve a un biografo più vicino al Francescano: cfr. G. FANTUZZI, «voce» *Martini fra Gio. Battista*, nelle sue *Notizie degli scrittori bolognesi*, V, Bologna, nella stamperia di s. Tommaso d'Aquino, 1786, pp. 342-353: 352 (così nel catalogo delle opere: «*Giudicio di Apollo*. Napoli per il Cesari [sic!] 1761. in 4.»).

lettere che nella primavera 1763 l'allievo e confratello Giuseppe Paolucci, maestro di cappella nella basilica veneziana di S. Maria Gloriosa dei Frari, indirizza al dotto teorico: dalle missive, quattro in tutto, risulta infatti che il discepolo seguì passo passo le operazioni di stampa dell'opuscolo per conto di padre Martini, che a sua volta curava gli interessi di un non meglio identificato autore.⁹ A corollario di quanto detto, si veda la scheda che figura nel catalogo di vendita della biblioteca appartenuta a Gaspari, messa all'incanto sul mercato parigino nel 1862: vi si dice che il *Giudicio di Apollo* è da attribuirsi non al Francescano, ma a «un de ses amis, qui a voulu défendre le p. Martini et G. A. Perti, contre les attaques d'un mauvais musicien nommé Andrea Menini».¹⁰

Di diverso avviso è invece Leonida Busi, autore di una datata ma documentatissima monografia su padre Martini: egli sostiene l'ipotesi della paternità del Francescano giusta l'erudizione che il *Giudicio di Apollo* palesa; a suo dire, il trattatello venne redatto dall'allievo per difendere il nome dell'amato Perti e porgere un doveroso omaggio alla sua memoria.¹¹ Ben nota è infatti l'ammirazione che Martini nutriva per il suo mentore – il terzo dopo Angelo Predieri e Giovanni Antonio Riccieri –, che nei suoi scritti egli ricorda come il più dotto fra i musicisti di S. Petronio, «stimato e venerato universalmente» per il «gran possesso dell'arte musica, e la sublime cognizione d'ogni sua

⁹ Lettere del 21 maggio (I-Bc, I.5.32), 28 maggio (I.5.33), 4 giugno (I.5.34) e 11 giugno 1763 (I.5.35). Gaspari paragona il *Giudicio di Apollo* alla satira di Boccacini sulla scorta della prima lettera di Paolucci; qui il giovane maestro di cappella si esprime però in termini positivi circa il trattatello: «In quanto alla materia purtroppo ha ragione l'Autore benché peraltro avendola io letta in fretta ed in furia, non posso dar un distinto ragguaglio della forza delle ragioni. Lo stile mi par molto terso e pulito, e l'idea poi mi piace assaissimo, mentre mi par di sentire un *Ragguaglio di Parnaso* di Traian Boccacini, ma torno a dire che non vi ho fatto tanta riflessione per la fretta, e poi a dirla ogniqualvolta vi ha le mani Ella, parlandosi schietto si può star a occhi chiusi, specialmente in quanto alle ragioni; ha poi buona erudizione e ben adattata, insomma spero che sia per far colpo. Si assicuri però sì Ella come l'Autore che io avrò ogni cura per ben riuscire, come se fosse cosa mia, premendo anche a me l'onore degli'uomini che hanno fatto e fanno molta riputazione a questa musical facoltà» (I-Bc, I.5.32 cit.). Dopo aver studiato con padre Martini, nel novembre 1756 Paolucci era stato scelto quale sostituto del maestro di cappella in S. Francesco, con diritto di futura successione; poco dopo egli accettò però l'incarico veneziano. Intrattenne poi un intenso e affettuoso rapporto epistolare con il maestro: la parte più cospicua del carteggio copre un arco temporale che va dal gennaio 1757 al febbraio '76, e comprende circa 150 lettere, nelle quali i due corrispondenti discutono argomenti disparati, dai prestiti dei libri di teoria musicale alle esecuzioni di nuove opere nei teatri veneziani (cfr. E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 28 sg.).

¹⁰ *Catalogue des livres rares en partie des XV^e et XVI^e siècles composant la bibliothèque musicale de m. Gaetano Gaspari*, Paris, Potier, 1862, p. 7, n. 61. Secondo l'annotazione autografa riportata a fronte, l'esemplare del *Giudicio di Apollo* appartenuto al bibliotecario bolognese (e da lui annotato) venne venduto al libraio Auguste Lavinée per L. 4,50; per la vendita dell'intero fondo, Gaspari realizzò L. 5804,50.

¹¹ Cfr. BUSI, *Il padre G. B. Martini* cit., pp. 139-141.

più sottile finezza»;¹² del pari egli lo stimava per le rare doti umane e legge in una lettera a Girolamo Chiti, «saviezza, umiltà, maniera rispettosa et obbligante che egli ha con tutti», tanto che bastava «vederlo per innamorarsene».¹³ In materia di contrappunto padre Martini aveva poi messo a frutto una feconda eredità pertiana: il suo più importante trattato teorico – l'*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, pubblicato in due tomi tra il 1774 e il '76 – molto deve all'*Esemplare di contrappunto* di Perti, di cui nel Museo della Musica di Bologna si conservano oggi alcuni succosi abbozzi manoscritti.¹⁴ Un sottile filo rosso lega infatti la didattica dei due maestri, che anteponevano l'esempio alla regola e il giudizio al precetto, e basavano lo studio del contrappunto sull'analisi delle composizioni dei più insigni autori del passato: attraverso tale metodo i due musicisti intendevano dotare i maestri di cappella degli strumenti necessari per muoversi in scioltezza in diversi stili, e del pari si prefiggevano il fine di ricostituire un rapporto tutt'altro che univoco con una tradizione musicale illustre. Gli esiti

¹² G. B. MARTINI, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, II, Bologna, Dalla Volpe, 1776, pp. 3 e 142.

¹³ Lettera del 5 luglio 1747 (I-Bc, I.11.102; in PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”* cit., doc. 65, p. 212).

¹⁴ Dell'*Esemplare* pertiano si conservano le carte iniziali, una ventina in tutto (I-Bc, L.117.137 e P.123, cc. 106r-121r), dedicate a stesure autografe della prefazione, dell'introduzione e di alcune sezioni del cap. I (“Quello che deve precedere lo studio del contrappunto, e degli elementi dello stesso”, “Delli tuoni”, “Metodo per studiare la musica o sia l'arte del contrappunto”, “Della musica in generale”, “Parellelo [sic!] degli'italiani [sic!] e francesi in ciò che riguarda la musica dell'opere”, e una tabella per il calcolo delle proporzioni; se ne veda l'edizione in PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”* cit., Appendice V, pp. 323-334, ma cfr. anche F. LORA, *Giuseppe Antonio Perti: il lascito di un perfezionista. Aspetti della personalità per una nuova ipotesi sull'entità numerica e qualitativa delle opere*, in *Un anno per tre filarmonici di rango. Perti, Martini e Mozart: un principe, un “definitore” e un fuoriclasse da celebrare nel 2006*, Atti del Convegno (Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006), a cura di P. Mioli, Bologna, Pàtron, 2008, pp. 47-76: 60. La stesura può essere datata grazie a un diploma imperiale del febbraio 1740 (I-Bc, K.44.1.82-86; cfr. PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”* cit., doc. 66, pp. 212-214), che conferisce a Perti il titolo di consigliere di Carlo VI: stando al documento, che reca alcune palesi inesattezze, il musicista avrebbe addirittura pubblicato – dedicandolo all'imperatore – un *Esemplare per li giovani compositori*, della cui esistenza tuttavia non v'è traccia; il *terminus post quem* per la redazione si colloca dopo l'edizione dell'opera II (*Messa e salmi concertati a quattro voci con strumenti e ripieni*), uscita nel 1735 dai torchi di Dalla Volpe e destinata a rimanere l'ultimo lavoro a stampa del compositore bolognese. Nel trattato Perti si riprometteva di discutere «in primo luogo 4 duo o duetti ... Dopo i duo, ... 3 terzetti, dopo de' quali ... 4 quartetti ... Poscia le composizioni a 4 con parole che sono “Calligaverunt” e “Adoramus te, Christe”». (Nell'abbozzo, Perti non indica gli autori che intende analizzare; come già nota BUSI, *Il padre G. B. Martini* cit., p. 118, si trattava forse di composizioni sue: lo testimonierebbero gli incipit dei mottetti citati. Diverse sono le intonazioni pertiane dell'«Adoramus te, Christe»: è lecito però supporre che Perti intendesse esaminare la più famosa, appunto quella “emendata” da Menini.) Nell'*Esemplare*, Martini analizza invece poco più di cento esempi musicali completi, tratti da opere di maestri dei secoli XVI, XVII e XVIII; la cornice teorica da cui trae spunto per le sue osservazioni è la stessa delle composizioni prese a modello, ossia quella delle *auctoritates* indiscusse dei secoli XVI e XVII (cfr. PASQUINI, *L'“Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto”* cit., pp. 39-55).

di tale didattica si colgono peraltro anche nell'*Arte pratica di contrappunto*, che Paolucci licenziò tra il 1765 e il '72, ossia pochi anni prima del trattato martiniano: per la sua realizzazione l'autore si poté giovare della biblioteca e degli aiuti di Martini, a cui via via sottopose le analisi delle composizioni prese a modello.¹⁵

Nelle poche pagine dedicate al *Giudicio di Apollo*, Busi lascia due questioni sul tappeto, ripromettendosi di affrontarle in un secondo tomo della monografia che però non vide mai la luce;¹⁶ intendo discuterle qui a partire da una rilettura di alcuni documenti noti e meno noti. Anzitutto occorre individuare il motivo per cui il frontespizio dell'operetta reca il nome di un editore napoletano, mentre vi sono più che fondati motivi per ritenere che la stampa sia stata realizzata a Venezia. La soluzione del busillis si coglie tra le righe già nelle lettere di Paolucci, che con regolarità aggiorna il maestro sul procedere delle operazioni di stampa. Come scrive il 28 maggio 1763, il trattato ha ricevuto l'approvazione dell'Inquisitore e del Revisore, ma perché esso possa essere licenziato è ancora necessaria la firma del Segretario che, come aggiunge il 4 giugno successivo, pone delle difficoltà circa la data;¹⁷ i torchi completano i lavori qualche giorno dopo: l'11 giugno Paolucci può spedire a Martini, che funge da intermediario con l'ignoto autore, 250 copie fresche di stampa.¹⁸ Non è difficile provare che il discepolo lavorò a stretto contatto con un editore della Serenissima, come notava anche Gaspari, e che la stampa debba es-

¹⁵ Cfr. G. PAOLUCCI, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autori e con osservazioni*, 3 t., Venezia, De Castro, 1765-72; per un confronto fra i trattati di Perti, Paolucci e Martini, cfr. PASQUINI, "Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto" cit., pp. 71-87; EAD., *Perti e Martini in contrappunto*, in *Un anno per tre filarmonici di rango* cit. (cfr. supra la nota 14), pp. 77-89.

¹⁶ L'archivio Busi (oggi in I-Bc; vi si conservano innumerevoli quadernetti e fogli sparsi in cui il musicologo annotava gli esiti delle sue indagini) è ancora tutto da inventariare; la ricerca di documenti e appunti relativi alla stesura del tomo II non ha sortito l'esito sperato.

¹⁷ «A proposito del manoscritto devo dirLe che finora è approvato dall'Inquisizione e dal Revisore del Principe, ma se non trovo un mezzo efficace per il Segretario (che per nostra disgrazia è un seccameleni) chi sa quanto tempo vi vorrà perché da esso sia licenziato, mentre mi dice lo stampatore che è solito tirar avanti per più mesi. Io però procurerò per mezzo di alcuni miei amici e di alcuni padroni distrigar quest'affare più presto sarà possibile, ed assicuri l'Autore d'ogni mia premura quanto fosse cosa mia in tutto» (I-Bc, I.5.33 cit.); «Spero lunedì prossimo metter sotto il manoscritto cioè cominciar le forme, ma non posso assicurarLa, perché il Signor Segretario fa sempre un mondo di difficoltà specialmente per la data, ma come dico spero superarla. Se veniva il manoscritto cinque mesi prima toccava al segretario Zuccato, che è mio amico, e facevamo prestissimo; per altro, se posso cominciar lunedì, sabato spero spedir tutto. Mi basta intanto che si Ella come l'Autore si accertino delle mie premure» (I-Bc, I.5.34 cit.).

¹⁸ «Ho consegnato al procaccia di Firenze diretto al signor Camillo Businari il fagotto delle stampe. Esso contiene 250 copie, altre carte spezzate, le correzioni, ed il manoscritto ... Il manoscritto dovrebbe restar per un anno in mano dello stampatore, e questo per legge, caso venisse sospesa l'opera dopo la stampa; tuttavia mi son tanto ingegnato che l'ho avuto in mano, e lo spedisco» (I-Bc, I.5.35 cit.).

ser considerata veneziana a tutti gli effetti. Nelle filze del fondo Riformatori dello Studio di Padova, la magistratura a cui spettava la censura sulle nuove pubblicazioni, sono infatti conservate le "fedi" – le attestazioni che testimoniano l'avvenuta approvazione dell'opera – relative a un anonimo *Giudicio di Apollo* stampato da Tommaso Bettinelli, libraio-editore veneziano;¹⁹ il mandato che autorizza la pubblicazione viene registrato il 6 giugno 1763.²⁰ Ma allora perché indicare sul frontespizio Napoli e il Gessari? Con ogni probabilità l'operetta ottenne un permesso di stampa "sotto data forestiera" (o "falsa data" topica e cronologica, per usare la locuzione corrente a Venezia nel Settecento): questo il senso delle parole di Paolucci, che appunto accenna a problemi circa la data di pubblicazione. Tale prassi era assai frequente nella città lagunare, e riservata a opere di teologia e orientamento filocuriale, di attualità politica o di storiografia, oppure a contraffazioni di testi di successo già editi altrove: si trattava di una consuetudine istituita dagli uffici di censura stessi – una sorta di licenza di stampa "alternativa" – che si addiceva a quegli scritti di cui le autorità civili e religiose non intendevano assumersi la piena responsabilità.²¹ Dunque l'anonimo autore si avvale di luogo di stampa ed editore fittizi per pubblicare il *Giudicio di Apollo*; nondimeno, al volumetto i Riformatori non destinarono un'apposita "terminazione", ossia il decreto con cui la magistratura autorizzava la pubblicazione a patto che il volume recasse falsi dati tipografici: venne meno la notifica, ma l'espedito fu comunque ritenuto necessario – lo suggeriva forse il contenuto polemico del trattatello? – e il

¹⁹ Le competenze di pertinenza di tale magistratura, istituita nel 1516, non riguardavano il solo ordinamento universitario, ma anche l'istruzione *tout court*, le biblioteche, le gallerie, i musei, la conservazione dei codici preziosi e delle migliori opere di pittura, scultura e architettura, nonché l'attività delle stamperie e la censura dei libri. Tommaso Bettinelli (1716 - ca. 1768), fratello minore di Giuseppe, era tra i librai più accreditati nella Venezia di metà secolo, con negozio all'insegna del nome di sant'Ignazio; privo di torchi, faceva stampare presso terzi opere di valore: tra le altre, una delle fortunate riedizioni del vocabolario italiano-latino di Giuseppe Pasini, con ogni probabilità il libro più venduto nel Settecento italiano.

²⁰ Cfr. I-Vas, Riformatori dello Studio di Padova, f. 341 (*Registro mandati di licenza di stampe, 1759-1769*), p. 169, n. 903. Il 20 e il 31 maggio avevano rispettivamente approvato il *Giudicio di Apollo* l'inquisitore Filippo Rosa Lanzi («per quanto spetta alla cattolica religione») e il revisore Jacopo Rebellini («quanto a' principii e buoni costumi»): *ibid.*, f. 315 (*Licenze per la stampa, 1761-1763*), n. 903. Di prassi, l'editore doveva preventivamente sottoporre l'opera che intendeva stampare a due diverse revisioni; dopo di che il rilascio della licenza di stampa costituiva perlopiù un atto formale (cfr. M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, FrancoAngeli, 1989, pp. 62-70).

²¹ Illuminanti i lavori di INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700* cit., pp. 71-122; *Id.*, *I libri proibiti. Da Gutenberg all'"Encyclopédie"*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 108-114; *Id.*, *Falsificazioni di stato*, introduzione a *False date. Repertorio delle licenze di stampa veneziane con falso luogo di edizione (1740-1797)*, a cura di P. Bravetti e O. Granzotto, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 7-27. Nel 1763 i Riformatori emisero 277 mandati, di cui 37 per libri da pubblicare sotto "falsa data" (il 13% del totale).

permesso dovette essere accordato tacitamente.²² (Dal 1739 la pubblicazione di opere sotto “falsa data” era stata regolamentata con severità, e richiedeva appunto la delibera degli uffici competenti: non mancavano però le eccezioni a confermare tale regola, ossia casi in cui il permesso scritto non veniva redatto. Sin qui nulla di strano; se un’anomalia dev’essere riscontrata, essa riguarda piuttosto il luogo di stampa sul frontespizio del *Giudicio di Apollo*: stupisce infatti che la scelta sia caduta sulla città di Napoli, viste le lamentele che in quegli anni Bettinelli stesso, tra gli altri, avanzava circa i danni procurati dalla concorrenza partenopea, giudicata sleale dagli editori della Laguna.²³)

Differenti i motivi – e passo alla seconda questione lasciata in sospeso da Busi – per cui Martini, sempre che lo si possa considerare l’autore dell’operetta, scelse l’anonimato. Di per sé, le terminazioni “sotto data forestiera” non implicavano una rinuncia a palesare l’identità dell’autore (si davano anche casi di edizioni adespote, o dove gli autori erano indicati sotto pseudonimi, ma di certo non era la regola). L’umiltà francescana tuttavia sì: le aperte lodi rivolte all’indirizzo della *Storia della musica* e del suo autore sarebbero risultate del tutto inopportune. (Lo si è detto, nel *Giudicio di Apollo* il nome di Giambattista Martini non figura esplicitamente; anche i lettori meno smaliziati avrebbero però potuto riconoscerlo tra le righe: non foss’altro perché il Francesco era appunto l’autore della prima *Storia della musica* stampata in Italia e in lingua italiana, licenziata dai torchi dell’editore bolognese Dalla Volpe una

²² Il titolo non figura tra quelli registrati in I-Vas, Riformatori dello Studio di Padova, f. 337 (*Terminazioni per stampe in data forestiera, 1762-1768*), e il mandato non rinvia alla “terminazione”, com’era invece di prassi (cfr. anche l’utilissimo repertorio *False date* cit.; per l’anno 1763, si vedano le pp. 180-191). Un libro “sotto falsa data” edito a Venezia era sottoposto agli stessi obblighi di un libro pubblicato regolarmente: identica era la responsabilità dei censori, e identico era l’obbligo per l’editore di depositare due copie per diritto di stampa nelle biblioteche di Venezia e Padova (cfr. INFELISE, *L’editoria veneziana nel ’700* cit., p. 76). Scrive infatti Paolucci: «Per legge di questo Principato è convenuto dar due copie alle librerie di Venezia e di Padova, come troverà notato nella lista delle spese, una copia convien darla al Revisor del Principe ed una all’Inquisizione, e perciò sempre se ne imprime cinque o sei copie di più; ... una ne ho tenuta per me. Vi sarebbe quella del Segretario, ma esso non la vuole»; nel notificare le spese sostenute, l’allievo afferma che «il Signor Segretario poi stante la sua gran seccaggine si è ostinato a voler far il mandato, quindi è la spesa di lire tre per la legatura di due copie in carta pergamena» (I-Bc, I.5.35 cit.): qui Paolucci allude al fatto che per il *Giudicio di Apollo* i Riformatori avevano imposto la procedura consueta sebbene lo sviluppo a stampa dell’operetta consentisse di derogarne (per le composizioni che non eccedevano i tre fogli non sussisteva infatti l’obbligo di richiedere il mandato).

²³ Cfr. M. INFELISE, *Gli scambi librari veneto-napoletani. Fonti e tendenze, in Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 5-7 dicembre 1996), a cura di A. M. Rao, Napoli, Liguori, 1998, pp. 237-250; 241-243. Nel Regno di Napoli i costi di manodopera e stampa erano concorrenziali, e non era infrequente che i tipografi partenopei contraffacessero edizioni veneziane – a volte sotto “falsa data” veneziana, e forse su commissione di disinibiti librai della Laguna – per rimetterle poi sul mercato della Serenissima a minor prezzo rispetto all’edizione originale: così lamentavano nel 1761 alcuni grandi editori veneziani, tra i quali appunto anche Tommaso Bettinelli. I Gesari (Ignazio, Raffaele e Benedetto) erano librai-editori napoletani; se ne legge qualche notizia in *Editoria e cultura a Napoli* cit., ad indicem.

manciata d’anni prima del trattatello di cui qui si ripercorrono le vicende attributive non meno che editoriali.²⁴) L’anonimato venne preservato anche nei confronti dei collaboratori più stretti: Paolucci ebbe tra le mani il manoscritto del *Giudicio di Apollo*, corresse le bozze di stampa (emendando qualche errore d’ortografia), ma non riconobbe l’autore, prova del fatto che Martini non fu il responsabile o comunque non collaborò in prima persona all’ultima redazione del testo;²⁵ infatti, la sua grafia sarebbe stata facilmente riconosciuta dall’allievo. In ogni caso, molti reputarono il Francesco coinvolto in prima persona nella vicenda; su tutti, l’ex allievo Lorenzo Mariani, il quale riteneva che l’autore per

erudizione dell’arte armonica sia stato di proposito assistito dalla Paternità Vostra, e perché non ho lasciato in Bologna alla mia partenza alcuno che mostrasse inclinazione ad uno studio di tanta fatica, e perché quando s’insolca nel dottrinale pare quasi che muti stile.²⁶

Ma l’affetto e la stima che padre Martini nutriva per Perti, e nel contempo il desiderio di difendere un proprio scritto, non sono sufficienti

²⁴ Prima della *Storia della musica* martiniana, era stata pubblicata solo l’*Historia musica* di Giovanni Andrea Angelini Bontempi (Perugia, Costantini, 1695). Qui la presenza nel titolo di *musica* e *storia* non basta però a farne una narrazione ordinata di autori ed eventi: l’impostazione concettuale e la forma espositiva si addicono piuttosto a un’esposizione sistematica di teoria musicale (cfr. F. A. GALLO, introduzione a *Musica e Storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 9-29: 9 sg.; Id., *Historia civilis e Cultural Heritage*, questa rivista, VIII, 2001, pp. 15-20).

²⁵ «Intorno alla correzione, per dirla con tutta confidenza fra me e Lei, mi pare in quanto all’ortografia, ed alcune lettere doppie ed alcune lettere maiuscole, mi pare dico il manoscritto non troppo esatto; ma considerando che io d’ortografia non ne so una maledetta ho lasciato correr la maggior parte come sta scritto, solo in pochi luoghi mi son preso la libertà di far lettere maiuscole in qualche parola che mi pareva doverci andare, come pure alla pag. 9 ove sono quei due versi latini, nel manoscritto dice *precidit*, ma secondo il senso deve dir *precedit*, e così ho fatto credendo di far bene. Se ho errato mi dispiace al sommo, ma l’attribuisca ad ignoranza, non a mala volontà; se fosse stato citato l’autore di quei versi gl’averei guardati, ma non sapendo con chi consultarmi, ed aggiunga la ristrettezza del tempo, non ho potuto far di meglio. – Un altro cambiamento ho fatto ed è del bequadro e del diesis, perché non è stato possibile trovar i caratteri di questi segni, e siccome un bequadro che non poteva scansarsi l’ho lasciato correre nel meglio modo che si è possuto, e poi piacendomi assai poco, in vece dei segni musicali ho fatto metter le parole parendomi che significino l’istesso. Con tutte queste diligenze qualche errore lo troverà, e ciò è provenuto per la troppa prestezza; per altro sono pure scorrezioni che non guastano in alcun modo il senso. Spero un benigno compatimento sì da Lei che dall’Autore in tutto il mio operato, per il quale a dir il vero ho dato delle buone vogate» (I-Bc, I.5.35 cit.).

²⁶ Lettera del 22 settembre 1763 (I-Bc, L24.16). Nato a Lucca nel 1722, prima di diventare maestro di cappella nella Cattedrale di Savona, tra il 1746 e il ’53 Mariani aveva studiato con padre Martini, prestando anche servizio in S. Francesco come organista “secolare”; agli anni di soggiorno a Bologna risalgono alcuni esercizi di contrappunto e alcune composizioni sacre, tra cui gli esperimenti d’esame per l’aggregazione all’Accademia Filarmonica (a cui Mariani venne ammesso nel 1751). Cfr. M. TARRINI, *Le lettere di Giovanni Lorenzo Mariani a padre Martini nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (1753-82)*, «Atti e Memorie della Società savonese di Storia patria», n.s., XXXVI, 2000, pp. 149-221 (alla p. 182 sg., n. 10, l’edizione completa della lettera di cui *supra*).

a provare un coinvolgimento in prima persona nella stesura. In tal senso, non può essere considerato dirimente nemmeno il fatto che nel suo argomentare l'autore ricorra alle *auctoritates* del passato, secondo un metodo assai caro a Martini, prima d'allora applicato agli *Attestati in difesa del signor d. Jacopo Antonio Arrighi*,²⁷ e naturalmente al tomo I della *Storia della musica*.²⁸ La paternità del *Giudicio di Apollo* è invece testimoniata da alcuni documenti sinora sfuggiti all'attenzione degli studiosi. Mi riferisco anzitutto alla lettera d'uno dei tanti allievi di Martini, Paolo Morellato, che all'indomani della scomparsa del maestro rispose in questi termini a Stanislao Mattei, il suo erede materiale e spirituale in S. Francesco, che racimolava sue notizie biografiche:

Intorno alla vita del veneratissimo nostro padre maestro Martini, io non ho anedoto alcuno particolare, e che non possa essere a Sua notizia. Nel tempo in cui io era costì so che egli ha avuto qualche cosa con un certo abate Menin, se non fallo, il quale avea criticato l'«Adoramus» del Perti, in difesa del quale esso padre Martini stampò un foglio contro il sudetto Menin. Ma queste cose sono così lontane ch'io non ne posso aver chiara l'idea; tanto più ch'era allora difficile il prevedere che un giorno sarebbero state opportune.²⁹

Tre erano stati i soggiorni bolognesi del compositore e cembalaro vicentino; nel 1766 e nel '71 Morellato aveva terminato la costruzione dei "cembali a martellini" destinati al Francescano – lo strumento non si è conservato – e for-

²⁷ Cfr. G. B. MARTINI, *Attestati in difesa del signor d. Jacopo Antonio Arrighi*, Bologna, Dalla Volpe, 1746.

²⁸ Cfr. ID., *Storia della musica*, I cit. Com'è noto, al t. I (dedicato alla musica di Ebrei, Caldei ed Egizi) avrebbero dovuto seguire altri quattro tomi: l'opera rimase però incompiuta, e la stampa si arrestò dopo il t. III (il secondo di due dedicati alla musica greca; 1781); del quarto rimangono gli abbozzi. Non è improbabile che la data che figura sul frontespizio (1757) e a cui per consuetudine ci si attiene nel riferirsi al tomo inaugurale dell'opera martiniana debba essere posticipata al 1759: il 20 gennaio di quell'anno il Francescano stipula infatti un contratto di stampa in esclusiva con l'editore bolognese Dalla Volpe – il contratto si riferisce al t. I della *Storia della musica* nonché alle «altre opere musicali che detto padre Martini intende dare alle stampe» –, mentre nei verbali del dicembre 1758 in cui il dotto musicografo viene proclamato accademico dell'Istituto delle Scienze si dice che il t. I «vedrà in breve la publica luce» (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini* cit., pp. 100-120).

²⁹ Lettera del 2 dicembre 1784 (I-Bsf, ms. 61, n. 14). La missiva prosegue poi con un commosso ricordo di padre Martini didatta: «Quello che in lui sembrami rimarcabile è l'amore alla fatica per solo bene altrui, e con un disinteresse incredibile; poichè oltre l'essersi assoggettato per tanti anni a dar lezione senza alcuna ricompensa a tanti scolari che da tutte le parti dell'Europa a lui correvano, io posso dire di me stesso che quando fui per partire, sapendo egli che la mia partenza era un effetto del non aver più modi per sostenermi costì, e desiderando ch'io prolungassi costì la mia dimora, si lagnava di non aver egli denaro, siccome realmente non ne aveva, ed avendo penetrato che era in mia mano certa summa per provvedere alcune copie de' suoi *Duetti da camera* allora sortiti alla luce, egli volle regalarmele delle sue a condizione che impiegassi l'importar di esse nel prolungar la mia dimora, siccome feci. Questo tratto mi pare che dimostri non solo il suo disinteresse, ma anche il di lui genio benefico ed amoroso».

se al Farinelli; prima di allora egli aveva però studiato contrappunto alla scuola di Martini tra la primavera del '62 e l'autunno dell'anno successivo, mentre il *Giudicio di Apollo* veniva appunto predisposto e licenziato.³⁰ Dalla lettera apprendiamo infatti che fu proprio padre Martini a pubblicare il «foglio», come lo chiama Morellato, in risposta a Menini.

La parola definitiva sull'attribuzione viene tuttavia dal Francescano stesso, che in una breve autobiografia – la redazione è autografa, e risale presumibilmente al 1770 – afferma a chiare lettere d'aver licenziato l'operetta, inserita nel catalogo delle proprie opere a stampa: «Trovansi anche ... il *Giudicio d'Apollo* stampato in Napoli».³¹ Poco importa se alla redazione partecipò anche una persona molto vicina a Martini (la differenza di stile tra passi più discorsivi e più eruditi sottolineata da Mariani nella lettera del settembre 1763 lascia supporre una possibile stesura a quattro mani); quel che conta ai nostri fini è piuttosto che il contributo del dotto teorico era tale che egli se ne attribuiva, in cuor suo e con ogni agio, la responsabilità autoriale (e come lui, pure chi aveva seguito da vicino lo svolgersi della vicenda).

Al catalogo delle opere a stampa di Martini possiamo dunque aggiungere il *Giudicio di Apollo*, che si colloca tra la *Dissertatio de usu progressionis geometricae in musica* (redatta nel 1758 per l'aggregazione all'Istituto delle Scienze di Bologna, ma stampata solo otto anni dopo)³² e i *Duetti da camera* (an-

³⁰ Durante il primo soggiorno bolognese, Morellato venne inoltre ammesso all'Accademia Filarmonica (1763); gli esercizi di contrappunto avviati sotto la guida del Francescano proseguirono poi per corrispondenza (fino al '67). Il fortepiano per Martini venne realizzato in parte a Vicenza (martellini smorzatori scappamenti), in parte a Bologna: al committente, Morellato aveva chiesto di procurare la cassa armonica d'un vecchio strumento a saltarelli; il lavoro venne portato a termine in nove mesi, parte dei quali trascorsi nella residenza del Farinelli. Pur se con qualche imprecisione, la carriera del musicista vicentino è ricostruita da M. T. NARDI, *I "cembali a martellini" di Paolo Morellati*, «Rivista italiana di Musicologia», XXX, 1995, pp. 359-384.

³¹ «Stampò la prima opera in Bologna per Lelio Della Volpe in 4.^o intitolata *Litaniae atque antiphonae finales* ... Nel 17... [sic!] stampò in Amsterdam per Michele Carlo Le Cène la 2.^a opera in folio intitolata *Sonate d'intavolatura per l'organo e 'l cembalo*. Nel 1753 [sic!] in Bologna per Lelio Dalla Volpe la 3.^a opera in folio: *Sonate per l'organo e il cembalo*. Nel 1757 in Bologna per Lelio Dalla Volpe in folio e in 4.^o la *Storia della musica* tomo primo. Nel 1763 stampò la 4.^a opera per Lelio Dalla Volpe: *Duetti da camera* ... Trovansi anche stampato di esso *Regola agli organisti per accompagnare il canto fermo*. Il *Giudicio d'Apollo* stampato in Napoli» (I-Bc, H.61: *Indice di libri e d'autori di musica*, c. 162r). La paginetta reca inverò qualche inesattezza: padre Martini non indica l'anno di stampa della prima raccolta di Sonate (1742), e sbaglia l'anno della seconda ('47, non '53); tali inesattezze non inficiano però il valore della testimonianza.

³² In *De usu progressionis geometricae in musica* Martini ricerca una regola che sia di guida nella definizione degli intervalli nella "moderna" musica. La *Dissertatio* venne stampata nei *Commentari* dell'Istituto delle Scienze (cfr. *De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia. Commentarii*, t. V, parte II, Bologna, Dalla Volpe, pp. 372-394); cfr. G. MASSERA, *Singularità di principio e semplicità di ragione nei fondamenti proporzionali dell'armonia consonante*, «Quadrivium», XXVI, 1985, pp. 61-121; P. GOZZA, scheda su G. B. MARTINI, *De usu progressionis geometricae in musica*, in *Anatomie accademiche*, a cura di W. Tega, I: *I "Commentari" dell'Accademia delle Scienze di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 360 sg.).

ch'essi del 1763).³³ Al cospetto di Apollo sono dunque chiamati non solo i compositori e musicografi accorsi in difesa di Perti e della *Storia della musica*, ma anche il Francescano stesso, dietro la cui «native cheerfulness, softness, and philanthropy» e «innocence of life, and simplicity of manners» – sono le ben note parole con cui Burney ne ha eternato l'indole³⁴ – si celava un irrefrenabile spirito *querelleur*. Ostinata è la tenacia con cui padre Martini era pronto ad affermare la sua autorevolezza e ribadire le sue convinzioni, storiografiche e musicali: nel novero delle testimonianze che in tal senso costellano la sua illustre carriera possiamo ora ricordare anche il *Giudicio di Apollo*, ch'egli concepì per difendere la scuola a cui si era formato e i valori che per il di lui tramite essa ancora tramandava, nonché le proprie idee.

³³ Cfr. G. B. MARTINI, *Duetti da camera*, Bologna, Dalla Volpe, 1763. La dedica è rivolta a Maria Antonia Walburga, figlia di Carlo Alberto di Wittelsbach duca di Baviera (poi sacro romano imperatore col nome di Carlo VII) e consorte di Federico Cristiano di Wettin duca di Sassonia, musicista, pittrice e poetessa dilettante (in Arcadia, Ermelinda Talea), in risposta al dono del dramma pastorale *Il trionfo della fedeltà* che ella aveva dato alle stampe nel '56 per i tipi dell'editore Breitkopf. L'opera martiniana ricevette numerose attestazioni di stima (su tutte, quella del Metastasio – suoi sono i testi di almeno nove su dodici duetti –, che li apprezzava anche in quanto modelli didattici per colei che con ogni probabilità ne fu la prima esecutrice nella città imperiale, Marianna Martínez); nel 1765, a due anni dalla pubblicazione, i *Duetti* furono al centro di un'aspra polemica che vide l'autore opporsi al violinista Lorenzo Somis e al collega filarmonico Giuseppe Maria Carretti (cfr. PASQUINI, *Giambattista Martini* cit., pp. 57 e 169-173).

³⁴ CH. BURNEY, *The Present State of Music in France and Italy* (1771), London, Becket-Robson-Robinson, 1773, p. 200, ove poi prosegue affermando che «upon so short an acquaintance I never liked any man more; and I felt as little reserve with him after a few hours conversation, as with an old friend or beloved brother». Al musicografo inglese si deve anche la descrizione della biblioteca martiniana, che nell'estate 1770 contava già 17 000 volumi: «Besides his immense collection of printed books, which has cost him upwards of a thousand sequins, p. Martini is in possession of original manuscripts which no money can purchase, as well as copies of manuscripts ... He has one room full of them; two other rooms are appropriated to the reception of printed books, of which he has all the several editions extant; and a fourth to practical music, of which he has likewise a prodigious quantity in manuscripts» (*ibid.*, p. 202).

APPENDICE

IL MOTTETTO «ADORAMUS TE, CHRISTE» DI GIACOMO ANTONIO PERTI
CORRETTO DA ANDREA MENINI

Gli esempi sono tratti dal manoscritto I-Bc, L43 cit., che alle cc. 65v-68v e 86r-89r reca due redazioni del mottetto corretto da Menini. In ciascun esempio figurano il testo pertiano e, in corpo minore, gli «emendamenti»; in calce si riportano le annotazioni del religioso udinese nonché alcune brevi note di commento.

Es. mus. 1 – batt. 8-9.

Menini, batt. 8-9: «Ottave e continuate e disperate».

Nel passo pertiano non si danno ottave parallele, a meno che non si considerino tali quelle tra B e T a batt. 8¹-9 (Do₂/Do₃ → Re₂/Re₃), evitate però nell'ultimo quarto della batt. 8 con il Mi₃ al T. La correzione è inoltre palesemente errata: il Sol₁ al B (batt. 9) genera fraintendimenti nella costruzione dell'accordo, laddove il testo pertiano è invece esemplare nella stesura delle parti.

29

C
mis - ti mun - dum, re - de - mis - ti mun - -

A
- de - mis - ti mun - dum.

T
re - de - mis - ti mun - - -

B
- ti, re - de - mis - - ti - mun -

Es. mus. 5 - batt. 29-31.

Menini, batt. 29⁴-30: «Male».

A batt. 29⁴-30¹⁻² Menini traspone una 3^a sopra l'entrata della voce più grave, provocando così ottave parallele tra B e T (Do₃/Do₃ → Si₂/Si₂); a batt. 30³ il Fa₃ al posto del La₂ nell'A impoverisce il tessuto armonico.

ABSTRACT - In 1761 Andrea Menini, a priest from Udine, presented a Kyrie and a *Trattato in genere teorico di canto fermo* in order to support his attempt to join the Accademia Filarmonica of Bologna. In it he promised to shower abuse on those who wished to defend Giacomo Antonio Perti's «Adoramus te, Christe» and Giambattista Martini's *Storia della musica*. In defense of the two Bolognese musicians, an anonymous author wrote the *Giudicio di Apollo* published undated in Naples by Gessari. In it Palestrina, supported by Giovanni Maria Nanino, Francesco Soriano, and several other illustrious theorists, refutes Menini's critiques. The attribution of this work has been debated for many years: it has been argued, for example, that letters sent by his student Giuseppe Paolucci in the spring of 1763 prove that Martini was the author. However, Gaetano Gaspari held a different opinion and wrote in the catalogue of the library of the Liceo Filarmonico that «this wretched essay was erroneously attributed to Padre Martini by Peter Lichtenthal» (1826).

Martini's admiration for Perti, his *terzo maestro* (after Angelo Predieri and Giovanni Antonio Riccieri), is well known: in his writings, Martini remembers Perti as «the most learned» among the musicians at St Petronio, «universally venerated and esteemed» for his «mastery of the art of music, and his sublime understanding of each of its most subtle refinements», as well as for his qualities as a person, so much so that one had only to «see him to fall in love with him». This in itself does not prove that Padre Martini was involved in the writing of the *Giudicio*; however, the attribution to the Bolognese musicographer is supported not only by the arguments that the court, presided over by Apollo, uses to defend Perti's composition and the *Storia della musica*, but also by two interesting documents that have so far escaped the attention of scholars, which bear witness at least to Martini's direct involvement in the writing of the essay.

PAOLO GALLARATI

Torino

OLTRE LA «SOLITA FORMA»

MORFOLOGIA ED ERMENEUTICA NELLA CRITICA VERDIANA

È facile avvicinarsi con un proprio bagaglio appercettivo a un'opera automatizzata, di un'altra epoca, e vedervi non il principio costruttivo originale ma solo i legami insignificanti e ormai cristallizzati, colorati dalle nostre lenti appercettive. Il contemporaneo invece sente sempre questi rapporti e queste interazioni nella loro dinamica; non separa il «metro» dal «vocabolario» ma riconosce sempre la novità dei loro rapporti. E questa novità è la coscienza dell'evoluzione.

JURIJ TYNJANOV¹

Nel 1939 Edward J. Dent domandò a Luigi Dallapiccola se conosceva un trattato che descrivesse le regole per la costruzione dell'aria nel melodramma italiano dell'800. Dallapiccola rispose negativamente, e fu poi egli stesso, nei primi anni Sessanta,² a gettare le basi di quella che sarebbe poi stata elaborata come la teoria della *lyric form*.³ Nel rilevare, nell'intonazione verdiana della quartina, la presenza di un «crescendo emozionale» in corrispondenza con il terzo verso, oppure, in forme di otto o più versi, di un analogo crescendo

Ringrazio Lorenzo Bianconi e Fabrizio Della Seta, con i quali ho proficuamente discusso le tesi espresse in questo scritto.

¹ JU. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Milano, Dedalo, 1968, p. 33.

² Cfr. L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, nel suo *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 66-93, dove si rinvia alle precedenti versioni del saggio pubblicato in varie riviste, italiane e straniere. Una discussione sul linguaggio poetico del melodramma e sullo «stile formulario» descritto da Dallapiccola si trova in P. WEISS, «Sacred Bronzes»: *Paralipomena to an Essay by Dallapiccola*, «19th-Century Music», IX, 1985/86, pp. 42-49.

³ L'esattezza dell'intuizione di Dallapiccola è stata sottolineata da P. FABBRI, *Dallapiccola all'opera: la «legge del terzo verso»*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 10-12 dicembre 2004), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 185-194.