

FONDAZIONE GIORGIO CINI
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

MYRIAM ZERBI

UN FIUME DI MUSICA

ANTONIO VIVALDI
ALLE ORIGINI DI UNA RISCOPERTA



VENEZIA
FONDAZIONE GIORGIO CINI
2016



Questo scritto narra gli avvenimenti che portarono alla creazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondato da Antonio Fanna e Angelo Ephrikian il 23 gennaio 1947, ripercorrendo le vicende, a volte rocambolesche, che, nell'immediato dopoguerra, dal sogno di far rivivere la musica del Prete rosso, condussero alla pubblicazione di tutta la sua opera strumentale. Attraverso le lettere dei protagonisti, i resoconti dei giornali dell'epoca e le memorie del fondatore, viene ricostruita l'attività dell'Istituto – soffermandosi in particolare sui primi anni, ricchi di passione, impegno e avventure, in un'Italia segnata dalla guerra, dove, forte, era il desiderio di rinascita – sino al 1978, quando, donato da Antonio Fanna, entra a far parte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Corredata da un ampio apparato iconografico e documentario, la narrazione si dipana attraverso le storie dei protagonisti: Angelo Ephrikian, che ebbe l'idea, e Antonio Fanna, che creò le basi per fondare l'Istituto e lo guidò per cinquant'anni, Alfredo Gallinari, il mecenate, rimasto fino a oggi, per suo volere, anonimo, Francesco Continetto, il copista, che trascrisse oltre cinquecento manoscritti vivaldiani, Gian Francesco Malipiero, il direttore artistico dell'Istituto e revisore di gran parte della musica del veneziano, ed Eugenio Clausetti, l'illuminato gerente di Casa Ricordi.

In copertina: *Un fiume di musica*,
fotografia di Arianna Monti.

SAGGI VIVALDIANI

2

ISTITUTO ITALIANO
ANTONIO VIVALDI



fondazione
GIORGIO CINI onlus

FONDAZIONE GIORGIO CINI
ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

MYRIAM ZERBI

UN FIUME DI MUSICA

ANTONIO VIVALDI
ALLE ORIGINI DI UNA RISCOPERTA

VENEZIA
FONDAZIONE GIORGIO CINI

2016

MYRIAM ZERBI, *Un fiume di musica. Antonio Vivaldi. Alle origini di una riscoperta*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016. Pubblicazione online: <www.cini.it>

Tutti i diritti riservati

© 2016 Fondazione Giorgio Cini Onlus
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia
www.cini.it

Prima edizione: 2016

Impaginazione: Arianna Monti

ISBN 9788896445129

PREMESSA

Questo scritto vuol far rivivere le vicende che portarono alla costituzione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondato da Antonio Fanna e Angelo Ephrikian il 23 gennaio 1947, e ricompone, nella narrazione, i primi anni di vita. Ho scelto, per dare un senso al mio racconto, di costeggiare le strade e attraversare i sentieri per i quali le vicende sono passate, cercandone le fonti, bussando a qualche porta (che mi è stata aperta), raccogliendo, mutuando, componendo testimonianze epistolari, frammenti di cronaca e resoconti tratti dai giornali dell'epoca. Ho ripercorso, dei diversi episodi, le peripezie, spesso rocambolesche e, più volte, bacciate dagli azzardi di Fortuna, capriccioso nume il cui buon auspicio è determinante perché le imprese possano andare a buon fine, come attesta lo stesso Fanna: «Se la fortuna non mi avesse assistito, almeno in tre occasioni, penso che difficilmente l'edizione delle opere strumentali avrebbe visto la luce».

Fortuna che ho adocchiato, nel cammino, spesso a braccetto con *Kairòs* che, nella mitologia greca, incarna il 'tempo giusto'.

Alcuni degli argomenti accennati nel volume sono già stati trattati in altri contesti; li ho voluti richiamare e mettere assieme per ricostruire della storia l'ordito, per poi aggiungere, nel disegno, quelle che sono «le storie della storia», mettendo a frutto la possibilità di studiare, nell'archivio privato di Antonio Fanna, i documenti dei protagonisti, e l'opportunità di raccogliere dalla voce di Fanna notazioni e ricordi; memorie che si profilano nella trama come venature di colore e, nel dipanarsi delle vicende, fanno risaltare dell'avventura le tinte.

Mi auguro che la lettura possa rivelarsi utile per la ricostruzione degli eventi che hanno condotto alla fondazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e delle vicende relative ai suoi primi anni di vita, sperando che il *collage* di documenti e di memorie orali ed epistolari possa scorrere come un racconto, di cui anticipo i personaggi principali: Angelo Ephrikian, l'ideatore; Antonio Fanna, il realizzatore; Alfredo Gallinari, il mecenate; Gian Francesco Malipiero, il direttore artistico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e revisore della maggior parte delle opere strumentali; Francesco Continetto, il copista; Eugenio Clausetti, l'editore.

Ultimi, non meno importanti, e a pari merito, Fortuna e *Kairòs*.

Ciascuno dei protagonisti ha partecipato, con ritmo e sonorità propri, ad attivare un'avventura corale – a tratti estemporanea, a tratti concertata – che ha riportato a vivere, dopo più di duecento anni di silenzio, la musica del grande veneziano.

MYRIAM ZERBI



Fig. 1. GIROLAMO FORABOSCO, *Il salvataggio miracoloso*. Venezia, Chiesa di Santa Maria Assunta, vulgo «Gesuiti».

Adi 6 Maggio 1678
Antonio Lucio figliolo del sig. Gio:
Battista Aguirre Vecchio sonador
et della signora Camilla figliola del
Camillo Calicchio sua cons. nato
li 4 marzo ult. caduto, qual'ebbe
l'acqua in casa et pericolo di morte
dalla Comore alla ^{gr.} Margarita
Veronese, hoggi fu portato alla Chiesa
vicine di efforcismi e oragli ^{di} da
me Felice Formai in Primario di
quale lo bene il sig. Antonio & Genro
Cesare Vecchio Specier all'Inse-
gna del Dote in Contro

Fig. 2. Atto di battesimo di Antonio Lucio Vivaldi. Venezia, Parrocchia di San Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. n. 10, 6 maggio 1678.

TERREMOTO VIVALDI

A lungo si è favoleggiato di un terremoto che squassò terre emerse e barene, mise in subbuglio le acque della laguna che invasero la città forzando canali e rii, di un impeto che, tumultuoso, premendo da abissali profondità, squarciò l'impiantito di campi e calli, scosse case e palazzi in una Venezia dove le campane suonavano all'impazzata, i camini cadevano con orrido fragore e dappertutto i veneziani fuggivano in preda al timor panico, il giorno in cui nacque Antonio Vivaldi. I segni straordinari della natura vengono, di buon grado, chiamati in causa dai narratori per dare cornice prodigiosa all'apparizione di uomini grandi. Alcuni racconti, dalla furia degli elementi che smuoveva i flutti e faceva tremare la foresta di pali sommersi a fondamenta della Serenissima, con suggestivo *zoom*, restringono il campo e inquadrano una madre che offre il suo bambino pronunciando, nell'incubo della paura, un voto all'Altissimo: «Salva mio figlio dall'ira della terra e delle acque e a Te lo consacrerò facendolo diventare Tuo sacerdote».¹ In realtà nessun sussulto tellurico viene registrato a Venezia il 4 marzo 1678, regnante il doge Alvise Contarini;² il 'terremoto' poteva essere in seno alla puerpera, Camilla Calicchio, madre di Antonio.³ Due anni prima, incinta di Giovanni Battista Vivaldi «barbier e sonador», era andata a sposarsi con lui nella Chiesa di San Giovanni, alla Giudecca, lontano dal sestiere di Castello e dalla Chiesa di San Giovanni in Bragora, sua parrocchia,⁴ forse per evitare gli

¹ Tra i diversi testi che riportano questa immaginifica storia, vedi: REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia, 1965, ed. consultata: Torino, ERI, 1973, p. 12; VIRGILIO BOCCARDI, *Vivaldi a Venezia*, Treviso, Canova, 2003, p. 31; GIANFRANCO FORMICHELLI, *Venezia e il prete con il violino*, Milano, Bompiani, 2006, p. 7; VIRGILIO BOCCARDI, *Le origini lucane di Antonio Vivaldi*, Catalogo del Pomarico Vivaldi Festival (agosto 2012), Pomarico, 2012, pp. 32-33; DARIO PICCOTTI – ALVARO TORCHIO, *Vivaldi e il segreto del Mondo Nuovo*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2013, p. 36.

² Terremoti hanno spesso scosso la Serenissima; uno di questi è documentato anche il 4 marzo, ma del 1365. Nel secolo di Vivaldi, Venezia risente di sconvolgimenti tellurici il 16 luglio 1670: da Verona le scosse si propagarono fino alla laguna; l'11 aprile 1688 (o il 17 aprile come riportato in GIAMBATTISTA GALLICCIOLLI, *Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche*, Venezia, Domenico Fracasso, 1795, vol. II, p. 235): il forte terremoto della Romagna si fece sentire anche a Venezia; il 4 dicembre 1690: il terremoto che colpì l'Istria fece suonare la campana maggiore di San Marco e causò danni alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; il 6 luglio 1693: la forte scossa di Mantova fu percepita a Venezia; e i veneziani tremarono anche nel 1695 quando la terra scosse Asolo. Nel 1678, non il 4, ma il 24 marzo ci fu effettivamente un terremoto, ma fu a Siena; si ricorda che fece suonare tutte le campane di Monte Oliveto. Venezia in quell'occasione non fu per nulla coinvolta. Vedi MARIO BARATTA, *I terremoti in Italia*, Torino, Bocca, 1901, pp. 55, 147, 150, 154, 163, 173, 181.

³ Camilla Calicchio, nata la vigilia di Natale del 1653 da madre veneziana e padre originario di Pomarico. Sulle origini lucane della famiglia Calicchio vedi: GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, pp. 82-96; *Documenti sulle origini pomaricane di Antonio Vivaldi*, a cura di Pietro Varuolo, Catalogo del Pomarico Vivaldi Festival (agosto 2010), Pomarico, 2010; VIRGILIO BOCCARDI, *Le origini lucane di Antonio Vivaldi*, cit.

⁴ Camilla era stata battezzata nella chiesa di Sant'Antonin. Archivio Storico Patriarcale di Venezia, Parrocchia di Sant'Antonin, Registri dei Battesimi, Reg. n. 3, 29 dicembre 1653. Documento pubblicato e trascritto da MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents* («Quaderni vivaldiani», 17), Firenze, Olschki, 2013, pp. 3-4.

sguardi curiosi e le *ciacole*⁵ dei vicini. Suo testimone di nozze è l'amico *gondolier* Andrea Vedova, conosciuto, bizzarra coincidenza, con il soprannome di 'Tremamondo'. La creatura che Camilla portava in grembo, Gabriella Antonia, nata cinque mesi dopo, era destinata a troppo breve vita.⁶ Plausibile che, quel giorno d'inizio marzo, il cuore di Camilla, che stava mettendo al mondo il suo primogenito maschio, fosse agitato da un cataclisma del tutto intimo e personale.

Stravolgimento sismico non ci fu quindi a ricevere la venuta al mondo di Antonio Vivaldi, ma il vero terremoto è stato proprio lui: battezzato in gran fretta in casa, «per pericolo di morte»,⁷ porta nel mondo il suo genio di entusiasta sperimentatore a rivoluzionare la musica strumentale del Settecento, aprendole nuovi orizzonti. Dotato di un talento eccezionale, sa stupire il suo pubblico, e lo fa con temi originali, inusitati contrasti cromatici, intuizioni sorprendenti che scuotono il senso armonico tradizionale. Forza di continuo i limiti ed espande i confini, dichiarandolo in composizioni dai titoli fantasiosi quali *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* o *L'estro armonico*, caratterizzate da una struttura ritmica fuori del comune e da una sostanza musicale briosa e densa di effetti strumentali, che prende forma in risoluti attacchi di *allegri*, sprizzanti energia, e in malinconici *adagi* di ispirata forza espressiva. Natura esuberante, Antonio Vivaldi cerca nella musica l'aria che manca al suo petto, a causa di un'asma che lo affligge, e lo fa con il suo personalissimo *furor* creativo. Facilità d'invenzione e felice lirismo danno forma a un nuovo mondo sonoro in cui la musica disegna un ambiente armonico di linee ardite e colori smaglianti. Il veneziano conduce un'esistenza che si prospetta tutta come un susseguirsi di colpi di scena, e una stessa stravagante tonalità unisce, attraverso i secoli, e nel segno dell'avventura, il destino di vita dell'inquieto musicista, vezzeggiato e poi disdegnato dalla Fortuna, e la singolarità delle traversie che caratterizzano la riscoperta della sua musica dopo un oblio durato quasi due secoli.

I suoi genitori, Camilla e Giovanni Battista «dal Violino»,⁸ figlio a sua volta di Agostino «sartor»,⁹ sono «persone onorate»; Antonio, «di buona vita, fama e costumi»,¹⁰ verrà avviato alla carriera ecclesiastica. Recenti ricerche d'archivio¹¹ hanno fatto luce su personaggi della famiglia di Camilla che hanno avuto, con ogni probabilità, influenza determinante nella vita del piccolo Antonio, che cresce

⁵ Chiacchiere.

⁶ Cesserà di vivere tre mesi dopo la nascita di suo fratello Antonio, il 9 giugno 1678, ad appena diciotto mesi di vita. Vedi MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., p. 8.

⁷ Parrocchia di San Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. n. 10, 6 maggio 1678; MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., p. 8.

⁸ Archivio di Stato di Venezia, San Zaccaria, B. 115, f. G. 13; documento riportato da MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., p. 71. Così viene indicato il padre di Antonio in un documento per il pagamento di «Casa e Bottega» in Campo Santi Filippo e Giacomo al civico 10.

⁹ La professione di Agostino Vivaldi, nonno di Antonio, risulta dalle testimonianze per attestare lo stato libero di Agostino, suo figlio e zio di Antonio. Vedi GASTONE VIO, *Appunti vivaldiani*, «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991, pp. 77-85, in part. 81-83.

¹⁰ MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., p. 12.

¹¹ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD – MARGHERITA GIANOLA, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 15, 2016, pp. 13-46.

nel sestiere di Castello con Zanetta Temporini – nonna materna dalla temprata volitiva, sposa, in prime nozze, di quel Camillo Calicchio giunto a Venezia da Pomarico, allora sotto il Regno di Napoli – e con il fratello di Zanetta, Giovanni Francesco, divenuto parroco di San Giovanni in Bragora proprio l'anno in cui Antonio nasceva (1678). Non stupisce, quindi, che anche Antonio, seguendo le orme del prozio, fosse avviato alla carriera sacerdotale, strada che garantiva, al tempo, la possibilità di una buona istruzione e un tenore dignitoso di vita. A Venezia lo chiamano il Prete rosso per quel colore ramato di capelli, ereditato dal padre, che ne caratterizza l'aspetto e non lo lascia passare inosservato. Violinista eccellente, come il padre, è citato, dalle guide alle «meraviglie» della città di Venezia, tra le glorie cittadine.¹²

È invitato, come lui stesso ricorda, a suonare per il papa «in Camera privata due volte»,¹³ e da quando ha venticinque anni insegna, come maestro di Coro, di Violino, e dei Concerti, all'Ospedale della Pietà, istituzione benefica di carità per trovatelli, che alle *putte* [ragazze] di talento – un numero esiguo rispetto alla totalità degli ospiti – assicurava una raffinata educazione musicale.

Assai apprezzate erano le musiche eseguite nei quattro Ospedali veneziani (Pietà, Mendicanti, Incurabili, Ospedaletto) che, oltre a essere istituti di carità (vi si ricevevano e ospitavano gli orfani), svolgevano la funzione degli odierni Conservatori, annoverando nel corpo insegnante i maestri più in vista del tempo. La Pietà vantava, negli anni in cui Vivaldi vi insegnava – a periodi alterni, dal 1703 al 1740 –, un «Coro esquisito di Cantatrici le quali sono Angelica, Barbara, Candida, Cecilia, Marina, Prudenza, Silvia e altre» e «un'Orchestra copiosissima di strumenti dove fra le altre spiccano Lucietta per l'Organo, Anna per il Violino e, ciò che è più mirabile, è che alcune di queste cantano e suonano eccellentemente come Prudenza che, con la stessa franchezza canta il Soprano, suona il Violino e il Violoncello inglese e, senza pari, la Tiorba. E vi sono ancora di quelle che, delicatamente suonano il Flauto e le Obois [*sic*]».¹⁴ Il maestro delle *putte* è conosciuto e ammirato ben al di là delle acque lagunari (il commediografo Carlo Goldoni, che lo conobbe e collaborò con lui, stimava fosse più apprezzato all'estero che in patria): gli viene richiesto di comporre una Serenata per le nozze del quindicenne Luigi XV, re di Francia, i suoi concerti hanno grande successo in Germania e *Le quattro stagioni* sono tra le composizioni più amate dal pubblico di Parigi e di Londra.¹⁵

¹² VINCENZO CORONELLI, *Guida de' Forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella Città di Venezia, con la di lei pianta esata per passeggiarla in gondola, e per terra [...]*, Venezia, Gio. Battista Tramontin, 1706, p. 20. Tra le meraviglie della città del divertimento e della cultura sono segnalati gli artisti più celebrati, e, tra questi, i violinisti «Gio Battista Vivaldi e il suo figliolo prete». Vedi anche KARL HELLER, *Antonio Vivaldi: the Red Priest of Venice*, Lipsia, Reclam, 1991, p. 40.

¹³ Lettera di Vivaldi, datata 23 novembre 1737, indirizzata al marchese Guido Bentivoglio di Aragona, pubblicata in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di Francesco Degrada e Maria Teresa Muraro, Milano, Electa, 1978, pp. 290-291.

¹⁴ VINCENZO CORONELLI, *Guida de' Forestieri per osservare il più riguardevole nella Città di Venezia [...]*, Venezia, 1713, pp. 19-20.

¹⁵ MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 289-302, in part. pp. 290-291.

Personalità irrequieta e versatile, Vivaldi ben presto inizia a frequentare il mondo del teatro, e lo fa sia in veste di compositore di melodrammi, sia da impresario, che, dovendo reggere le redini dell'organizzazione e della gestione delle opere da mettere in scena, deve saper fronteggiare il rischio d'impresa. Fa molto parlare di sé: non dice messa, don Antonio, accusando «stretezza di petto»: «Sono 25 anni che io non dico messa né mai più la dirò, non per divieto ò comando, come si può informare S[u]a Em[inen]za, mà p[er] mia elezione, e ciò stante un male che patisco à nativitate, per il quale io stò oppresso. Appena ordinato Sacerdote, un anno e poco più hò detto messa, e poi l'hò lasciata, stante che hò dovuto trè volte partir dall'altare, senza terminarla à causa dello stesso mio male. P[er] questo io vivo quasi sempre in casa, o se vado non è che in gondola, ò in Carozza, p[er]che non posso camminare. È male di petto, ò sia stretezza di petto. Non v'è alcun Cav[alier]e che mi chiami alla sua casa, nemmeno l'istesso nostro P[ri]n[c]ipe, mentre tutti sono informati del mio difetto. Subito dopo il pranso ordinariam[en]te io posso andare mà mai à piedi. Ecco la ragione per la quale non celebro messa».¹⁶ Male che non gli impedi però di condurre una vita tutt'altro che tranquilla, in giro per i teatri d'Europa. «I miei viaggi mi costarono sempre molto, perché sempre gli ho fatti con quattro o cinque persone che mi assistettero»¹⁷ dovendo tenere a bada, pressato da responsabilità che talora divengono ansie, il complesso mondo del melodramma –, e costretto spesso a impegnarsi in prima persona per scritturare, e pagare, librettisti, compositori, cantanti, musicisti, orchestra, coro, scenografi, ballerini, fino alle guardarobiere e alle truccatrici. Stigmatizzato per «l'amicizia con la Girò Cantatrice» che, sua protetta e interprete favorita, con lui viaggia per l'Europa,¹⁸ trascorre un'esistenza tra fama e onori.

¹⁶ Lettera di Vivaldi, datata 16 novembre 1737, indirizzata al marchese Guido Bentivoglio di Aragona, pubblicata in MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., pp. 235-236. Delle tredici lettere dell'epistolario vivaldiano, datate tra il 1736 e il 1739, tutte indirizzate al marchese Guido Bentivoglio di Aragona, già conservate presso l'Archivio di Stato di Ferrara e in seguito disperse in collezioni private in Italia e all'estero, furono pubblicate per la prima volta da FEDERICO STEFANI, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano maestro compositore di musica della prima metà del secolo XVIII*, Venezia, Tipografia del commercio di Marco Visentini, 1871; volumetto redatto in occasione delle nozze Dal Covolo-Guarnieri. Sulla sua malattia sono state avanzate numerose congetture, dall'asma all'agorafobia; vedi ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La maladie de Vivaldi: critique de la thèse de 1981 de Roger-Claude Travers in Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 13-29 Pubblicazione online: <www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>.

¹⁷ Lettera di Vivaldi, datata 16 novembre 1737, indirizzata al marchese Guido Bentivoglio di Aragona, pubblicata in MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., pp. 235-236.

¹⁸ MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., pp. 235-236. La signora Anna e sua sorella Paolina accompagnano Vivaldi nei suoi spostamenti «per questo mio male, e queste Sig[no]re mi giovano molto, p[er]che sono informate di tutti li miei difetti»; vedi anche MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi. A life in documents*, cit., p. 238. Lettera di Vivaldi, datata 23 novembre 1737, indirizzata al marchese Guido Bentivoglio di Aragona: «In casa con le Girò io non stò mai. Le lingue maligne pon[n]o dire quello che vogliono, mà V[ost]ra E[ccellenza] sa, che in Ven[ez]ia una è la Casa mia, che paga 200 ducati, un'altra molto lontana dalla mia è q[ue]lla Girò».

Emblema di musicista e impresario alla moda, è in questa veste eternato nella caricatura satirica che compare sul frontespizio del libello *Il Teatro alla moda* (1720) di Benedetto Marcello, graffiante parodia su



Fig. 3. BENEDETTO MARCELLO, *Il Teatro alla moda*. Particolare dal frontespizio.

sfarzi e meraviglie dei teatri – Venezia aveva nel Settecento un numero di teatri superiore a qualsiasi altra città europea –, che mette alla berlina debolezze e capricci dei professionisti della scena. Il *pamphlet* recita «stampato ne Borghi di Belisania per Aldiviva Licante», e l’anagramma «Aldiviva», insieme all’immagine dell’angioletto con il cappello da prete che suona il violino, in equilibrio su un piede solo sul timone della barca, non faticano a riportare al Prete rosso e alle sue virtuosistiche prodezze violinistiche, a una di quelle «inimitabili fantasie» che stupirono il barone von Uffenbach, discendente di una nobile casata di Francoforte, che lo udì suonare nel marzo 1715.¹⁹

Ammirato, invidiato e adulato in patria e fuori («ho l’onore di carteggiare con nove Prin[cipi] d’Altezza»),²⁰ nell’indifferenza del pubblico che l’aveva adorato, nel 1740, a sessantadue anni, abbandona la sua città, lasciandovi il prezioso archivio personale delle sue musiche. Spera di venire accolto, nella capitale dell’Impero asburgico, dal favore di Carlo VI che, amante della musica, si era dimostrato suo ammiratore e al quale aveva dedicato nel 1727 i concerti *La cetra*. Ricordava come Sua Maestà, che si diletta a comporre, suonare il clavicembalo e, talora, anche a dirigere l’orchestra di corte, nel loro incontro a Trieste del 1728 si fosse intrattenuto a lungo a conversare di musica con lui. Anche i commentatori dell’epoca, nei loro resoconti, confermavano il fatto, stupiti che il laconico monarca avesse parlato «molto di più con lui solo in quindici giorni di quanto non parlasse con i suoi ministri in due anni». ²¹ Non ci fu però l’Imperatore ad accoglierlo nella capitale asburgica; la morte improvvisa, a soli cinquantacinque anni, il 19 settembre 1740, della «Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà» – alla quale farà seguito a Vienna, per sei mesi, un periodo di lutto e di chiusura dei teatri – segnerà, invece, la rovina per il musicista che aveva lasciato la Serenissima.

¹⁹ Antonio Vivaldi da Venezia all’Europa, cit., p. 12.

²⁰ MICKY WHITE, Antonio Vivaldi. A life in documents, cit., p. 236.

²¹ È l’abate Antonio Schinella Conti (1677-1749), fisico, matematico e storico, che così scrive nella lettera del 23 settembre 1728, indirizzata alla contessa Marthe Marguerite de Caylus, conservata nel codice marciano Mss. francesi app. 58 alla Biblioteca Marciana di Venezia: ANTONIO SCHINELLA CONTI, *Lettres (historiques, littéraires et politique) (si l’on veut) de M. l’abbé Conti noble venitien à Madame de Caylus publiées sur le manuscrit originale et inédit revu par le Comte de Caylus Son fils*. Sull’argomento vedi LUIGI CATALDI, *L’incontro di Vivaldi con l’Imperatore Carlo VI a Trieste nel 1728 in Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, cit., pp. 161-177.

DAL TERREMOTO ALL'ECLISSI

Non sappiamo quali furono le vicissitudini viennesi di Vivaldi. Alloggiava in una casa presa in affitto dalla signora Wahler, vedova di un mastro sellaio, nella zona di Kärntner Tor, proprio vicino a dove si trovava il teatro [Kärntnertheater], quando, meno di un anno dopo la scomparsa di Carlo VI, nella notte tra giovedì 27 e venerdì 28 luglio 1741, la morte lo sorprese. Dopo un funerale modesto, viene sepolto nel cimitero dell'ospedale comunale, presso la Chiesa di San Carlo a Vienna.²² Una fossa comune accolse il suo corpo, e le sue spoglie andarono disperse in seguito alla distruzione del cimitero, voluta dall'imperatore Giuseppe II, nel 1783. Dal terremoto all'eclissi: la musica del maestro veneziano, che notevole influsso ebbe sui suoi contemporanei – anche su Johann Sebastian Bach, che aveva realizzato trascrizioni per organo e per clavicembalo di concerti per violino del Prete rosso²³ – segue la sorte di Vivaldi e sprofonda nel silenzio.²⁴ L'unica immagine somigliante, nonostante l'intonazione caricaturale, che di lui ci resta è quella che disegnò a Roma Pier Leone Ghezzi, pittore marchigiano-romano; in calce al disegno, la didascalia identifica il soggetto solo con il soprannome con il quale era noto nel mondo musicale: «Il Prete rosso Compositore di musica che fece l'opera a Capranica nel 1723». Vivaldi aveva vissuto da protagonista sulla scena ricreata da Ghezzi nell'originale documento di vita settecentesca che chiama *Il mondo nuovo*, dove fissa i tratti di centinaia e centinaia di personaggi di ogni tipo e condizione, che insieme compongono, come in una cronaca mondana, la società del tempo e il suo variegato universo fatto di aristocratici, viaggiatori, letterati, compositori, castrati, strumentisti, serve, medici, sacerdoti, lacchè e pittori.²⁵

²² CARL F. PANAGL, *Bilddokumente zu Vivaldis Tod in Wien*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 6, 1985, pp. 111-127. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Londra, Dent, 1993, p. 169: lo studioso suggerisce che l'alloggio potrebbe essere stato assegnato dai direttori del teatro viennese in uso a Vivaldi come «visiting maestro». Studi recenti tendono a ridimensionare il mito di Vivaldi morto in miseria, prendendo in esame anche il costo modesto del suo funerale, spesso usato per rimarcare lo stato di grave indigenza del veneziano a Vienna, rilevando invece che le esequie a questi tributate fossero in linea con quelle riservate ai normali cittadini viennesi: Michael Lorenz, <<http://michaelorenz.blogspot.is/2014/06/haydn-singing-at-vivaldis-exequies.html>> (accesso 15-2-2016).

²³ MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 289.

²⁴ *Ibid.*, pp. 289-302; l'autore parla addirittura di «ostracismo» nei confronti del Prete rosso: nessuna musica gli era sopravvissuta nelle esecuzioni, a eccezione de *Le quattro stagioni*, nell'unica edizione esistente in Italia, riadattata per orchestra 'allargata' da Bernardino Molinari, e qualche rara partitura di concerto, sottoposta a revisioni e rifacimenti, com'era d'uso all'epoca. La sola pubblicazione sul musicista, precedente a quelle uscite nel Novecento, resta quella di FEDERICO STEFANI, *Sei lettere di Antonio Vivaldi veneziano maestro compositore di musica della prima metà del secolo XVIII*, cit. In seguito, sono innumerevoli le biografie e gli studi sulla vita e le opere di Vivaldi: MARIO RINALDI, *Antonio Vivaldi*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, 1943; MARC PINCHERLE, *Vivaldi*, Parigi, Le bon plaisir, 1955; WALTER KOLNEDER, *Vivaldi: Leben und Werk*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1965; REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano, Nuova Arcadia, 1965; ID., *Antonio Vivaldi*, Torino, ERI, 1973; ROLAND DE CANDÉ, *Vivaldi*, Parigi, Edition du Seuil, 1967; MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Londra, Dent, 1978; EGIDIO POZZI, *Antonio Vivaldi*, Palermo, Epos, 2007; SYLVIE MAMY, *Antonio Vivaldi*, Parigi, Fayard, 2011.

²⁵ Pier Leone Ghezzi (1674-1755), pittore. *Il mondo nuovo* viene lasciato in eredità a papa Benedetto XIV, che lo destinò al fondo Ottoboniano della Biblioteca Apostolica Vaticana. Vedi PIERLUIGI PETROBELLI,

Si parlava ancora di lui, come virtuoso del violino, nel 1750, quando il compositore e critico musicale tedesco Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) – fondatore e direttore di uno dei primi giornali musicali che si conoscano, «Der kritische Musicus an der Spree» – affermava che in Austria e in Germania non esistevano violinisti che potessero eguagliare la destrezza di Vivaldi.²⁶ Si dimostrava suo ammiratore l'avventuriero francese, amico di Casanova, Ange Goudar,²⁷ che nel 1765 celebrava *Le quattro stagioni* come esempio mirabile di musica a programma e, manifestando il suo entusiasmo, affermava: «Ha messo in un concerto di violini le quattro stagioni dell'anno», garantendo che nella *Primavera* si sente tutta la natura rinascere, nell'*Estate* la pienezza dei raccolti, nell'*Autunno* le foglie degli alberi cadere «a colpi d'archetto», mentre nell'*Inverno* la musica, rievocando della stagione il gelo, fa sì che un «agghiacciato tremar» giunga a cogliere ciascun ascoltatore. Quando però Johann Wolfgang Goethe passa per Venezia, la prima volta nel 1788 e poi nel 1790, non sente neppure nominare Vivaldi; non si trova, infatti, il minimo accenno al Prete rosso nel suo celebre *Viaggio in Italia*.²⁸

Dalla metà dell'Ottocento – in linea con il positivismo, che fonda la sua filosofia sulla scienza anche quando si tratta di avvicinarsi al dominio della musica, fino ad allora considerata un'appendice di altre attività culturali – l'approccio diventa scientifico e diviene appannaggio di specialisti e studiosi. Le prime considerazioni sull'opera di Vivaldi si devono alla nascente musicologia tedesca, che tratta la figura del musicista in riferimento al ruolo da questi avuto nell'esperienza formativa di Bach che, come abbiamo accennato, aveva trascritto alcuni suoi



Fig. 4. PIER LEONE GHEZZI, Antonio Vivaldi. Disegno a penna, 1723. Roma, Biblioteca Vaticana.

Il musicista di teatro nelle caricature di Ghezzi in Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli («Quaderni vivaldiani», 2), Firenze, Olschki, 1982, pp. 415-426.

²⁶ MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 291.

²⁷ Ange Goudar (1708-1791), letterato, viaggiatore, avventuriero francese. Il suo giudizio su Vivaldi si trova in ANGE GOUDAR, *Espion chinois ou l'envoyé secret de la cour de Pekin pour examiner l'état présent de l'Europe. Traduit du Chinois*, Cologne, 1765.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) scrive *Italienische Reise* tra il 1813 e il 1817, e lo pubblica in due volumi; edizione consultata: JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 2013.

concerti; anche le prime edizioni moderne di partiture del Prete rosso si possono trovare come aggiunte alle corrispondenti trascrizioni nel catalogo bachiano.²⁹ Questi primi riflettori di studiosi tedeschi su Vivaldi culminano nella pubblicazione, nel 1822, del *Catalogo tematico* di Wilhelm Altmann, che elenca le musiche a stampa e alcuni concerti inediti vivaldiani.³⁰ Sempre in Germania, negli anni che precedono la prima guerra mondiale, Arnold Schering, musicologo e violinista, nella tesi sui concerti per violino di Vivaldi, con la quale conclude gli studi all'Università di Lipsia nel 1902,³¹ tratta autonomamente la figura del compositore veneziano, distaccandola da quella di Bach, e riconosce a Vivaldi un ruolo determinante nell'invenzione della struttura del concerto.

Alla fine dell'Ottocento, a centocinquanta anni dalla sua morte, in Italia, di Vivaldi parla Luigi Torchi su qualche pagina della «Rivista musicale italiana» – periodico che dedica attenzione particolare agli sviluppi degli studi musicologici –, compiendo un passo sostanziale sulla via della rivalutazione della sua musica, che giudica «alta, slanciata, moderna», individuandovi caratteri di «robustezza, fuoco, inventiva facile, grande fluidità».³² Formula quindi un primo giudizio sul veneziano, che resta decisivo: «come sinfonista la sua importanza è immensa: egli sta alle origini della musica nuova». Sempre in Italia, Alceo Toni, compositore e musicologo, scrive, nel 1919, il saggio *Una nuova antica gloria musicale italiana: Antonio Vivaldi*, titolo pionieristico nel suo orgoglio patriottico, che di lì a poco verrà mutato dal nascente fascismo in mito nazionalistico, ideologia che attira anche il nome di Vivaldi nella sua propaganda.³³ Contribuiscono a far circolare

²⁹ Devo molto per questa mia veloce ricognizione sui contributi che stanno agli albori della 'rinascita' vivaldiana al brillante e dettagliatissimo saggio di ROBERTA MILANACCIO, *The Vivaldi/Malipiero Edition. Neo-idealist 'Authenticity' in the Post-War Publishing of Early Music*, in EAD., *Tradition vs. Renewal. Music Publishing in Italy at Ricordi since Post-World War Two*, tesi di dottorato, Londra, King's College, in preparazione. I primi musicologi che citano Vivaldi in relazione a Bach furono JULIUS RÜHLMANN, *Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf J. S. Bach*, «Neue Zeitschrift für Musik», 45-47, 1867; HUGO RIEMANN, *Musiklexikon*, Lipsia, Hesse, 1882; PAUL WALDERSEE, *Antonio Vivaldi's Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten*, «Vierteljahrsschrift für Musik-wissenschaft», 1885. I concerti di Vivaldi RV 522, RV 299 e RV 580 sono pubblicati da ERNST NAUMANN, *Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, rispettivamente negli anni 1888, 1891, 1894. Vedi anche: RUDOLF ELLER, *Vivaldi and Bach*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 55; MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi: a Guide to Research*, New York-London, Garland, 1988. Talbot divide in quattro fasi diverse il revival vivaldiano e, ripercorrendone le tappe, assegna il merito della prima fase agli studiosi tedeschi.

³⁰ WILHELM ALTMANN, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*, «Archiv für Musikwissenschaft», IV, 1922.

³¹ ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumental-Violin-Konzerts bis A. Vivaldi*, Lipsia, 1902; ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1905.

³² Luigi Torchi (1858-1920), uno dei capiscuola della musicologia italiana, dalla nascita al 1904 affianca Giuseppe Bocca nella redazione della «Rivista musicale italiana», in cui scrive diversi articoli e saggi. LUIGI TORCHI, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, «Rivista musicale italiana», 6, 1899, pp. 707-711.

³³ Nel promuovere la rivalutazione di sentimenti patriottici e nel costruire il mito nazionalista che fonda il suo vanto sulle antiche glorie del patrimonio culturale della penisola italiana, la letteratura celebrativa ritrae Mussolini mentre al violino esegue musiche di Vivaldi, tra quelle degli altri com-

il nome di Vivaldi le riduzioni di Alceo Toni per pianoforte a quattro mani dei concerti de *Le quattro stagioni*, che fanno entrare nelle case borghesi quei brani, divenuti poi celeberrimi emblemi della musicalità veneziana del Settecento.³⁴ A lungo di Vivaldi restarono sconosciute anche la data di nascita – Mario Rinaldi ne dava comunicazione all'Accademia Chigiana nel 1943,³⁵ ma il documento viene trovato negli archivi di San Giovanni in Bragora, nel 1965, dallo studioso inglese Eric Paul – e di morte – documento rinvenuto nel 1938 nell'archivio del Duomo di Santo Stefano a Vienna dal noto ricercatore di cose veneziane Rodolfo Gallo. E se nel 1923 il violinista tedesco Andreas Moser cita Vivaldi tra i grandi del violino,³⁶ cinque anni dopo – stesso anno in cui, in una biografia sul Prete rosso, Arcangelo Salvatori aggiunge qualche tassello alla conoscenza biografica del musicista³⁷ – il *Grove's Dictionary of Music and Musicians* aggiunge alla fama di superbo violinista una ingenerosa stroncatura sulle sue qualità di compositore: «Vivaldi ha scambiato la sua facilità di abile esecutore, e come tale ha pochi rivali tra i contemporanei, con la facoltà creatrice che invece non possedeva che in debole grado».³⁸ Favorevoli o negative, sono tutte gocce nel mare della dimenticanza; la luminosissima fama del Prete rosso si era spenta di colpo.

ANGELO EPHRIKIAN E ANTONIO FANNA: IDEAZIONE E ATTUAZIONE.
DAL SOGNO DI ASCOLTARE 'QUELLA' MUSICA ALLA VOLONTÀ DI PUBBLICARNE
L'OPERA OMNIA STRUMENTALE. COMINCIA L'AVVENTURA

Sbiadito il ricordo del Prete rosso, fortunoso è stato il ritrovamento delle sue opere negli anni Venti e Trenta del Novecento e fervido spirito d'avventura è quello che ha ispirato la nascita dell'Istituto, a lui intitolato, nel 1947. Antonio Fanna, che aveva appena compiuto vent'anni, e Angelo Ephrikian sono animati dal desiderio di poter tornare ad ascoltare la musica del veneziano e, in un sogno tramutato ben presto in piano operativo, si ripromettono di avviare l'edizione di tutte le opere strumentali di Vivaldi, fino ad allora sconosciute. Era giunto il momento di dare al loro autore il posto che meritava tra i grandi della musica.

positori che hanno dato lustro alla storia della musica del popolo italiano. Vedi RAFFAELLO DE RENSIS, *Mussolini musicista*, Mantova, Paladino, 1927, p. 21.

³⁴ Alceo Toni (1884-1969), compositore e critico musicale de «Il Popolo d'Italia». Per le trascrizioni vedi CESARE FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, «Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici», XLI, 1989, p. 239.

³⁵ MARIO RINALDI, *La data di nascita di Antonio Vivaldi*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», 5, 1943.

³⁶ ANDREAS MOSER, *Geschichte des Violinspiels*, Berlino, Max Esses Verlag, 1923, pp. 137, 145, 200 e 209.

³⁷ ARCANGELO SALVATORI, *Antonio Vivaldi (il Prete rosso)*, «Rivista mensile della città di Venezia», 7, 1928, pp. 325-346.

³⁸ REGINALD LANE POOLE, *Vivaldi in Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, Macmillan, 1928, V, pp. 556-557.

La situazione della musica vivaldiana era allora così sintetizzabile: circa trecento opere strumentali manoscritte, in massima parte inedite, si trovavano nella Biblioteca di Torino – dove sono custodite ancora oggi –, assieme alla quasi totalità della produzione vocale sacra e profana, e dei melodrammi. Circa altre cento opere erano conservate in biblioteche diverse, nelle città di Napoli, Venezia, Dresda,³⁹ Berlino, Schwerin, Parigi, Vienna e Cambridge. Quando l'autore era in vita, tra la prima decade del 1700 e il 1729, erano andate in stampa poco più di un centinaio di sue composizioni strumentali, tra concerti e sonate, in raccolte numerate da I a XII: le prime edizioni dell'Opera I e dell'Opera II erano uscite a Venezia per i tipi degli editori Bortoli (1705) e Sala (1709); in seguito, tutte le raccolte, comprese anche le Opere I e II, furono stampate ad Amsterdam. Un piccolo numero di composizioni strumentali erano state inoltre prodotte da editori diversi, a Parigi, Londra, e ancora ad Amsterdam.

L'idea di mettersi al lavoro per la pubblicazione dell'*Opera omnia* vivaldiana era già stata concepita non solo in Italia, ma anche all'estero dove, ad esempio, nei primi anni Quaranta del Novecento, una commissione dagli Stati Uniti era pronta a essere spedita oltre oceano per fotografare e portare in America i fotogrammi di tutti i manoscritti vivaldiani esistenti in Italia.⁴⁰ Anche la casa editrice musicale Breitkopf & Härtel di Lipsia «aveva allacciato rapporti con un gruppo di musicisti italiani allo scopo di collaborare per la pubblicazione dei manoscritti esistenti», ma la distruzione degli stabilimenti causata dalla guerra aveva interrotto ogni rapporto.⁴¹

Cosa si conosceva e si ascoltava di Vivaldi fino alla prima metà del Novecento?

Alla fine della seconda guerra mondiale, una percentuale minima (4% o 5%) dell'opera vivaldiana era nota, e per lo più attraverso elaborazioni di «disinvolti trascrittori»⁴² che, non ponendosi come obiettivo l'identità tra l'originario testo dell'autore e la versione moderna, non si facevano scrupolo di sostituire o integrare con altri gli strumenti indicati in partitura, alterando così l'originaria architettura sonora; tutto ciò presumendo che, per una maggiore godibilità da parte di un pubblico abituato al repertorio tardo-romantico, l'organico andasse 'rinforzato' con il raddoppio degli archi da parte dei fiati o con l'arbitrario inserimento di altri strumenti in parti reali. Niente impediva di trasformare in solistico un concerto per archi, o di aggiungere o sopprimere arbitrariamente battute, o anche di ricostruire concerti assemblando assieme movimenti da composizioni differenti, in una sorta di capriccio, a seconda di come al trascrittore sembrasse

³⁹ Qui sono conservate le musiche che il violinista Johann Georg Pisendel (1687-1755) copiava e portava in patria per poterle eseguire alla *Hofkapelle*, l'orchestra di corte di cui era *Konzertmeister*.

⁴⁰ Si legge in *Appunti sulla costituzione di una fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi*, stilati da Antonio Fanna. Archivio privato Antonio Fanna. La notizia era stata divulgata da Roberto Foà, allora residente a New York, che, come vedremo, aveva avuto un ruolo fondamentale nella storia della rinascita vivaldiana.

⁴¹ Ivi.

⁴² ALBERTO BERTOLINI, *Un Istituto per l'Opera omnia di Vivaldi, il 'prete rosso'*, «Il Gazzettino», 30 marzo 1947.

suonare meglio. Per esemplificare questa consuetudine, insieme alle licenze cui si poteva, senza scandalo, indulgere, si rivela paradigmatico il caso di Tivadar Nachéz che nel 1912 dà alle stampe quattro concerti di Vivaldi dichiarando, nel retro di copertina: «Il manoscritto originale usato per la presente edizione è stato elaborato così liberamente che essa costituisce per questo motivo un'opera originale. Perciò qualsiasi altra trascrizione di questa composizione è assolutamente vietata e passibile di azione giudiziaria». ⁴³ C'era anche chi prendeva a prestito solo il nome di Vivaldi per spacciare come musiche originali del Prete rosso pezzi composti 'in stile': Fritz Kreisler, celebre violinista viennese, compose brani musicali presentandoli come fossero trascrizioni di partiture di autori antichi, attribuendo ad alcuni di questi pezzi la paternità vivaldiana. Famoso è il caso del *Concerto in do maggiore per violino* – molto apprezzato e inserito nella programmazione di importanti istituzioni quali la Società del Quartetto di Milano (5 aprile 1907) o il Teatro alla Scala (aprile 1913) – che, invece, nel 1935, il violinista confessò essere una composizione sua nello stile di Vivaldi. ⁴⁴ Arturo Toscanini, a sua volta, aveva diretto alla Scala e al Conservatorio di Milano, nell'autunno del 1920, due esecuzioni di un *Concerto in la minore per due violini e archi*, Opera III, n. 8, con la revisione del compositore americano Sam Franko (edizione Schirmer, New York, 1909) che ritoccava il concerto in più punti e sostituiva l'ultimo tempo con un *Allegro* preso da un altro concerto in La minore. ⁴⁵ Esempio eclatante di trascrizione resta quella, realizzata da Bernardino Molinari, ⁴⁶ de *Le quattro stagioni*, pubblicata da Ricordi nel 1927. La ri-scrittura di Molinari è condita da una nutrita serie di arbritri e interpolazioni: ⁴⁷ gli originari concerti, concepiti per violino e archi, vedevano il loro organico ampliato con l'intervento di oboi, clarinetti e fagotti, fino a ottenere un'orchestrazione tanto sontuosa quanto lontana dalla scrittura vivaldiana; così i concerti de *Le quattro stagioni* furono registrati, per la prima volta, nel 1942, per la casa discografica Cetra, e questa, per molto tempo, restò l'edizione di riferimento. In un tale labirinto di confusione, abusi e scarsa conoscenza, i tempi si presentavano maturi per la riscoperta e valorizzazione di quella che doveva essere l'autentica musica del Prete rosso. La scelta di voler pubblicare per intero la ciclopica produzione di Vivaldi esigeva però un concorso di circo-

⁴³ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, «Nuova rivista musicale italiana», XIII/1, gennaio-marzo 1979, numero speciale in occasione del terzo centenario della nascita di Antonio Vivaldi (1678-1978), pp. 79-113, in part. pp. 82-83.

⁴⁴ Quando Fritz Kreisler (1865-1962) nel 1935 dichiarò che le composizioni erano in realtà sue creazioni, gettò nello sconcerto il mondo musicale. Vedi ritaglio di stampa: FRANCO ABBIATI, *Tutto Vivaldi catalogato e numerato*, «Nuovo Corriere della Sera», [1946]. Vedi anche: JOSEPH BRAUNSTEIN, *Rinascita di Vivaldi*, «The Long Player», luglio 1953; MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, cit., p. 84.

⁴⁵ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, cit., p. 85.

⁴⁶ Bernardino Molinari (1880-1952), allora direttore dell'Orchestra sinfonica dell'Augusteo di Roma, che diventerà l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

⁴⁷ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, cit., p. 86.



Fig. 5. Antonio Fanna

stanze favorevoli – la possibilità di accesso alle fonti, per poter realizzare direttamente sui manoscritti un serio lavoro di trascrizione e, *condicio sine qua non*, una solidità di mezzi finanziari che permettesse di avviare e portare avanti il progetto –, condizioni che non essendosi fino ad allora verificate *in toto*, avevano finito per scoraggiare sia i musicologi che gli editori.

Gentilezza, sobrietà e atteggiamento schivo caratterizzano Antonio Fanna, classe 1926, giovane di poche parole, il cui sor-

riso enigmatico da *kouros*,⁴⁸ che nasconde più di quanto riveli, rimanda a un carattere che esprime tenacia e determinazione. Dopo una maturità presa a diciassette anni, iscrittosi nel 1943 alla facoltà di Economia dell'Università di Ca' Foscari a Venezia, segue, allo stesso tempo, i corsi di Direzione d'orchestra con Ettore Gracis e di Composizione sperimentale con Raffaele Cumar al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, e studia pianoforte con Luigi Pavan.

A lui, e al suo amico Angelo Ephrikian che per la prima volta gli parlò dei manoscritti vivaldiani della Biblioteca di Torino, si deve la nascita dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Passando in località Selvana, alle porte di Treviso, si costeggia, sul lato destro della strada verso Carbonera, una lunga recinzione in cotto che, da una cancellata in ferro battuto, apre una profonda visuale prospettica verso la Villa detta 'delle Rose'. Conosciuta anche come Villa Eugenia, la dimora venne edificata utilizzando materiale di spoglio della vecchia casa padronale Mantovani-Orsetti del XVIII secolo, abbattuta a fine Ottocento. Tra demolizioni e ricostruzioni, del complesso settecentesco rimangono solo l'originaria barchessa e l'annessa chiesetta.⁴⁹ La facciata dell'edificio principale, realizzata a cavallo

⁴⁸ Scultura maschile di giovane a figura intera del periodo arcaico greco (VII-V secolo a. C.).

⁴⁹ GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le ville venete*, Treviso, Canova, 1954, p. 702.

tra Ottocento e Novecento, è immersa nel verde di un vasto parco attraversato dal fiume Storga – che forma due peschiere: una vasca tonda e la cosiddetta ‘vasca romana’ –, movimentando il suo percorso in cascate e ruscelletti. Acquistata agli inizi degli anni Venti dal padre di Antonio, Antonio Fanna *senior*, l’abitazione viene requisita nel 1943 dalla Prefettura di Treviso e poi, nella primavera del 1945, a fine conflitto, dall’Aeronautica militare, che occupa il piano terreno lasciando ai proprietari la possibilità di abitare i piani superiori.

Tutta la famiglia Fanna, nel 1943, veniva fatta trasferire nella barchessa, anche se la zona padronale, rimasta vuota, non verrà mai utilizzata dall’istituzione che l’aveva requisita. Il 7 aprile 1944, il giorno del diciottesimo compleanno di Antonio, nell’attacco dei bombardieri alleati, che i giornali del tempo definiscono «catastrofe del venerdì santo», o «Passione di Cristo e di Treviso», le duemila bombe sganciate, che in sette minuti causano a Treviso mille vittime tra i civili e la distruzione di oltre l’80% del patrimonio edilizio e monumentale cittadino, colpiscono il giardino di Villa delle Rose, fortunatamente non provocando danni considerevoli agli edifici. La famiglia Fanna sfolla a Villa Gastaldis, ora Villa Sina, a Visnadello, dieci chilometri a nord di Treviso, nella casa di una zia, sorella del padre di Antonio.⁵⁰ Ricorda Fanna:

Nel periodo precedente alla costituzione dell’Istituto Vivaldi, facendo regolarmente la spola tra Treviso e Venezia, distanti tra loro una trentina di chilometri, partivo da Villa delle Rose – e poi, in seguito, da Visnadello – per andare all’Università e al Conservatorio, spostandomi, come molti allora, in bicicletta. Per risparmiare le forze ci si agganciava ai camion, che non marciavano a più di 40 chilometri all’ora, e ci si faceva trainare. Se ne vedevano diversi lungo le strade che viaggiavano con due o tre ciclisti attaccati.

Dopo i bombardamenti del 1944 mi trasferii a Venezia, dove ho vissuto per un periodo ospite a Rialto da uno zio.⁵¹ Venezia era allora detta ‘la conigliera d’Italia’: era sentita, infatti, come rifugio sicuro per chi scappava dai disastri della guerra, forte della speranza che una città così unica e fragile non sarebbe mai stata bombardata. È mancato poco, però, che a raccontare le vicende di quegli anni non ci potessi più essere. Il 21 marzo 1945, infatti, mi trovavo con altri studenti a Venezia all’ingresso del Conservatorio in Palazzo Pisani a Santo Stefano quando, al suono delle sirene dell’allarme, seguì, violentissima, un’esplosione. Era in atto un bombardamento a Marghera, la zona industriale di Venezia in terraferma, che fece precipitare a terra tutto il telaio di vetro piombato del portone, sotto il quale sarei rimasto schiacciato se un compagno, prontamente, non mi avesse spostato, tirandomi per un braccio. Il direttore Gian Francesco Malipiero lasciava testimonianza scritta dell’avvenimento: «Il Conservatorio ebbe soltanto molti vetri rotti dallo scoppio del 21 marzo 1945, ma si salvò con tutto il contenuto».⁵² Anche di studenti!

⁵⁰ Zia Mema, Maria Fanna Gastaldis (1877-1952) sorella di Antonio Fanna *senior* (1872-1950).

⁵¹ Luigi, detto Gigi, Fanna (1893-1964), fratello di Antonio Fanna *senior*.

⁵² GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Così va lo mondo*, Milano, Il Balcone, 1946, p. 36.

Fu verso la fine del 1945 che conobbi Angelo Ephrikian,⁵³ allora critico musicale del «Giornale delle Venezie».

Angelo è di famiglia armena. Suo padre Akop, nato nel 1873 ad Akhaltsekha (territorio popolato da popolazione armena, attualmente in Georgia) e morto nel 1952 a Treviso, giunse da novizio a San Lazzaro, isola della congregazione mechtarista degli Armeni nel cuore della laguna di Venezia, probabilmente all'età di otto-dieci anni, e lì vestì l'abito di religioso. Al momento dell'ordinazione sacerdotale abbandonò il nome di battesimo per adottare, com'è d'uso, il nome di uno dei padri defunti della Chiesa armena, o della medesima Congregazione di appartenenza, e si chiamò Padre Sukias Ephrikian. Geografo e topografo, nel monastero mechtarista diviene direttore della famosa tipografia, attiva dal 1796, in cui si stampavano libri in più di trenta lingue e nei diversi alfabeti. Autore di un monumentale dizionario topografico illustrato dell'Armenia storica e delle località del mondo con significativa presenza armena, di un Atlante illustrato tascabile e di un'opera dedicata alla città santa della Chiesa armena, Etchmiadzin, spogliatosi dell'abito di monaco, aveva lasciato l'isola, cambiato vita e messo su famiglia con una bella veneziana, Laura Zasso, a Treviso, dove gestiva in proprio, a casa sua, una piccola stamperia che produceva etichette in rilievo.⁵⁴ Intellettuale e bibliofilo, la biblioteca di libri armeni, da lui raccolta, verrà trasmessa al figlio Angelo.⁵⁵

Angelo era più vecchio di me di dodici anni. Era una persona straordinaria. Aveva intrapreso lo studio del violino e della composizione, e si era laureato in Giurisprudenza a Milano, dove aveva lavorato come 'agente segreto' per l'Istituto per la Previdenza sociale. I suoi racconti sulle esperienze di quando faceva le indagini e si mascherava e truccava mettendosi baffi finti per scovare irregolarità o per scoprire evasori fiscali, erano esilaranti e mi affascinavano ogni volta. Aveva anche escogitato un 'marchingegno' per salvaguardare le banche da falsificazioni e frodi, che piacque all'allora amministratore delegato della Banca Commerciale Italiana, Raffaele Mattioli, tanto che, dopo che Ephrikian gli ebbe illustrata la sua idea, sentenziò: «Se possiamo realizzare quanto lei ha ideato, io sostituisco il monumento che c'è qui sotto in Piazza della Scala con un monumento dedicato a lei!». Avrebbe preso il posto di Leonardo Da Vinci! Mi raccontava del suo passato di combattente nelle fila di Giustizia e Libertà al servizio della Resistenza, di quando, con il nome di Corrado, aveva partecipato alla vita del Comitato di Liberazione Nazionale, che aveva coordinato e diretto la Resistenza, e di

⁵³ Angelo Ephrikian (1913-1982). Vedi: *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, a cura di Robert De Pieri, Crocetta del Montello, Antiga, 2013.

⁵⁴ Grazie all'aiuto fondamentale di Minas Lourian, Direttore del Centro studi e documentazione della cultura armena e membro del direttivo dell'Unione degli armeni d'Italia, si è potuto tracciare un veloce profilo del padre di Angelo Ephrikian.

⁵⁵ La biblioteca venne donata da Angelo Ephrikian a Boghos Levon Zekian, già ordinario di Lingua e letteratura armena dell'Università veneziana di Ca' Foscari, ordinato da Papa Bergoglio Arcivescovo degli armeni cattolici di Costantinopoli e Turchia.

come avesse messo in salvo le carte dell'Archivio del Comitato nascondendole nelle aule del Liceo Musicale Manzato di Treviso, o di quando aveva lavorato come magistrato, ma aveva deposto la toga, abbandonando l'aula giudiziaria a metà udienza, allorché si vide costretto a dover condannare un uomo bisognoso, colpevole di un piccolo furto. Si era ritrovato a dover applicare la legge che,



Fig. 6. Angelo Ephrikian

dovendo essere uguale per tutti, finiva per non essere del tutto giusta. Ero ammirato dalla sua eccezionale manualità: sapeva risolvere con grande facilità i problemi di natura pratica, riuscendo a sistemare gli ingranaggi delle vecchie stampatrici della fabbrica di famiglia, quando si inceppavano, e quelli della sua Fiat Topolino, automobile che ebbe una parte di primo piano nella nostra storia. Con Angelo ci si vedeva ogni giorno; quando andavo a casa sua in Via Amalteo, a Treviso, mi capitava spesso di trovarlo in tuta, ficcato sotto le macchine stampatrici nel tentativo di sistemarne i complessi meccanismi. Era sposato con la sua compagna di sempre, Bruna, e aveva una figlia, Laura. Anche lui veniva a trovarmi a casa, e aveva conosciuto i miei. Grazie a Ephrikian conobbi il mondo del teatro: mi faceva entrare con lui, giornalista, per seguire le prove al Teatro La Fenice.

Finita la guerra, Villa delle Rose continuava a essere requisita, ma a noi di famiglia venne dato il permesso di rientrare a casa; quindi, poco dopo il 25 aprile del 1945, con mia madre Ippolita, mio padre, mia sorella Luisanita e mio fratello Giuseppe tornammo a Selvana e ci sistemammo ai piani superiori della villa, mentre il resto dell'edificio restava occupato dal Comando dell'Aeronautica militare. Il giardino, semidistrutto dai bombardamenti, era diventato un ricettacolo per nascondere i camion sottratti, con qualche sotterfugio, al ricco esercito americano. Un giorno il capitano Limiti, del Comando che occupava Villa delle Rose, offrì a me e al mio amico Angelo l'opportunità di andare a Milano con un aereo dell'Aeronautica militare. Entusiasti dell'idea, entrammo dalla pancia del velivolo e ci sedemmo sugli unici due sedili in ferro. Eravamo solo noi con il pilota. Il volo fu spaventoso. Si viaggiava a 200 km all'ora, senza pressurizzazione, con vuoti d'aria continui, perdite di quota e salti di molte decine di metri. Finalmente atterrati, fummo accolti dall'ilarità dei militari che si complimentarono per la nostra audacia, annunciandoci, con nostro grande sconcerto, che quello su cui avevamo viaggiato era tra gli aerei passati al nostro

esercito dalle forze armate alleate e sui quali non veniva effettuata alcuna manutenzione: volavano finché duravano e, dettaglio per nulla insignificante, solo il pilota disponeva di un paracadute!

I rapporti con Angelo erano divenuti nel tempo tanto stretti che mi chiese di essere padrino di battesimo del nuovo nato, suo figlio Gian Claudio. La nostra era diventata una solida amicizia, passavamo notti intere a parlare di musica. Capitava che Angelo si sedesse al pianoforte a ripassare partiture di musica del Settecento e dell'Ottocento. Temperamento impetuoso e travolgente, Angelo era animato da una grande passione: voleva dedicarsi totalmente alla musica e fare il direttore d'orchestra. Ripeteva la frase che ancora risuona nella mia testa: «Ma tu lo senti dentro di te questo fuoco che ti fa ardere il cuore e ti divora? Il sacro fuoco dell'amore per la musica?».

In quegli anni (1945-1946), nell'Italia in macerie, si respirava un clima frizzante di vitalità; ovunque il desiderio di rinascita era palpabile. Si aveva l'impressione che non vi fosse nulla di impossibile da realizzare. La guerra, come scriveva Malipero, che sarà un altro protagonista di questa storia, ci aveva lasciato «con le ossa rotte ma lo spirito intatto».⁵⁶

Il mio primo incontro con Antonio Vivaldi avvenne nel 1946, il giorno in cui Angelo mi mostrò un libro, uscito nel 1945, a firma Mario Rinaldi: conteneva un catalogo numerico tematico di composizioni di Vivaldi,⁵⁷ basato in gran parte sugli indici tematici manoscritti di Olga Rudge pubblicati in facsimile.⁵⁸ Scorrendo quel catalogo eravamo in preda a straordinario entusiasmo; la scintilla era scoccata, non si poteva lasciare sconosciuta quella musica! Ephrikan era deciso, si doveva agire, e mi spronava: insieme dovevamo fare qualcosa per ridar vita – esprimeva con linguaggio colorito dall'emozione – a quella «gioia del suono, quella luce infinita senza contorni, quelle infallibili intuizioni di colori!»! Sin dal primo, sommario e rapido esame del catalogo, la scrittura musicale vivaldiana si rivelava essere un tal tesoro che subito a entrambi parve necessaria e improcrastinabile la pubblicazione di quei capolavori così come li aveva concepiti Vivaldi. A cominciare da quelli conservati nella Biblioteca di Torino.

Le civiltà traboccanti vitalità non si preoccupano molto del custodire, occupate come sono nella continua creazione di novità. Nel Settecento, infatti, non di rado, dopo le esecuzioni, le parti degli strumentisti tratte dalla partitura e la partitura stessa, compiuta la loro funzione, finivano per essere eliminate o utilizzate per qual-

⁵⁶ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Così va lo mondo*, cit., p. 20.

⁵⁷ MARIO RINALDI, *Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi. Con la definizione delle tonalità, l'indicazione dei movimenti e varie tabelle illustrative*, Roma, Cultura Moderna, 1945. Scompaginando l'ordine dei concerti dell'Indice della Rudge (vedi nota seguente), crea sezioni e gruppi senza alcun riferimento ai manoscritti. «Entrambi gli indici, di Rinaldi e della Rudge, risultano incompleti», avverte Fanna. Vedi anche MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit.

⁵⁸ Olga Rudge (1895-1996), violinista e musicologa americana, segretaria dell'Accademia Chigiana. Pubblica il *Catalogo tematico dei concerti inediti nella Biblioteca di Torino*, in *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, a cura di Sebastiano Arturo Luciani, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1939, e il *Catalogo delle opere vocali inedite e dei microfilms della Biblioteca Chigi Saracini*, in *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941)*, a cura di Sebastiano Arturo Luciani, Siena, Accademia Musicale Chigiana, 1941. Insieme al suo compagno, il poeta Ezra Pound, è attiva nella riscoperta vivaldiana, proponendosi di pubblicare le opere in facsimile.

siasi altra funzione pratica, non ultima quella di incartare merci, frutta o verdura; e il destino degli autori non si scostava di molto: «Quando il presente non faceva rimpiangere il passato, i musicisti, coll'atto di morte, sparivano pure dalla vita musicale». ⁵⁹ A Venezia, nel secolo XVIII il consumo di musica era enorme. Vivaldi è tra gli autori più fecondi che la storia musicale conosca. Il fatto che «quel vecchio dalla prodigiosa velocità nel comporre», come ricordava Charles De Brosse, viaggiatore e studioso, «si vantava di scrivere un concerto con tutte le sue parti più in fretta di quanto un copista ci avrebbe messo a copiarlo» è diventato uno dei pilastri dell'agiografia vivaldiana. ⁶⁰ Quella «furia» appare ben visibile sin dalla grafia dei manoscritti autografi, zeppi di note che divengono via via sempre più fitte e compendiarie, veloci, come in fuga dalla penna che, a stento, riesce a fermarle sul foglio. Il fatto straordinario che di Vivaldi si sia conservata una gran parte della sua opera si deve alla scrupolosa meticolosità del compositore, che di molte delle musiche aveva approntato una copia da conservare nella sua biblioteca personale. Il Prete rosso ha così creato l'archivio che avrebbe preservato la memoria della sua arte, trasmettendo ai posteri la sua musica.

Dopo la seconda guerra mondiale, gli studi musicologici in Italia erano ai primi passi, e si trattavano i manoscritti vivaldiani quasi fossero degli abbozzi che, per essere eseguiti, necessitavano di 'rifacimenti', ⁶¹ che finivano però per snaturarne la sonorità originaria.

Con Angelo ci si pose subito un interrogativo di metodo: come procedere di fronte a un possibile irrompere nel mondo musicale di un'ingente quantità di opere strumentali sconosciute di Vivaldi? Fare di ogni partitura l'oggetto di un accurato studio critico prima della sua pubblicazione, e quindi della sua diffusione? Scegliendo di procedere in tal modo si sarebbero potute dare alle stampe quattro o cinque composizioni ogni anno. O bisognava invece optare per una soluzione diversa, che portasse alla conoscenza del mondo musicale, nel più breve tempo possibile, un gran numero di composizioni, attraverso un'edizione che rispecchiasse fedelmente i manoscritti? Si dovevano in tal caso trascrivere le partiture con grande fedeltà al testo, evidenziando solo, tra parentesi, quelli che erano i pochi interventi dei revisori indispensabili per le esecuzioni, oltre alla realizzazione del basso continuo – indicata in note più piccole –, inesistente nei manoscritti antichi.

A questo proposito si può ricordare un episodio della biografia vivaldiana: è noto che il Prete rosso non si curasse di indicare i numeri nella parte del basso, per la realizzazione al clavicembalo, se non in alcuni rari momenti, ritenendo i

⁵⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, conversazione alla Rete Rossa, 5 ottobre 1947 (ore 18.14-18.21). Trascrizione conservata nell'Archivio privato Antonio Fanna.

⁶⁰ CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières d'Italie: lettres écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Parigi, P. Didier e C., 1740. Nella diciottesima *Lettera dall'Italia*, del 29 agosto 1739, scrive: «C'est un vecchio, qui a une furie de composition prodigieuse. Je l'ai oui se faire fort de composer un concerto, avec toutes ses parties, plus promptement qu'un copiste ne le pouvait copier».

⁶¹ Alfredo Casella (1883-1947), Aleksandr Il'ič Ziloti (1863-1945) e Bernardino Molinari (1880-1952) sono alcuni tra i più illustri fautori di questa teoria.

musicisti in grado di improvvisare autonomamente durante l'esecuzione. Quando nel Concerto in La maggiore per violino, RV 340, dedicato a Johann Georg Pisendel, eccellente violinista e suo allievo, gli fu espressamente richiesto di indicare la numerazione sotto le note del basso perché fosse d'aiuto per i clavicembalisti, non potendosi esimere, dopo averlo scritto, in caratteri particolarmente evidenti, aggiunge, stizzito, un lapidario commento autografo che non lascia dubbi sul suo pensiero: «Per li Coglion».

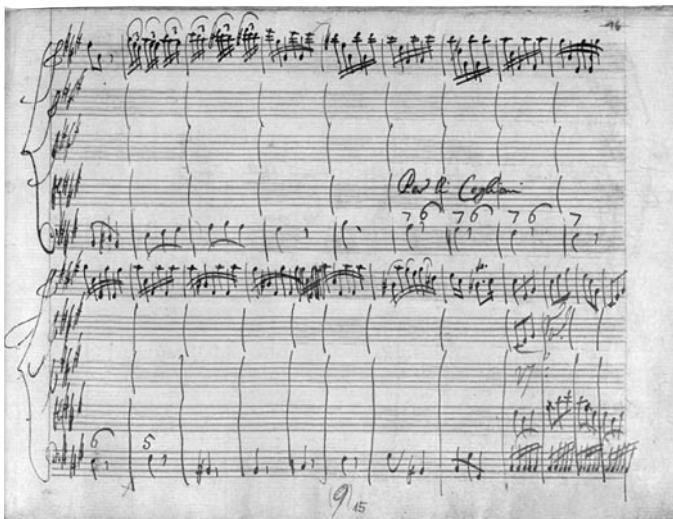


Fig. 7. Pagina dal manoscritto del Concerto in La maggiore per violino e archi «dedicato a Johann Georg Pisendel», RV 340.

edizione che, assieme a un testo filologicamente impeccabile, presentasse una stesura pronta per l'esecuzione e corredata dei relativi materiali d'orchestra, con lo scopo di immettere, in breve tempo, nelle sale da concerto, il grande patrimonio vivaldiano nella sua forma più genuina.

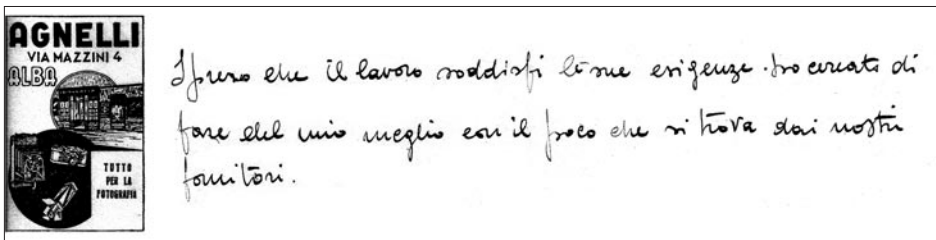
«Tutto avvenne con l'inverosimile facilità del miracolo», ricordava Ephrikian.

AVVENTUROSI ESORDI

Gran parte della musica di Vivaldi si trovava a Torino. Per rendere più agevole e spedito il lavoro di copiatura dei manoscritti, e per evitare i continui viaggi che si sarebbero resi necessari per la consultazione degli originali, si considerò la possibilità di creare di tutti i manoscritti vivaldiani custoditi nella Biblioteca Nazionale un duplicato fotografico, mezzo di riproduzione rapido, affidabile e che metteva al riparo da ogni possibile errore di trascrizione. Nell'autunno del 1946 decidemmo di recarci, per la prima volta, a Torino, diretti alla Biblioteca Nazionale, con la vecchia Fiat Topolino di Ephrikian. Era il 15 ottobre. Prima di metterci in viaggio caricavamo cinque o sei pneu-

matici di scorta e Ephrikian, che viaggiava indossando sempre la tuta grigia da lavoro, sapeva che avrebbe dovuto infilarsi diverse volte – quasi ogni ora delle sette o otto di viaggio – sotto l'auto per cambiare le ruote o per aggiustare qualcosa che non funzionava. Pochissime erano allora le automobili che circolavano sulle strade che, in parte non asfaltate, erano percorse da carri e da cavalli, e perciò disseminate di ferri e chiodi che mettevano di continuo a rischio di scoppio le gomme delle automobili. Si attraversavano città e paesi in gran parte colpiti da distruzioni e disastri della guerra. A Torino, l'unico bell'albergo rimasto in piedi era l'elegante Principi di Piemonte, in centro città, ma noi cercavamo alloggi assai più modesti. Durante l'inverno che seguì, in occasione delle nostre spedizioni torinesi, entrando in albergo ci informavamo subito se fosse scaldato, ma anche quando ci veniva risposto «Magnificamente!», l'enfasi verbale nascondeva una temperatura che arrivava a malapena a 10-12 gradi! Con noi viaggiava un personaggio singolare, l'amico ingegnere-fotografo Giarda, che già il primo giorno riuscì a scattare con la sua macchina fotografica Leica alcune centinaia di fotografie! Con nostra stessa sorpresa, facilmente e senza alcun impedimento da parte della Biblioteca di Torino, avemmo accesso ai manoscritti che Vivaldi aveva lasciato ai posteri. Al fine di rendere il lavoro più spedito, piazzavamo i grandi volumi su un leggio e la macchina fotografica su un altro 'trabiccò' di fronte. Giarda scattava e uno di noi girava le pagine. Lavoravamo veloci e senza perdere tempo; non eravamo per nulla sicuri che ci sarebbe stato accordato il permesso di fotografare anche per il giorno successivo e temevamo potesse giungere da un momento all'altro il divieto di procedere. Tutto invece filò liscio e nel giro di alcune spedizioni torinesi di qualche giornata di lavoro, una notevole parte dei manoscritti fu fotografata. Era partita l'avventura della riscoperta di Vivaldi e nasceva così quello che sarebbe divenuto l'Archivio fotografico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

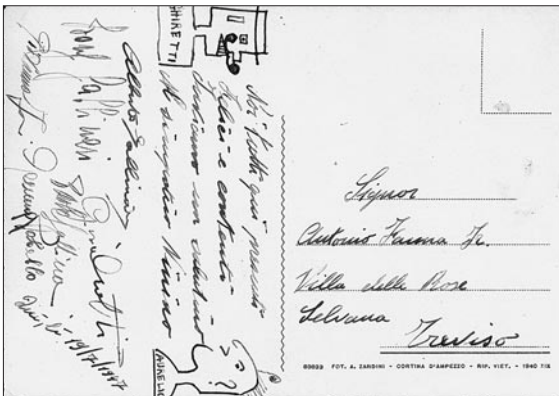
Dobbiamo considerare che all'epoca niente poteva realizzarsi in maniera semplice. Era problematico anche trovare i rullini fotografici: per avere la carta fotografica, sulla quale, in casa, noi stessi stampavamo le immagini dei rullini, ci dovvemmo rivolgere al reparto di radiologia dell'ospedale di Treviso, e solo attraverso il primario, il prof. Nicola Lovisatti, che intercedette per noi presso la fabbrica, riuscimmo a ottenere un quantitativo sufficiente di carta sensibile Agfa, la stessa che veniva fornita all'ospedale per le radiografie. D'altra parte, anche per i professionisti la situazione non era migliore: il fotografo Piero Agnelli di Alba, che si era impegnato a farci avere alcune fotografie di manoscritti torinesi, accusava la difficoltà di trovare il materiale fotografico, ancora scarsissimo.⁶² Una volta realizzate e stampate le fotografie, avevamo a di-



⁶² Lettera di Piero Agnelli ad Antonio Fanna, Venezia, 2 dicembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna.

sposizione la copia dei manoscritti originali e si poteva iniziare il lavoro di copiatura. A questo punto bisognava ingaggiare bravi copisti, però – ed era la cosa principale – mancavano i fondi per la realizzazione del piano editoriale, e mancava un editore che accettasse rischio e oneri connessi all'operazione.

LA FORTUNA AIUTA GLI AUDACI. INCONTRO FATIDICO



Figg. 8-9. Cartolina con Villa Le Gazzelle a Cortina, inviata ad Antonio Fanna dalla famiglia Gallinari.

la musica che non si era spenta negli anni. La simpatia che questo signore prova subito per il giovane si trasforma in solidarietà; quando Antonio gli confida: «Ho un sogno, Vivaldi», lo invita ad andarlo a trovare a Reggio Emilia. Ne avrebbero parlato.

La famiglia di Antonio Fanna possedeva una villa a Cortina⁶³ dove trascorrere i mesi estivi, e in quel fatidico anno 1946 si stabilì di affittarla: i disastri della guerra avevano infatti provocato consistenti danni alle proprietà, sia in Villa delle Rose che nelle aziende di famiglia, e c'era bisogno di riassetare le finanze. Il signor Crotti, industriale di Reggio Emilia, prese in affitto la casa di Cortina e, recandosi a Selvauna a far visita alla famiglia Fanna, portò con sé suo cognato, Alfredo Gallinari, anch'egli industriale emiliano, che raccontò di esser stato, da adolescente, apprendista presso un incisore musicale e che di quei tempi aveva serbato una scintilla accesa nei confronti della musica. Ascoltando i discorsi di Fanna, sentì forse riaffiorare quell'affezione per la

⁶³ Villa Le Gazzelle, costruita nel 1939 dal geometra Domenico Perona, giovane giunto dal Piemonte e divenuto uno dei più noti professionisti di Treviso.

Anche i viaggi ferroviari erano tutt'altro che agevoli dopo la guerra: i treni gelidi e lentissimi, le panche dure e scomode. I convogli, che viaggiavano spesso di notte, attraversando città e paesi in gran parte distrutti, si dovevano fermare di frequente per la mancanza di binari. I viaggiatori venivano fatti scendere, spesso in aperta campagna, e caricati su camion affinché potessero percorrere su strada i tratti inagibili su rotaia. Ancora nel 1948, per i concerti di Toscanini alla Scala, ricordo che arrivai a Milano a bordo di un camion.

Era il primo novembre 1946 quando decisi di partire per Reggio Emilia. Da Selvana ci volevano cinque o sei ore di viaggio per giungere a Bologna, dove arrivai attorno a mezzanotte. Cercando un posto dove dormire, in una città devastata dalla guerra, trovai un letto in una camera, come sospesa sulle macerie, a cui si accedeva salendo sgangherate scale esterne, sopra le quali un cartello sghebo riportava, improbabile e paradossale, la scritta *Hotel*. Ricordo che quella sera era stata una vecchina senza l'ombra di un sorriso ad aprirmi la porta di un rudere che mi avrebbe permesso di fermarmi qualche ora e ripulirmi prima di andare all'incontro che, non sapevo ancora, sarebbe stato determinante per l'avventura Vivaldi. Alle quattro del mattino seguente avrei dovuto prendere un altro treno per raggiungere Reggio Emilia. Giunto in casa Gallinari,⁶⁴ una villa dell'Ottocento in periferia, con magnifiche porte vetrate che non avevo mai visto prima, il padrone di casa mi ricevette sollecitandomi: «Parlami di questo Vivaldi, del quale non so nulla».

Dopo avermi ascoltato, quello che sarebbe diventato il mecenate della nostra avventura concluse, dando fiducia alla mia speranza: «Fammi capire meglio; portami dichiarazioni di musicisti di chiara fama che assicurino che valga la pena di partire con questo progetto». Mi ripromisi di raccogliere nel più breve tempo possibile la documentazione e i dati da lui richiesti.

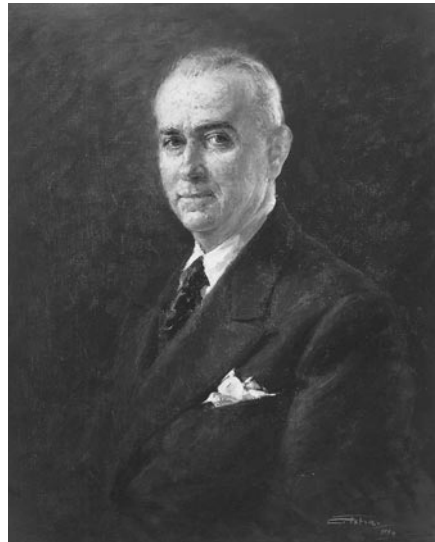


Fig. 10. Ritratto di Alfredo Gallinari, 1950.

⁶⁴ Alfredo Gallinari (1888-1952), reggiano. Con il fratello Durante, possedeva e gestiva un'azienda di prodotti vinicoli, attività industriale avviata, al principio del Novecento, dal padre Grimaldo. Unisce la professionalità del fare a un profondo senso civico, ed è ugualmente impegnato sia sul fronte imprenditoriale che su quello della solidarietà. Tra le diverse attività benefiche che a lui si devono vi è la costruzione, a spese sue e del fratello Durante, dell'ospedale di Santa Maria Nuova di Reggio Emilia (dal 1945 al 1952, anno della sua morte). Un suo busto, che il figlio Arnolfo fece realizzare in suo ricordo, si trova nell'atrio d'ingresso principale dell'ospedale, mentre una lapide rende omaggio a entrambi i fratelli benefattori. Vedi LUISA BOSI – LAURA GASPARINI, *Durante Gallinari. Storia di una vita borghese in una città di provincia. Reggio Emilia 1875-1972*, Reggio Emilia, RS Libri, 2012. Alfredo Gallinari muore il 23 novembre 1952, non riuscendo perciò a vedere la prima edizione del *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi* redatto da Antonio Fanna (1968).

PRIMI PASSI. IDEA DI UNA FONDAZIONE DEDICATA A VIVALDI

Non indugia, Fanna, e, essendo frequentatore abituale del Teatro La Fenice, chiede pareri e dichiarazioni a musicisti che gravitano su Venezia, quali il maestro Mario Rossi,⁶⁵ direttore dell'Orchestra della RAI di Torino, e i pianisti Gino Tagliapietra⁶⁶ e Wilhelm Backhaus.⁶⁷

Mario Rossi approva subito «entusiasticamente» i «nobili intendimenti» del proposito e si augura di poter contribuire presto alla diffusione della musica del maestro veneziano, mettendosi a disposizione per «l'esecuzione musicale dei tesori vivaldiani» (fig. 54).⁶⁸

Gino Tagliapietra plaude all'«iniziativa di assolvere un compito che considero doveroso per Venezia, per l'Italia e per il mondo musicale», ricordando che la Società Antonio Vivaldi, da lui fondata e diretta, che si era proposta la divulgazione e diffusione delle musiche del maestro veneziano attraverso concerti, concorsi e conferenze, aveva dovuto rinunciare a causa della guerra, «frattura di ogni possibilità di comunione internazionale», e per la mancanza di fondi. Augura buon successo e fortuna alla «giusta e buona causa» della pubblicazione delle opere vivaldiane, «specie quelle ancora inedite custodite nelle biblioteche di Torino e di Dresda», lavoro che «diverrà un monumento musicale nazionale e mondiale» capace di «svelare al mondo bellezze tutt'ora ignorate e irraggiungibili ai più». Rende quindi omaggio all'«appassionato e intelligente finanziatore per l'impresa», che avrebbe permesso al programma di giungere al meritato successo (figg. 55-56).⁶⁹

⁶⁵ Mario Rossi (1902-1992), dopo aver studiato composizione a Roma con Ottorino Respighi ed essersi diplomato in direzione d'orchestra, è alla guida dell'Orchestra sinfonica della RAI di Torino dal 1946 al 1969.

⁶⁶ Gino Tagliapietra (1887-1954), pianista e compositore, insegnante di pianoforte al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia dal 1906. Segretario della Società Antonio Vivaldi, ideata nel 1938 dal violinista americano David Sinclair Nixon (vedi lo *Statuto* nella «Rivista musicale italiana», XLII, fasc. 2, 1938, p. 256), creata per promuovere la pubblicazione delle musiche di Vivaldi. Il sodalizio, al quale avevano aderito molti musicisti veneziani e *foresti* – una di questi era Olga Rudge –, non ebbe però lunga vita, costretto a soccombere ancor prima di aver iniziato le pubblicazioni. Viene coinvolto nel sodalizio anche Vittorio Fael (1898-1982) – violinista veneziano e appassionato insegnante, del quale è rimasto famoso il suo: «quando che sonè, dovè parlar: disè parole, magari parolasse, ma parlè» («quando suonate dovete parlare: dite parole, magari anche parolacce, ma parlate») –, corrispondente e 'propagandista' per il Friuli della Società Antonio Vivaldi, che aveva organizzato e diretto a Udine e a Cordenons esecuzioni vivaldiane, anche con i suoi allievi.

⁶⁷ Wilhelm Backhaus (1884-1969), tra i pianisti più celebri del Novecento.

⁶⁸ Lettera di Mario Rossi ad Antonio Fanna, Venezia, 6 dicembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna. La lettera è scritta su carta intestata dell'Ente Autonomo del Teatro La Fenice di Venezia.

⁶⁹ Lettera di Gino Tagliapietra ad Antonio Fanna, Venezia, 9 novembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna.

Nel chiedere il parere a celebri e accreditati musicisti del tempo, Fanna avvicina Gian Francesco Malipiero,⁷⁰ già insegnante di composizione e poi direttore, dal 1939 al 1952, di quello che, da Liceo civico musicale, nel 1940 era diventato il Conservatorio di Stato Benedetto Marcello di Venezia. Malipiero, che dal 1926 al 1942 aveva condotto in porto, curandola personalmente e a proprie spese, la monumentale edizione dell'*Opera omnia* di Monteverdi – edizione che l'autore tiene a puntualizzare «antimusicologica e antiottocentesca (per non incorrere in anacronismi), che rispetta l'originale e non è sfregiata dalle elaborazioni» (fig. 70) – stila la sua dichiarazione con tutto il temperamento sanguigno che gli è proprio, accentuando il ritmo della sua scrittura di sottolineature:

«Caro Fanna,
come posso rispondere alla sua domanda? Antonio Vivaldi! Come si può dubitare della necessità di pubblicare le sue opere? È una necessità e chi potesse favorire una edizione vivaldiana (*Opera omnia*) fedele agli originali, senza anacronismi né sfoghi del cattivo gusto sarebbe un benemerito della musica.» (figg. 57-58).⁷¹

Ottenute le lettere dagli addetti ai lavori, viene stilato, perché potesse essere presentato a Gallinari, un abbozzo di statuto per creare, come era stato ipotizzato nei piani iniziali, una Fondazione dedicata ad Antonio Vivaldi, che si sarebbe occupata della pubblicazione e della diffusione dell'ingente mole di materiale, che si stimava ammontasse a circa 650 composizioni, del musicista veneziano, «tra i massimi di ogni tempo», grande innovatore per «potenti intuizioni timbriche e melodiche, alto senso costruttivo degli sviluppi tematici, profondo senso del colore, [...] creatore di quella 'musica a programma' che un secolo più tardi s'espanderà nel Romanticismo tedesco». E, alla fine, la constatazione: «Accade oggi a Vivaldi quel che accadde cent'anni fa a Bach, quando, verso la metà dell'Ottocento, oltre un secolo dopo la sua morte, venne riscoperta la sua musica, e si provvide alla pubblicazione della sua opera. Altrettanto è necessario fare per Vivaldi».⁷²

La Fondazione si sarebbe valsa della collaborazione con la Casa editrice Ricordi,⁷³ che offriva, «unica in Italia», le necessarie garanzie tecniche e organizzative adatte alla diffusione dell'edizione in tutto il mondo, avendo filiali a Roma, Napoli, Palermo, Parigi, Londra, New York, Buenos Aires, Lipsia e San Paolo del Brasile. Avrebbe coinvolto nel lavoro i migliori musicisti e musicologi italiani, che si sarebbero impegnati nel compito della revisione «con la massima diligenza

⁷⁰ Gian Francesco Malipiero (1882-1973) fa parte della generazione di musicisti che contribuirono a riportare la musica strumentale italiana nel solco della tradizione europea. La sua musica, antiromantica, s'ispira alla lezione del Sei-Settecento.

⁷¹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 6 dicembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna. La lettera è su carta intestata del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.

⁷² *Appunti sulla costituzione di una fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi*, cit.

⁷³ La casa editrice fu fondata da Giovanni Ricordi nel 1808 e fino al 1919 è stata guidata da membri della famiglia Ricordi (Giovanni, Tito I, Giulio, Tito II).

e rapidità».⁷⁴ Sarebbero state sensibilizzate e coinvolte anche le radioemittenti pubbliche italiane ed estere, con le quali ci si sarebbe accordati per la trasmissione delle opere vivaldiane.

Lo statuto della Fondazione che si voleva costituire enumerava, inoltre, in diversi punti, gli scopi e i passi da compiere:

- a) reperire e fotografare i manoscritti esistenti presso le diverse biblioteche;
- b) istituire un archivio dei fotogrammi realizzati. Questo avrebbe soddisfatto due scopi: creare un duplicato di tutti i manoscritti vivaldiani per poter salvaguardare, nel malaugurato caso di eventuale distruzione degli originali, la musica del maestro, e costituire la base di un Centro di studi vivaldiani che potesse diventare polo di ricerca per tutti gli studiosi nel mondo;
- c) distribuire ai vari musicisti le copie fotografiche delle composizioni da revisionare, e sovrintendere all'esecuzione del lavoro a essi affidato;
- d) raccogliere il lavoro compiuto e passarlo alla Casa Editrice Ricordi per la pubblicazione;
- e) diffondere, in ciò coadiuvati dalla Casa Ricordi, il materiale pubblicato;
- f) stabilire accordi con i maggiori enti culturali del mondo per la formazione di centri di studi vivaldiani;
- g) promuovere l'esecuzione di concerti di musiche vivaldiane nei maggiori centri musicali in Italia e all'estero. In vista di questo, erano state già avviate trattative con il Teatro La Fenice di Venezia, patria del compositore, per l'organizzazione di Festival vivaldiani annuali connessi a concorsi internazionali per strumentisti (figg. 59-63).

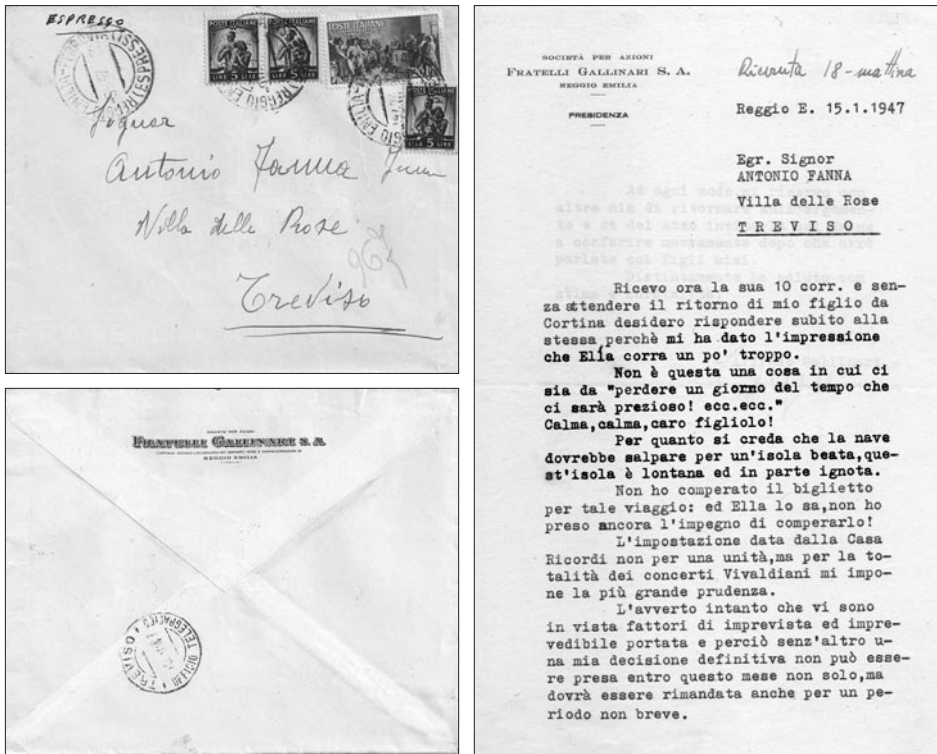
Dopo la prima lettera che inviai a Gallinari il 24 luglio 1946 con la presentazione del progetto Vivaldi e il primo colloquio a Reggio Emilia avuto con lui il primo di novembre, l'8 dicembre avevo pronta tutta la documentazione che mi aveva richiesto: i commenti dei musicisti sul maestro veneziano e sull'opportunità di pubblicarne l'opera, e lo statuto per la creazione di una Fondazione dedicata a Vivaldi. Gli feci avere il tutto.

L'ardore del Fanna, che vuole agire subito «allo scopo di non perdere un giorno del tempo che ci sarà prezioso», da principio appare troppo irruente all'industriale emiliano, che tenta di frenare gli entusiasmi, dichiarando le sue perplessità verso l'intraprendenza di Fanna: «[...] mi ha dato l'impressione che Ella corra un po' troppo. Non è questa una cosa in cui ci sia da "perdere un giorno del tempo che ci sarà prezioso! ecc. ecc." Calma, calma, caro figliolo! Per quanto si creda che la nave dovrebbe salpare per un'isola beata, quest'isola è lontana ed in parte ignota. Non ho comperato il biglietto per tale viaggio: ed Ella lo sa, non ho preso ancora l'impegno di comperarlo!».⁷⁵

Comunque, tra l'onda d'urto del desiderio di realizzare lo scopo del giovane

⁷⁴ *Appunti sulla costituzione di una fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi*, cit.

⁷⁵ Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, Reggio Emilia, 15 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna.



Figg. 11-13. Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, 15 gennaio 1947.

Antonio, che argomenta e motiva i suoi piani, e le prudenti, debite riserve del finanziatore, si procede spediti verso l'inizio dell'opera.

La tempestività era necessaria in quella fase. Independentemente dal concretizzarsi di una condizione finanziaria favorevole all'opera a cui ci accingevamo, bisognava mettere il mondo musicale a contatto con l'effettiva possibilità di giungere all'edizione integrale della musica di Antonio Vivaldi, come scrissi a Gallinari.⁷⁶ Fummo subito confortati dalle reazioni incoraggianti che si manifestarono immediate, insieme alle prime adesioni concrete ai nostri piani: l'Università di Padova si impegnava a istituire un corso di estetica musicale vivaldiana e la Soprintendenza del Teatro La Fenice dichiarava di voler essere la prima istituzione a diffondere la musica ritrovata di Vivaldi, offrendo il teatro, l'orchestra e il direttore per dedicare al Prete rosso il concerto inaugurale della stagione.

Giunge in quel frangente, propizia e a tempo giusto, una richiesta, da Losanna, della Radio emittente svizzera: chiedono di poter divulgare per primi

⁷⁶ Lettera di Antonio Fanna ad Alfredo Gallinari, Treviso, 18 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

all'estero le pagine da secoli ignorate del maestro veneziano, eseguendone alcune nel mese di marzo; la situazione si presenta come opportunità da non perdere per cominciare a favorire la diffusione internazionale dell'iniziativa dei due trevigiani. Gallinari, «senza alcun impegno per quanto riguarda la intera pubblicazione vivaldiana», considerando però importante «la occasione che si presenta», accetta di finanziare subito la stampa di tre concerti inediti da far eseguire dall'Orchestra di Losanna.⁷⁷

Il primo passo era stato compiuto, e l'atteggiamento che lo stesso Fanna chiede che venga perdonato come «forse eccessiva tempestività»,⁷⁸ in un rapido succedersi di sviluppi favorevoli, si rivela formula vincente per trasformare un'idea in effettiva «impresa in corso». ⁷⁹ Gallinari decide di finanziare il progetto restando dietro le quinte,⁸⁰ imponendo una clausola che nessuno degli odierni *sponsor* si sarebbe mai sognato: quello di non apparire. Il gesto generoso è accompagnato da sobrietà e discrezione, virtù ai nostri giorni assai poco coltivate e che, anzi, al pari della parola bontà, vengono recepite in modo vagamente negativo, come accezioni che suscitano risolini di sufficienza. Se adesso vogliamo fare uscire il mecenate dall'elegante anonimato che mantenne in tutta la vicenda, è perché in due comunicazioni, scritte di suo pugno, si ritrova l'affermazione di non voler figurare «pel momento»,⁸¹ che ci autorizza, a distanza di tanto tempo, a rendere merito all'illuminato industriale senza l'apporto del quale nessuna nobile intenzione si sarebbe potuta tradurre in realtà (fig. 64).



Ci si rese conto che la costituzione di una Fondazione, sottoposta a una serie di prescrizioni legali e fiscali, richiedeva troppa burocrazia, e si scelse quindi di agire diversamente, fondando, più agilmente, un Istituto, che non richiedeva nessuna pratica burocratica. Il 23 gennaio 1947, dopo un ultimo, decisivo colloquio, Gallinari accorda

⁷⁷ Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, Reggio Emilia, 18 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

⁷⁸ Bozza per telegramma inviato da Antonio Fanna ad Alfredo Gallinari, 18 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

⁷⁹ Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, Reggio Emilia, 28 aprile 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

⁸⁰ Prima di decidere di accordare il finanziamento, Alfredo Gallinari chiede ad Antonio Fanna di parlare anche con suo figlio Alberto, «dato che la cosa prospettata direttamente da Lei ha certamente altro colore e calore di quanto possa fare io». Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, Reggio Emilia, 2 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna. Alberto Gallinari, come risponderà Fanna (lettera di Antonio Fanna ad Alfredo Gallinari, Treviso, 10 gennaio 1947. Archivio privato Antonio Fanna), «ha dimostrato vivo interesse alla cosa e ha dichiarato che, per parte sua, non ostacolerà certo la decisione».

⁸¹ Lettere di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, Reggio Emilia, 18 gennaio e 3 febbraio 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

il finanziamento per la pubblicazione di un centinaio di composizioni vivaldiane, dichiarando: «se l'impresa vale, potrà camminare poi con le sue gambe». Il giorno stesso, alle 22.30, nasceva a Treviso l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

Il primo incontro con il mecenate dell'avventura era avvenuto il primo novembre 1946; in meno di tre mesi si era già pronti a partire per la messa in atto del progetto. L'utopia non era naufragata nell'impatto con gli scogli della realtà. La musica che ora ascoltiamo di Antonio Vivaldi deve la sua rinascita all'incontro fortuito e fondamentale tra l'entusiasmo, l'intraprendenza e la determinazione di due giovani e la lungimiranza di un mecenate che, credendo nella bontà dell'idea, mise a disposizione i mezzi per poterla compiere. Un fortunato incontro e un felice accordo d'intenti che trovarono, come vedremo, anche l'altrettanto essenziale e proficua adesione di un grande editore.

NASCE L'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

La notizia della nascita dell'Istituto, ufficialmente comunicata al ministro Guido Gonella, desta interesse nell'ambiente culturale: la stampa è prodiga di lodi e incoraggiamenti e la Radio italiana – che proprio in quegli anni si andava riorganizzando in due programmi differenziati, Rete Rossa e Rete Azzurra – ne divulga la notizia.

«La Nuova Stampa» di Torino riporta l'informazione mettendo in risalto la forza simbolica di un atto vittorioso, dando onore al merito di chi aveva dato all'idea il sostegno finanziario: «L'importante edizione di tutte le opere di Vivaldi (ormai definitivamente giudicato il massimo dei musicisti italiani: il 'Bach degli italiani') è, finalmente, un fatto compiuto. L'arte musicale deve all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e a chi ne rese possibile la creazione con un incomparabile gesto di altissimo mecenatismo, la restituzione alla vita di uno dei più grandi tesori di cui l'Italia possa menar vanto. Vera grande vittoria, questa che impone oggi noi vinti a tutti i vincitori».⁸²

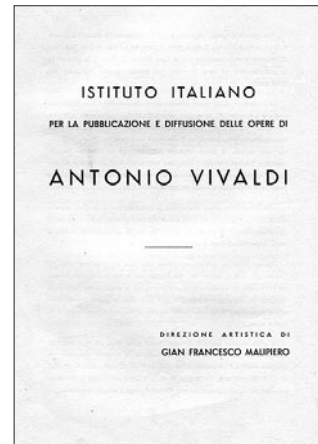


Fig. 14. Depliant dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi.

⁸² Ritaglio di stampa, «La Nuova Stampa», [1947]. La qualifica di Vivaldi quale «Bach degli italiani» era stata formulata da Alfredo Casella in una relazione fatta al ministro Bottai il 10 ottobre 1939, in cui rivendicava l'importanza della «pubblicazione integrale della colossale *Opera omnia* di quel *Prete rosso* il quale ben si merita di essere chiamato 'il Bach degli italiani'». Documento trascritto da FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit, p. 323



Fig. 15. Busto di Alfredo Gallinari.

«Il Gazzettino Sera» comunica: «Un monumento si sta erigendo alla gloria di Venezia: il richiamo alla vita dal sonno e dall'oblio di muti archivi di tutta quasi l'opera vivaldiana, rimasta per secoli in letargo negli scaffali della Biblioteca Nazionale di Torino. Un'autentica miniera di musiche dimenticate [...] in grandissima parte inedita, che ora, per l'entusiasmo di alcuni giovani musicisti e un nobile atto di mecenatismo, sta per essere restituita al mondo dell'arte nella pienezza della sua originale sonorità [...] Un'opera di proporzioni veramente eccezionali: sono oltre 500 le partiture che si stanno restituendo al mondo dei suoni [...] Un'iniziativa che per la sua mole e la sua nobiltà non ha precedenti nella storia della musica moderna».⁸³ Quello che «poteva sembrare romantico sogno dettato dall'entusiasmo giovanile» si attua in un'operazione che viene paragonata al lavoro svolto in Germania dalla Bachgesellschaft e in Gran Bretagna dalla Purcell Society: «riudremo un Vivaldi che è tutto Vivaldi».⁸⁴

ACCORDO CON CASA RICORDI. UNA FELICE OPPORTUNITÀ

Nel cercare una casa editrice in grado di assumersi l'incarico di pubblicare i manoscritti man mano che venivano trascritti e predisposti, venne scelta, come già scritto, Casa Ricordi, che offriva solide garanzie per la 'monumentalità' del lavoro, la cui attuazione richiedeva precisione e celerità. La casa editrice milanese, uscita dalla guerra con gravissimi danni – essendo stati colpiti dai bombardamenti sede, impianti, uffici, officine, magazzini –, era alla ricerca di un grande progetto per il rilancio dell'attività. La propizia coincidenza (ancora la Fortuna!) facilitò il lavoro di Antonio Fanna, che trovò terreno favorevole quando si presentò a Eugenio Clausetti, gerente della Casa editrice, a nome di un «gruppo finanziario», di cui si disse rappresentante, ed espose le intenzioni dell'Istituto Vivaldi. L'editore, convinto dell'importanza della meta che ci si proponeva, accolse e sposò l'idea, mettendo a disposizione la propria struttura tecnica e commerciale. Secondo l'ambizioso piano editoriale tracciato, si sarebbero dovute pubblicare, ritmo tutt'oggi difficilmente sostenibile, venticinque partiture all'anno di musica strumentale. Ci si impegnava a stampare le partiture in un'edizione che rispecchiasse integralmente i manoscritti e, contemporaneamente, a preparare il materiale per le esecuzioni.

⁸³ MARIO NORDIO, *I capolavori inediti di Vivaldi tornati all'ammirazione del mondo*, «Il Gazzettino Sera», 7 giugno 1947.

⁸⁴ GUIDO PIAMONTE, *Rinasce Vivaldi a Villa delle Rose*, «Gazzetta Veneta», 23 maggio 1947.

A due mesi dalla nascita dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Antonio Fanna, in veste di Presidente dell'Istituto, firmava il contratto con casa Ricordi, che sarebbe divenuto l'editore esclusivo di tutti i lavori che l'Istituto stava riportando nuovamente alla luce (figg. 73-75).

Era il 18 marzo 1947.

Non si pensava agli sviluppi, si partiva verso l'ignoto. Soldi ce n'erano per andare avanti tre o quattro anni, per pubblicare un centinaio di partiture. Ricordi s'impegnava a coprire la metà del costo della carta per le partiture, il costo intero della carta per i materiali di esecuzione e la stampa delle partiture e dei materiali. A carico dell'Istituto restava l'altra metà del costo della carta per le partiture e le spese d'incisione.

ENTRA IN SCENA MALIPIERO. *IL PARADISO E L'INFERNO!*

Gian Francesco Malipiero, profondo conoscitore della musica italiana del Seicento e del Settecento, era lo studioso più congeniale all'operazione *Revival Vivaldi* in atto, essendo anche la personalità di prestigio nel mondo musicale che poteva garantire credibilità alla proposta. Mi vedevo spesso con lui, al Conservatorio veneziano, che dirigeva, o nella sua casa di Asolo, dove viveva attorniato da un numero incredibile di cani e gatti con i quali non nascondeva di sentirsi a suo agio più che con gli esseri umani. La sua conoscenza della musica antica, assieme alla fama di rispettoso revisore dei manoscritti, suggerirono ad Angelo e a me l'idea di affidare a lui la direzione artistica del neonato Istituto.

Malipiero accetta la direzione artistica dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e la cura della collana editoriale; manifesta immediatamente il suo entusiasmo in uno scritto che è chiara dichiarazione di intenti musicologici e che, con parole sottolineate, cancellature, aggiunte e sovrascritture, rivela tutta l'enfasi, la veemenza e l'impetuosità del suo carattere. La lettera, che segna il primo atto del sodalizio di Malipiero con l'Istituto Vivaldi, verrà riportata nella *Prefazione* del primo tomo dell'intera raccolta delle Opere strumentali di Antonio Vivaldi:

«Il prete rosso»! Il paradiso e l'inferno!

Le notizie sulla sua vita vanno lette fra le righe. Si racconta che egli non poteva dir messa perché "troppo stretto di petto", ma componeva, dirigeva, suonava meravigliosamente il violino. Certe dame pietose gli tenevano compagnia, viaggiavano con lui, perché aveva bisogno delle loro cure. Noi vogliamo credere tutto questo, però riteniamo che il prete rosso non fosse soltanto rosso di capelli.

Difatti, qual è la vera origine della sua musica? Non è un discepolo di Corelli, né sono suoi condiscipoli i Geminiani, i Veracini, i Tartini. I suoi concerti rappresentano una espressione musicale che non ha precedenti.

E poi che cosa significano i sottotitoli: le stagioni, l'inquietudine, il riposo, il sospetto, la notte, ecc. ecc.? È forse stato un precursore della musica a programma? No, ché programma non c'è. Ci sono invece il genio, l'innovatore e la incoscienza dei temerari. Pare

che, specialmente a Venezia, non lo si apprezzasse quanto meritava: è logico che così fosse in un secolo nel quale si evitavano le grandi emozioni.

La musica di Antonio Vivaldi è tutta emozione, palpiti, esaltazione. Le opere strumentali ancor oggi impegnano a fondo gli esecutori che egli tratta la materia musicale con una rara disinvoltura, mai gli si può rimproverare il più piccolo errore di scrittura.

Di quando in quando può sorgere qualche dubbio sulla interpretazione di certi segni usati dal Vivaldi per pigrizia, per evitare ripetizioni. Non riuscendo ad eliminare i dubbi si potrebbero stampare i passaggi incriminati in fac-simile.

Vivaldi ha composto oltre i [...] ammirabili concerti, una cinquantina di melodrammi e questo glielo perdoniamo quantunque la nota autografa in margine a [...] *quest'opera è stata composta in cinque giorni*,⁸⁵ ci lasci un po' perplessi, che in gara con un abile copista egli avrebbe certamente vinto.

Noi non guardiamo le pitture del Guardi e del Canaletto attraverso la lente d'ingrandimento per avvicinarle agli affreschi della Cappella Sistina, per la stessa ragione le sonorità dell'orchestra vivaldiana vanno rispettate e la improvvisazione si limiterà a qualche accordo ribattuto del clavicembalo (come ripieno armonico, anticontrappuntistico per non ingombrare la linea originale) nessun raddoppio negli strumenti a fiato, e limitato il numero degli archi a 12 violini al massimo (fra primi e secondi), 8 fra viole e violoncelli, 2 contrabbassi, insomma 22 strumenti ad arco, ma scelti, che la zavorra serve solo a smorzare la foga della musica del prete rosso.

L'Istituto vivaldiano, in collaborazione con l'editore Ricordi, inizia la sua attività dando la precedenza ai manoscritti dei concerti per orchestra. Contemporaneamente si classificheranno e studieranno la musica vocale e quei melodrammi che hanno aiutato Vivaldi materialmente mentre era in vita. La musica strumentale non l'ha seguito nella tomba appunto perché ha in sé la forza di resistere alle ingiurie del tempo e non v'è arte più ingiuriata della musica (figg. 65-68).

Appena varato, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi – che si era giovato, per nascere, della stessa «incoscienza dei temerari» che Malipiero vedeva nel musicista veneziano – è pronto per salpare, e ha il suo timoniere in Malipiero che, all'indomani della nomina, in una lettera a Eugenio Clausetti, racconta, con l'ironia che gli è propria: «stamane, facendomi la barba, vidi di fronte a me nello specchio il "direttore artistico" dell'Istituto Vivaldi e non potei fare a meno di congratularmi con lui» (fig. 69).

Stamane, facendomi la barba,
vidi di fronte a me nello specchio il "diret-
tore artistico" dell'Istituto Vivaldi e non potei
fare a meno di congratularmi con lui.

⁸⁵ Nel frontespizio originale dell'opera *Tito Manlio* appare la celebre annotazione autografa «Musica del Vivaldi fatta in 5 giorni».

ANTEFATTI. EZRA POUND, OLGA RUDGE E L'ACCADEMIA CHIGIANA

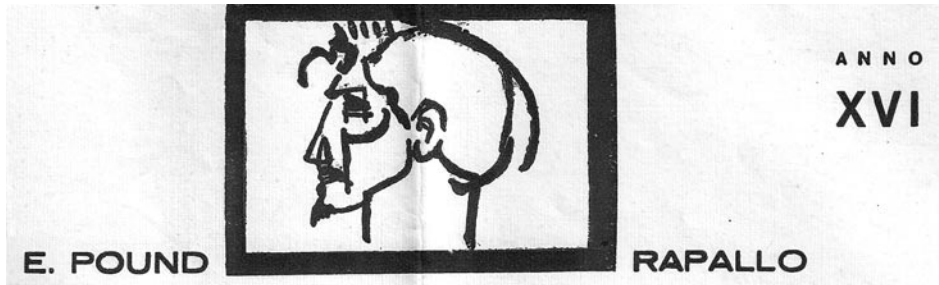


Fig. 16. Carta intestata di Ezra Pound.

Ripercorriamo ora velocemente gli antefatti, ricordando uno scritto di Ezra Pound,⁸⁶ che appare oggi sconcertante: «Nessuno, nel 1938, sa niente di Vivaldi. Pochi (meno di sei) studiosi hanno idee approssimativamente rispettabili delle sue composizioni. Nemmeno uno di loro ha mai letto completamente tutto ciò che ha composto».⁸⁷ Già nel 1936 riferiva in «Studi Tigulliani»: «L'enorme "continente" della composizione Vivaldiana non è studiato e nemmeno elencato ancora con precisione. Il Fétis elenca ventotto opere [...], Robert Eitner (*Quellen Lexikon*) ne dà venticinque titoli (*La Costanza, Dorilla, Griselda*, ecc.).⁸⁸ La lista di composizioni strumentali del Vivaldi più sistematicamente edita è del Wilhelm Altmann (*Thematische Katalogue*)» (figg. 50-51).⁸⁹ Pound, che organizza già dal 1936 i Concerti Tigulliani, così chiamati dal tratto di costa ligure dove si trova Rapallo, si fa promotore della riscoperta di Antonio Vivaldi, assunto a patriottico emblema di antica gloria italiana, nella prospettiva ideologica del nazionalismo culturale del regime fascista che, secondo quanto decretava il ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, era teso a recuperare segni delle «grandi tradizioni autoctone dell'arte italiana». In quest'ottica, si mette alla ricerca di lavori vivaldiani sconosciuti da far

⁸⁶ Ezra Pound (1885-1972), poeta, saggista e traduttore statunitense che, dopo aver vissuto a Londra e a Parigi, si stabilisce dal 1925 a Rapallo e passa gran parte della sua esistenza in Italia.

⁸⁷ EZRA POUND, *Guide to Kulchur*, Londra, New Directions Publishing, 1938, p. 150. «Nobody, in 1938, knows anything of Vivaldi. A few (less than six) scholars have approximately respectable ideas of his compositions. Not one of them has even read through all of his compositions».

⁸⁸ François Joseph Fétis (1784-1871), musicologo e compositore belga, autore della monumentale *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, pubblicata a Bruxelles in otto volumi, dal 1835 al 1844, dagli editori Leroux (volumi 1-2) e Meline, Cans et Compagnie (volumi 1-8). Robert Eitner (1832-1905), musicologo tedesco, autore di *Biographische-Bibliographische Quellen Lexikon der Musiker*, opera in dieci volumi, pubblicata a Lipsia da Breitkopf & Härtel dal 1899 al 1904.

⁸⁹ Ritaglio di stampa, «Studi Tigulliani», [1936]. WILHELM ALTMANN, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis*, cit., pp. 262-269. L'indice delle opere vivaldiane date alle stampe è ripubblicato in edizione anastatica nella raccolta *La scuola veneziana*, edita dall'Accademia Chigiana in occasione della Settimana musicale del 1941.

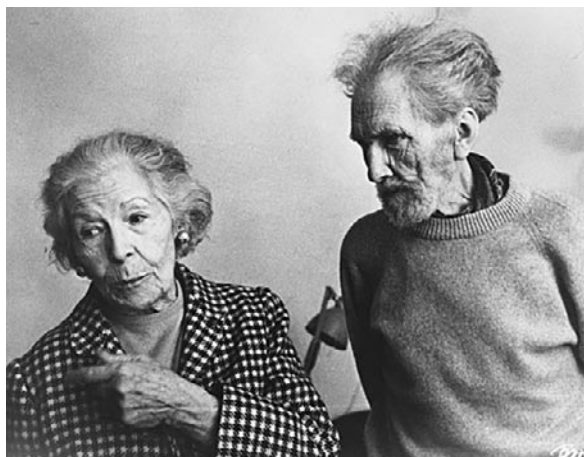


Fig. 17. Olga Rudge ed Ezra Pound

non necessitavano perciò né di un'orchestra né di un direttore.⁹¹ Capisce subito che Vivaldi «is a going train».⁹² Olga Rudge, violinista americana e sua compagna, a partire dagli anni 1935-1936 compie esplorazioni nella Biblioteca di Torino, dove si reca per copiare partiture vivaldiane da poter eseguire – lei stessa, come violinista, suona nei Concerti Tigulliani – o da far eseguire. Dopo aver tentato di dar vita a Venezia, con il violinista americano David Nixon, alla Società Antonio Vivaldi,⁹³ la Rudge, nello stesso 1938 ebbe l'idea di costituire, con Sebastiano Arturo Luciani⁹⁴ e Antonio Bruers,⁹⁵ un Centro di Studi Vivaldiani nell'ambito dell'Accademia Musicale Chigiana, istituzione musicale fondata nel 1932 a Siena dal conte Guido Chigi Saracini. Alfredo Casella sottopose il progetto al conte, che però non ritenne necessario formare un Comitato vivaldiano di studiosi.⁹⁶ Pound continua intanto a lavorare alle trascrizioni, e si occupa di alcuni concerti inediti, conservati nella Sächsische Landesbibliothek di

eeguire,⁹⁰ e organizza pubbliche esecuzioni sia con musiche conosciute sia con quelle sconosciute o poco note del veneziano. Costituito un laboratorio di studio, trascrizione e arrangiamento, che aveva il compito di prendere in esame l'eredità musicale dell'Italia nell'epoca antecedente a Bach, Pound inizia col far leggere a piccole compagini strumentali le opere di Vivaldi, attraverso riduzioni per violino e pianoforte, in esecuzioni che

⁹⁰ CATHERINE PAUL, *Ezra Pound, Alfredo Casella and the fascist cultural nationalism of the Vivaldi revival*, «Quaderni di Palazzo Serra», 15, 2008, pp. 91-112.

⁹¹ Ritaglio di stampa, «Studi Tigulliani», cit. Segue l'elenco delle composizioni strumentali di Vivaldi del *Thematischer Katalog* di Altmann del 1922.

⁹² CATHERINE PAUL, *Ezra Pound, Alfredo Casella and the fascist cultural nationalism of the Vivaldi revival*, cit., p. 11.

⁹³ Vedi nota 66.

⁹⁴ Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950), musicologo, compositore e critico cinematografico. Partecipa alla rinascita degli studi musicologici sul Settecento italiano, in particolare sugli Scarlatti e su Vivaldi. Fa parte del Consiglio artistico che organizza le Settimane senesi dalla prima edizione del 1939.

⁹⁵ Antonio Bruers (1880-1954). ANTONIO BRUERS, *La rivendicazione di Antonio Vivaldi. Nel decennale delle settimane musicali senesi (1939-1949)*, Accademia Musicale Chigiana, numeri unici per le «Settimane Musicali Senesi», 6, Siena, 1949.

⁹⁶ «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XIII, 1947, p. 13, ma vedi anche nota 135. Lettera di Guido Chigi ad Alfredo Casella, 25 ottobre 1938, riportata da FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 321.

Dresda, di cui ha ottenuto i microfilm. Confida: «dopo aver esaurito il lavoro per la collezione di Dresda, non penso ci sarà alcun tipo di ostruzionismo per usare i manoscritti di Torino» (fig. 47).⁹⁷

Vivaldi, a detta di Pound, è musicista semiconosciuto ai più, ma non per Arturo Toscanini, che ne fa invece un alfiere della musica italiana. Il celebre direttore d'orchestra aveva abbandonato l'Italia nel 1937 per gli Stati Uniti, dove aveva iniziato la sua collaborazione, durata fino al 1954, con la National Broadcasting Company Symphony Orchestra, la NBC Orchestra, creata apposta per lui e formata dai più autorevoli musicisti americani.⁹⁸ Nel primo concerto della NBC fa risuonare, dallo studio newyorkese della RCA – formidabile centro di trasmissione radio della musica, associato a circa duecento stazioni –, il *Concerto grosso in re minore* di Vivaldi⁹⁹. Era la notte di Natale del 1937 e le note del musicista veneziano furono ascoltate da milioni di amanti della musica in ogni parte del mondo!

L'Accademia Chigiana, in quegli anni, era ormai conosciuta in tutto il mondo come sede per il perfezionamento negli studi musicali, e nel 1938 si cominciavano a recuperare, seppur in maniera estemporanea, alcune delle partiture del veneziano, che «doveva avere in corpo un fiume di musica! Vedesse con che facilità e con quanta disinvoltura disegna contrappunti e melodie», diceva al conte Chigi Vito Frazzi,¹⁰⁰ che stava seguendo, con Alfredo Casella, il lavoro di trascrizione. Olga Rudge era divenuta, dal 1933, segretaria dell'Accademia, ove aveva costituito una raccolta di microfilm dei manoscritti di Vivaldi, ampliata dalla donazione di Pound dei microfilm delle Opere a stampa provenienti dalla Library of Congress di Washington.¹⁰¹

Era noto al mondo musicale, seppur in modo molto vago, che il musicologo Alberto Gentili, che aveva avuto il merito di rintracciare i preziosi manoscritti vivaldiani e di averli assicurati alla Biblioteca di Torino, deteneva una sorta di monopolio sul loro studio, insieme a un rapporto di esclusiva con Casa Ricordi, con la quale aveva preso accordi già dal 1927 per stampare la musica che progressivamente andava studiando. In una lettera del 19 giugno 1928 firmata da Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi,¹⁰² la Casa Ricordi, dopo aver preso in esame

⁹⁷ Lettera di Ezra Pound a Mrs Frost, Rapallo, 25 gennaio 1938. Archivio privato Antonio Fanna. L'impegno di Pound nei confronti di Vivaldi si interrompe per le vicende di vita che vedono la sua partenza per gli Stati Uniti nel 1939, il suo rientro in Italia ad affiancare il regime fascista e il suo arresto nel 1945. La musicologia deve a Pound che l'unica copia del manoscritto del Concerto RV 585, custodito nella Biblioteca di Dresda e andato distrutto durante la guerra, si sia conservata grazie al microfilm da lui precedentemente realizzato.

⁹⁸ Arturo Toscanini (1867-1957), uno dei più grandi direttori d'orchestra italiani, strenuo oppositore del regime fascista, lasciò l'Italia durante il regime di Mussolini e si stabilì in America, dove diresse i suoi ultimi concerti a 87 anni. Tra le ultime musiche dirette, il 14 marzo 1954 alla Carnegie Hall, vi è anche il *Concerto grosso in re minore* di Vivaldi, con il quale aveva inaugurato i concerti della NBC.

⁹⁹ ANDREA DELLA CORTE, *Toscanini*, Torino-Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1989, p. 272.

¹⁰⁰ Lettera di Vito Frazzi a Guido Chigi, 10 gennaio 1939. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁰¹ Per l'Indice tematico compilato da Olga Rudge vedi le note 57 e 58.

¹⁰² La Casa editrice Ricordi affidava, nel 1919, a Carlo Clausetti (1869-1943), appartenente a una famiglia di celebri editori napoletani legati da sempre a Casa Ricordi, e a Renzo Valcarengi, la gerenza della ditta.

gli aspetti commerciali dell'edizione, attestava: «questo genere di pubblicazioni, che non può certo costituire una speculazione commerciale, ma al quale un editore che si rispetti può sobbarcarsi volentieri, soprattutto per le doverose finalità artistiche e civili, è quasi sempre sovvenzionato dallo Stato e sovente con mezzi cospicui, mentre noi abbiamo prontamente e lietamente aderito ad assumercelo senza avanzare alcuna pretesa di aiuti ed a tutto nostro rischio». ¹⁰³ Nel 1936, dopo «laboriose trattative», «numerose difficoltà», diversi viaggi a Milano di Gentili, e grazie a una sovvenzione del Fondo Parini-Chirio dell'Università degli Studi di Torino, ¹⁰⁴ apparvero, pubblicate da Ricordi, le prime sei partiture delle musiche trascritte da Gentili. ¹⁰⁵

In Accademia Chigiana, intanto, Sebastiano Arturo Luciani spiegava al conte Chigi che, anche se a Gentili, che «tanto diede della sua dottrina nella ricognizione della preziosa raccolta», sembrava essere riservato «il primo studio», lui era convinto di poter comunque «semplificare le cose»



Fig. 18. GIAN FRANCESCO MALIPIERO, Ritratto di Alfredo Casella, 1918.

per riuscire ad accedere ai manoscritti, avendo «un amico in ottimi rapporti col Gentili», ¹⁰⁶ tranquillizzando in tal modo anche Alfredo Casella che recriminava: «noi studiosi d'Italia e di America abbiamo tentato invano di poter eseguire copie e traduzioni». ¹⁰⁷ Per non dover rinunciare a Vivaldi bisognava trovare il modo di aggirare l'ostacolo.

Uno scambio di missive del 1938 tra l'Accademia Chigiana e il Ministero dell'Educazione Nazionale ¹⁰⁸ sembra fugare ogni timore di vincolo: il Ministero dà l'autorizzazione a fotografare le partiture torinesi.

Vito Frazzi, ¹⁰⁹ in una nota indirizza a Chigi, manifesta la sua convinzione: bisognava «provvedere d'urgenza al trasferimento dei due volumi a Firenze per mezzo del Ministero, per

¹⁰³ GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, estratto dalla rivista «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXXII, 6, 1964, p. 8. Vedi anche ANGELA VALENTI DURAZZO, *I Durazzo. Da schiavi a dogi della Repubblica di Genova*, Brescia, La Compagnia della Stampa Masetti Rodella Editori, pp. 242-244.

¹⁰⁴ Lettera di Alberto Gentili al dottor Tamburini, nuovo direttore della Biblioteca Nazionale di Torino dopo la morte di Luigi Torri avvenuta nel 1932, 18 febbraio 1936. Archivio Gentili.

¹⁰⁵ GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, cit., p. 9. Una parte delle pubblicazioni fu distrutta durante la guerra da un incendio scoppiato nel magazzino di Casa Ricordi.

¹⁰⁶ Lettera di Sebastiano Arturo Luciani a Guido Chigi, 16 agosto 1938. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁰⁷ ANTONIO BRUERS, *La rivendicazione di Antonio Vivaldi*, cit., p. 10.

¹⁰⁸ Lettera di Antonio Bruers al Ministero dell'Educazione Nazionale, 27 luglio 1938, con risposta dell'11 agosto 1938. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁰⁹ Vito Frazzi (1888-1975), compositore e docente di composizione all'Accademia Chigiana.

impedire che il Gentili possa metterci i bastoni fra le ruote». ¹¹⁰ Il tempo passa, ma nulla succede in tal senso.

L'anno successivo, dal 6 al 21 settembre 1939, l'Accademia organizza a Siena una Settimana musicale consacrata a Vivaldi, che il conte Chigi reputa «uno dei più grandi ma anche dei meno conosciuti tra i musicisti del Settecento». Si fa ascoltare, oltre alla musica profana del musicista (concerti poco noti, o ancora mai eseguiti in epoca moderna, e l'opera *L'Olimpiade*), anche una selezione di

musiche sacre, repertorio fino ad allora totalmente ignoto del Prete rosso.

Molte delle musiche che vengono presentate al pubblico sono trascrizioni curate da Casella, altalenanti tra l'ideale desiderio di fedeltà all'originale e la volontà di adattare l'orchestrazione del veneziano – considerata «curiosissima [...] e ingenua nella elementarità dei suoi impasti» – ¹¹¹ al gusto tardo-romantico. Di ogni partitura viene realizzata quella che lui stesso presenta come «trascrizione d'arte» («sfruttamento della sostanza musicale, senza tenere in gran conto la notazione vivaldiana», commenterà la «Gazzetta Veneta»), ¹¹² in un'operazione che anche la stessa Olga Rudge non esiterà a definire «salsa verde caselliana». ¹¹³ La conferenza inaugurale della



Fig. 19. GINO SEVERINI, Manifesto per la Settimana musicale dedicata ad Antonio Vivaldi.

¹¹⁰ Lettera di Vito Frazzi a Guido Chigi, 12 novembre 1938. Archivio Accademia Chigiana. Vedi FIAMMA NICOLÒDI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 311, nota 31.

¹¹¹ CESARE FERTONANI, *Edizioni e revisioni vivaldiane in Italia nella prima metà del Novecento (1919-1943)*, cit., pp. 256-261. Il virgolettato è tratto da uno scritto di Casella che, da revisore, così scrive nella Prefazione del *Concerto in do maggiore* del veneziano. Scritto riportato da Fertonani.

¹¹² GASTONE BELOTTI, *L'Istituto Nazionale Antonio Vivaldi*, «Gazzetta Veneta», 20 ottobre 1947.

¹¹³ Lettera di Olga Rudge a Guido Chigi, 6 maggio 1939. Archivio Accademia Chigiana. Vedi

Settimana vivaldiana si apre con un intervento di Fausto Torrefranca¹¹⁴ dal titolo emblematico e significativo: *Vivaldi romantico e la melodia nuova*. Casella si era accordato con l'amico pittore Gino Severini¹¹⁵ per fargli disegnare il manifesto della manifestazione ma il lavoro, disapprovato, viene respinto per eccesso di modernità.¹¹⁶

Nello stesso 1939 Olga Rudge pubblica un primo indice tematico dei manoscritti di Torino, che riporta gli *incipit* di circa 300 manoscritti vivaldiani di musica strumentale.¹¹⁷

Nel 1941 a Siena viene organizzata un'altra Settimana musicale dedicata alla musica antica veneziana, sempre sotto la direzione artistica di Alfredo Casella, in cui vengono eseguiti due concerti di Vivaldi e l'oratorio *Juditha triumphans*.¹¹⁸

Passano gli anni, cannoni e distruzioni segnano una drammatica battuta d'arresto su studi e trascrizioni, e il silenzio cala nuovamente sul veneziano.

La convinzione che l'accesso alla raccolta vivaldiana della Biblioteca Nazionale di Torino fosse appannaggio del solo Alberto Gentili si rivelò non fondata, e vedremo a breve il perché.¹¹⁹

È necessario però, a questo punto, fare un ulteriore passo indietro per ripercorrere, a volo d'uccello, le peripezie dei manoscritti di Vivaldi.

FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 314.

¹¹⁴ Fausto Torrefranca (1883-1947), storico della musica e musicologo, bibliotecario del Conservatorio di Napoli (1915-1923) e poi di quello di Milano (1924), professore di Storia della musica a Firenze dal 1939. Nell'anno accademico 1923-1924 tenne all'Università di Roma un corso di libera docenza sul tema «Vivaldi inedito», come ricorda Mario Rinaldi, che lo frequentò. Vedi MARIO RINALDI, *Itinerario della rivalutazione vivaldiana*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 298; FAUSTO TORREFRANCA, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino, 1930.

¹¹⁵ Gino Severini (1883-1966), pittore italiano, partecipe delle avanguardie artistiche, protagonista di spicco del Divisionismo, è firmatario del Manifesto della pittura futurista.

¹¹⁶ Lettera di Antonio Bruers a Guido Chigi, 13 agosto 1939. Archivio Accademia Chigiana. «Tornando al manifesto figurato, ti assicuro che abbiamo salvato l'Accademia senese da un grosso [...] infortunio». Il manifesto, prima di essere ritirato, viene pubblicato nel «Corriere Padano» di Ferrara, 11 settembre 1939.

¹¹⁷ OLGA RUDGE, *Catalogo tematico dei concerti inediti nella Biblioteca di Torino*, in *Antonio Vivaldi. Note e documenti sulla vita e sulle opere*, Siena, 1939, pp. 47-59. Vedi note 57 e 58.

¹¹⁸ FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 324.

¹¹⁹ GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, cit., p. 3. Una clausola era effettivamente riportata nell'atto di donazione alla Biblioteca Nazionale torinese, come volontà del compratore Foà che fosse affidata a Gentili «la ricognizione e la conseguente pubblicazione» dei manoscritti. Nella lettera che Roberto Foà indirizza a Luigi Torri, in data 15 febbraio 1927 (giorno dell'acquisizione), l'agente di cambio manifesta il desiderio che fosse Alberto Gentili a incaricarsi «dello studio di detta raccolta e delle relative eventuali pubblicazioni ai fini della sua valorizzazione e diffusione». Vedi anche: MARIA LETIZIA SEBASTIANI, *Alberto Gentili e l'acquisizione della raccolta Mauro Foà*, in *Torino musicale scrinium di Vivaldi. Il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, a cura di Maria Letizia Sebastiani e Franca Porticelli (Introduzione alla mostra, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, 14 febbraio-3 giugno 2006), Torino, L'Artistica Savigliano, 2006, p. 125.

I MANOSCRITTI VIVALDIANI DALLE CALLI VENEZIANE ALLE DONAZIONI FOÀ E GIORDANO

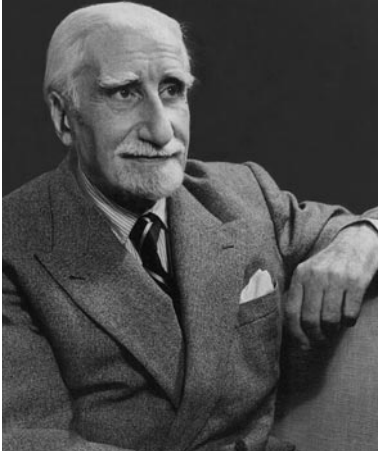


Fig. 20. Alberto Gentili.

Il 1926 è stato un anno fondamentale nelle trame della riscoperta vivaldiana. L'anno in cui Antonio Fanna nasceva e Pincherle era a Venezia a studiare il Prete rosso negli archivi della Pietà – scoprendo come nessuno, tra gli storici e i musicisti incontrati in città, sapesse realmente molto del compositore –, Alberto Gentili,¹²⁰ titolare della prima cattedra italiana di Storia ed Estetica della musica all'Università di Torino, compositore e direttore del Conservatorio di Bologna, viene consultato dal direttore della Biblioteca Nazionale di Torino, Luigi Torri, per una perizia su un ponderoso lotto di volumi, codici e libri musicali posseduto dai Padri salesiani del Collegio San Carlo in Borgo San Martino, nel

Monferrato. Il rettore del collegio, monsignor Federico Emanuel, aveva pensato di metterlo in vendita per finanziare alcuni improrogabili restauri che avrebbero apportato migliorie nelle aule scolastiche e permesso di sistemare la cappella e le stanze dove aveva abitato don Luigi Bosco. Avendo iniziato le trattative con alcuni antiquari, si rendeva necessaria una stima inoppugnabile.¹²¹ Fatto giungere alla Biblioteca di Torino per essere esaminato, il contenuto delle casse che si trovavano nei solai del collegio lascia subito Gentili senza parole: vi era stipata una immensa quantità di manoscritti vivaldiani, tutti sconosciuti e mai più eseguiti dopo la morte del Prete rosso. La situazione si presentava, a questo punto, molto delicata. Per impedire che il fondo venga alienato e disperso, Luigi Torri, servendosi di una procedura legale, lo fa vincolare come «patrimonio nazionale» e lo trattiene nei locali della Biblioteca. Bisognava cercare di farlo acquisire a un organismo statale per diritto di prelazione, ma per ottenere ciò, accertata la mancanza di fondi pubblici, bisognava cercare finanziamenti tra i privati. Così fu fatto. Gentili riesce a far acquistare l'intero fondo dei Salesiani – le musiche di Vivaldi e altre rare musiche del XVI, XVII e XVIII secolo – a Roberto Foà, agente di cambio e suo caro amico che, con la moglie Diodata, lo dona alla Biblioteca di Torino in memoria di Mauro, il figlio morto in tenera età, cui resta intitolato

¹²⁰ Alberto Gentili (1873-1954) aveva studiato composizione con Giuseppe Martucci, diplomandosi a pieni voti presso il Liceo Musicale di Bologna. Si era poi laureato in legge, sempre a Bologna. Perfezionandosi sotto la guida di Joseph Rheinberger a Monaco, aveva seguito, parallelamente, per qualche anno, la carriera di direttore d'orchestra e di compositore. Questa e molte notizie su Gentili e sulla storia dei manoscritti di Vivaldi della Biblioteca di Torino si trovano riportate da sua figlia: GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, cit., pp. 1-26.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1.

come «Fondo Mauro Foà».¹²² La famiglia di Gentili aveva posseduto, per molte generazioni, una cartiera, e la conoscenza della carta tornò utile allo studioso per approfondire l'esame dei fogli che era riuscito ad affidare alla Biblioteca torinese. Già a un primo studio, le quattordici raccolte di manoscritti vivaldiani presentavano singolari anomalie; dalla numerazione dei tomi rilegati in pergamena, contrassegnati solo con i numeri dispari (I, III, V, VII, ecc.), e dalla constatazione che nelle ultime pagine di alcuni volumi la composizione restava interrotta senza concludersi in nessuno degli altri volumi presenti, Gentili realizza di essere in presenza di una serie di esemplari che, giunti per donazione del marchese Marcello Durazzo di Genova, non costituivano che la metà di una biblioteca, probabilmente smembrata a seguito di una divisione ereditaria.

Bisognava quindi mettersi subito all'opera per rintracciare l'altra metà. Lo studio dell'albero genealogico della famiglia Durazzo e le ricerche sui discendenti conducono Gentili a Genova e a Giuseppe Maria Durazzo, figlio di Flavio, fratello di quel Marcello artefice della donazione ai Salesiani. Nonostante la fama del marchese Giuseppe Maria di personaggio quasi inaccessibile,¹²³ attraverso un fine lavoro di diplomazia, Gentili, con l'aiuto di Faustino Curlo – nobiluomo d'origine genovese e bibliotecario della Nazionale –, e la lettera di presentazione di un autorevole gesuita, padre Antonio Oldrà, che conosceva il marchese, dopo varie visite rimaste senza successo (l'accesso alla biblioteca veniva ogni volta rifiutato), finalmente può giungere alla certezza di aver ritrovato la metà mancante della collezione vivaldiana: i tredici volumi con i numeri pari. A questo punto le due parti, precedentemente divise tra eredi, potevano, e dovevano, essere riunite e conservate insieme per ricostituire la loro unità originaria. Si doveva però trovare un altro acquirente disposto a farne donazione alla Biblioteca di Torino. Ardui furono i negoziati: Gentili impiegò tre anni per convincere il proprietario, che infine cedette, mostrandosi favorevole a trattare la vendita «sempreché ci fosse il compratore disposto a farne poi omaggio alla Biblioteca».¹²⁴ E fu trovato. Un industriale della lana torinese, Filippo Giordano, singolarmente accomunato a Roberto Foà dall'infausto destino di aver subito il grave lutto della perdita di un figlio nei primi anni di vita, venne convinto da Gentili ad acquistare, in nome del piccolo Renzo, la parte mancante della collezione per donarla alla Biblioteca.

Profondo gesto di mecenatismo unisce le famiglie Foà e Giordano, che avevano così assicurato alla Biblioteca di Torino ciascuno una metà della collezione¹²⁵ e che, legando le raccolte ai nomi dei loro figli scomparsi, Mauro e

¹²² *Ibid.*, p. 3.

¹²³ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 7. Comunicazione del 3 gennaio 1930 al professor Luigi Torri, direttore della Biblioteca Nazionale di Torino.

¹²⁵ *Ivi.* L'atto di acquisto dei volumi da parte di Roberto Foà è del 15 febbraio 1927; la donazione alla Biblioteca è del 23 maggio 1927; l'atto di acquisto da parte dell'industriale Filippo Giordano è del 30 aprile 1930. L'accettazione della donazione da parte dello Stato è del 30 ottobre 1930.



Figg. 21-22. *Ex libris* con i ritratti di Mauro Foà e di Renzo Giordano.

Renzo, ne avrebbero in tal modo perpetuato la memoria. Gentili era riuscito nel proposito di riunire il prezioso patrimonio: nei ventisette tomi vivaldiani, che raccolgono manoscritti autografi di Vivaldi e copie di altre mani, sono rappresentati tutti i generi musicali frequentati dal compositore veneziano, dalle opere strumentali a quelle vocali, dalle composizioni sacre ai melodrammi.

Ma quali cammini avevano già percorso i manoscritti per giungere fino a qui?

Sonate, concerti, sinfonie, cantate, musica sacra, melodrammi, tutte le opere che costituivano la biblioteca che Vivaldi aveva lasciato nella sua casa veneziana di Riva del Carbon, a pochi passi dal Ponte di Rialto, passate alla morte del musicista ai suoi eredi – i fratelli Margherita, Zanetta e Francesco, barbiere, venditore di parrucche ed editore –, vennero vendute.

Non è stato ancora trovato l'atto di vendita, primo anello di quella catena che porterà i manoscritti dal Canal Grande alla Biblioteca di Torino.

Li si ritrova nelle raccolte del bibliofilo, collezionista e mercante veneziano Jacopo Soranzo (1686-1761), e si sa che fu lui a far rilegare in ventisette volumi le composizioni di Vivaldi, raccogliendole per generi.¹²⁶ Alla morte di Soranzo, deceduto senza eredi, i volumi vivaldiani, insieme a parte della sua immensa raccolta che contava migliaia di codici manoscritti e un monumentale apparato librario di oltre 50.000 volumi a stampa, passano alla famiglia «Corner (Cornaro) a San Maurizio». Marco Giuseppe Cornaro, vescovo di Vicenza dal 1767 al 1779, nel 1778 vendette i volumi vivaldiani a uno dei più autorevoli collezionisti del tempo, l'abate Matteo Luigi Canonici (1727-1805), gesuita, poi prete secolare, proprietario di una famosa collezione di codici manoscritti e di libri a stampa preziosi e rari. Dal gesuita, i volumi di musiche di Vivaldi passarono al conte Giacomo Durazzo (1717-1794), diplomatico di nobile e ricchissima famiglia genovese,

¹²⁶ I volumi sono catalogati nella raccolta della Libreria Soranzo già dal 1745. Vedi ALBERTO BASSO, *Da Vivaldi a Durazzo, passando per Soranzo e Canonici, in Torino musicale scrinium di Vivaldi. Il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, cit., p. 68.

bibliofilo e collezionista – la sua collezione di stampe costituisce il nucleo originario delle raccolte dell’Albertina di Vienna –, dal 1749 al 1752 ambasciatore di Genova a Vienna, dal 1754 Direttore generale per gli spettacoli teatrali a Vienna per l’imperatrice Maria Teresa e dal 1764 al 1784 ambasciatore dell’impero austriaco presso la Repubblica di Venezia. È in questo periodo, intorno al 1780, che il conte Durazzo entra in possesso dei manoscritti musicali di Vivaldi. Quando il nobiluomo muore, anche lui senza eredi diretti, la raccolta resta nella famiglia Durazzo e, passando per due generazioni di mano in mano, giunge a Giuseppe Maria Durazzo (1805-1893), che la divide tra i suoi due figli, dando a Marcello (1842-1923) quattordici volumi e a Flavio Ignazio (1849-1925) tredici volumi che passeranno, alla sua morte, nelle mani del figlio Giuseppe Maria (1882-1960).¹²⁷ Marcello Durazzo, che affidava, per disposizione testamentaria, la sua collezione libraria ai Padri Salesiani del Monferrato, non avrebbe mai immaginato che i suoi tesori potessero giungere a destinazione trasportati sopra un *tombarello*, un carretto a due ruote con il cassone ribaltabile normalmente usato per trasportare materiale di ben altro tipo – pietre, sabbia, quando non letame –, non avvezzo, quindi, al carico di preziosi codici.¹²⁸ Molte volte il *tombarello* percorse avanti e indietro i tre chilometri che dividevano la residenza del marchese, a Occimiano, da Borgo San Martino, e ogni volta, giunto al Collegio, si fermava nel cortile e, sganciata la sponda sul retro, scaricava i libri, che rotolavano in un cumulo che cresceva a ogni nuovo viaggio.¹²⁹ I volumi restarono lì, ammucchiati per terra, per giorni e notti prima di trovare collocazione tra gli scaffali e, esaurito lo spazio disponibile, dentro casse finite poi in solaio. Tutto ciò con grande indignazione della vedova Francesca Durazzo da Passano che si era tanto quanto invano raccomandata al rettore del Collegio San Carlo di usare particolare cura nel prender carico del lascito,¹³⁰ pregandolo perfino di non spostare l’ordine di ritiro dei volumi in modo da poter utilizzare lo schedario completo che il marchese aveva compilato in lunghi anni di lavoro bibliografico.¹³¹ Le sue parole risuonarono a vuoto. Da allora, nessuno più toccò i volumi e non si seppe più nulla dei manoscritti, fino a quando monsignor Federico Emanuel non pensò che la vendita di quelle carte potesse tornare utile a finanziare i restauri del Collegio. Antonio Fanna puntualizza:

¹²⁷ ANGELA VALENTI DURAZZO, *La famiglia Durazzo. Storia di una tenace passione dinastica*, in *Torino musicale scrinium di Vivaldi. Il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, cit., p. 101.

¹²⁸ GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, cit., p. 11.

¹²⁹ Per un racconto, ricco di aneddoti, di questo fatto e di molti altri, vedi il romanzo storico di FEDERICO MARIA SARDELLI, *L'affare Vivaldi*, Palermo, Sellerio, 2015.

¹³⁰ ANNARITA COLTURATO, *Giacomo Durazzo, che «alla dolcezza delle maniere... la perspicacia delle idee soavemente accoppiando» favorì la riforma del teatro musicale settecentesco*, in *Torino musicale scrinium di Vivaldi. Il teatro vivaldiano nelle raccolte manoscritte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, cit., p. 115.

¹³¹ GABRIELLA GENTILI VERONA, *Le Collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, cit., p. 11.

Nel seguire le peripezie dei volumi vivaldiani da un collezionista a un altro, non dobbiamo pensare che questi collezionisti si rendessero conto del valore della musica contenuta nei volumi, come inducono a supporre, attraverso i loro racconti, alcuni autori moderni che si sono occupati dell'argomento. In effetti, quei fogli di musica agli occhi dei collezionisti dell'epoca e del mondo non valevano niente; Vivaldi, infatti, era uno dei tanti autori sconosciuti, o quasi, le cui opere facevano parte di uno *stock* di centinaia di opere analoghe che passavano da una biblioteca a un'altra senza essere, per lo più, nemmeno oggetto di uno sguardo. Sarebbe come se oggi un collezionista acquistasse un'intera biblioteca in cui figurano anche composizioni musicali di Lorenzo Balbi o di Adriano Fadini, musicisti contemporanei di Vivaldi. Chi li conosce? E si pone subito l'equazione: compositore sconosciuto = compositore mediocre. Salvo rare eccezioni, fu solo a partire dagli studi di Alberto Gentili che ci si rese conto del valore della musica custodita in queste raccolte.

GENTILI, L'ACCADEMIA CHIGIANA E IL «GRUPPO EDITORIALE VENEZIANO»

Acquisita l'intera biblioteca personale di Vivaldi e riunita nelle raccolte Foà e Giordano, Gentili aveva iniziato lo studio e la trascrizione di un primo gruppo di musiche, presto presentate al pubblico nel «Concerto di musiche antiche dalla collezione Foà della Biblioteca Nazionale di Torino», che si tenne nel Teatro di Torino il 28 gennaio 1928.¹³² Insieme ad arie di Alessandro Stradella e Felice Giardini, furono eseguiti, di Antonio Vivaldi: *Concerto in mi minore per violoncello e pianoforte*, *Adagio in do minore per violino e pianoforte*, *Adagio in do maggiore per violino e pianoforte*, *Sei arie per canto e pianoforte*, *Adagio in sol minore per violino e pianoforte*, *Concerto in mi bemolle maggiore per violino e pianoforte*.

Lasciamo ora Gentili ai suoi studi e facciamo un salto in avanti di quasi vent'anni. Finita la guerra, l'Accademia Chigiana si organizza per riprendere l'esplorazione dell'imponente raccolta torinese, rimasta senza seguito dopo il nulla osta ricevuto dal Ministero dell'Educazione nel 1938, proponendosi di operare in modo più metodico e completo per giungere alla pubblicazione di tutta la musica di Vivaldi. Annuncia l'avvenuta costituzione di un Centro di Studi vivaldiani – quello ideato dalla Rudge nel 1938 restò infatti solo un'intenzione –, con la presidenza del conte Guido Chigi Saracini e un comitato coordinatore formato da Alfredo Casella,¹³³ Olga

¹³² *Ibid.*, p. 8. Il concerto era promosso dal Gruppo Universitario Musicale della Delegazione Universitaria Artistica.

¹³³ Alfredo Casella (1883-1947). Compositore della generazione, detta 'dell'Ottanta', immediatamente successiva a quella di Puccini, che ebbe tra i suoi maggiori esponenti Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Franco Alfano e Ottorino Respighi. Insieme a Respighi, Pizzetti e Malipiero, fonda nel 1917 la Società di Musica Nazionale, poi divenuta Società Italiana di Musica Moderna, che aveva tra i suoi obiettivi, oltre a quello di far eseguire musica nuova (presenta per la prima volta in Italia Bartók, Hindemith, Stravinsky, Ravel, Kodaly, Schönberg), anche far rivivere la musica di autori dimenticati. Insieme a Gabriele d'Annunzio, i sunnominati danno anche vita alla Corporazione delle Nuove Musiche, i cui intenti erano gli stessi: far scoprire musica nuova del presente internazionale e riportare alla luce musica del «passato italico», unendo così innovazione e tradizione.

Rudge, Sebastiano Arturo Luciani e Virgilio Mortari.¹³⁴ L'obiettivo che si propone il Centro è quello di «raccolgere foto di stampe rare e di manoscritti e di promuovere ricerche ed esecuzioni di musiche vivaldiane»,¹³⁵ in vista di realizzare l'«edizione integrale delle opere di Antonio Vivaldi fatta sui manoscritti e sulle stampe originali», in collaborazione con l'Istituto di Alta Cultura di Milano. Veniva prevista l'uscita di quattro o cinque volumi l'anno.¹³⁶ Siamo nel novembre 1946 e, iniziando a concretizzarsi il programma per l'edizione, il conte Chigi si rivolge direttamente ad Alberto Gentili, confidando di poterlo avere tra i più attivi collaboratori.¹³⁷ Comunica quindi a Casella che «entro l'anno uscirà il Primo Volume dell'*Opera omnia*».¹³⁸ Nel frattempo la notizia di quanto sta succedendo a Treviso non tarda a giungere in terra senese, e in Accademia Chigiana si viene a conoscenza dei piani di Antonio Fanna e di Angelo Ephrikian. Bisognava prontamente fiaccare lo slancio degli incauti trevigiani.

Una lettera di Virgilio Mortari indirizzata a un ignoto mittente, in risposta, sembra, a una richiesta di informazioni riguardo i progetti di Fanna e Ephrikian, mette in guardia i due giovani, ammonendoli a non osare troppo, con il poco velato scopo di scoraggiarne l'audacia e lasciare il campo libero ai lavori che in Accademia Chigiana erano, a suo dire, «in stato di realizzazione». Esordisce: «quanto a Vivaldi si deve constatare ancora una volta che le buone iniziative non mancano. In questo caso sono, anzi, fin troppe [...] è stato fondato a Siena il Centro di Studi Vivaldiani, del quale sarà data presto ampia diffusione e la sua attività comprende anche la pubblicazione dell'*Opera omnia* a cura dell'Istituto d'Alta Cultura di Milano, che ha già fatto incidere il primo volume (le 12 Sonate per violino) e presto lo metterà in vendita».¹³⁹ A proposito, poi, delle voci che i trevigiani sarebbero anche loro intenzionati a partire con l'edizione sistematica dell'*Opera omnia*, Mortari fa di tutto per scoraggiare gli entusiasmi dei due, che considera francamente avventati e incoscienti: «Può essere assai pericoloso procedere con rapidità... fascista (mi scrivi dell'intenzione di iniziare a gennaio). Pensa che la nostra impresa, che è già allo stato di realizzazione (da un anno era allo studio) non è ancora in condizione di fare il primo "parto" nonostante che le bozze del primo volume siano state corrette e licenziate dal comitato coordinatore (Casella, Luciani e il sottoscritto). Non credo neanche che si possano pubblicare numerosi volumi in poco tempo, soprattutto senza avere un'adeguata attrezzatura editoriale. Pensa

¹³⁴ Virgilio Mortari (1902-1993), compositore, docente di composizione al Conservatorio di Venezia (1933-1940) e a quello di Santa Cecilia a Roma (dal 1940). Direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana (1944-1946) e del Teatro La Fenice di Venezia (1955-1959).

¹³⁵ FIAMMA NICOLÒDI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 329. L'autrice sottolinea che il Centro nacque appunto nel 1946, come si legge nei «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XIII, 1947, p. 13. La notizia di un Centro creato nel 1938 dalla Rudge era stata diramata nell'intento di rivendicare all'Accademia il primato di fondazione.

¹³⁶ FIAMMA NICOLÒDI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 329-330.

¹³⁷ Lettera di Guido Chigi ad Alberto Gentili, 4 novembre 1946. Archivio Gentili.

¹³⁸ Lettera di Guido Chigi ad Alfredo Casella, 6 novembre 1946. Archivio Accademia Chigiana.

¹³⁹ Lettera di Virgilio Mortari, Roma, 4 dicembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna.

che l'edizione dell'*Opera omnia* di Bach è durata 80 anni, per quella di Vivaldi si è fatto un conto approssimativo di 25-30 anni. Pare che l'opera completa conterà di 40-45 mila pagine [...] Insomma, i famosi "piedi di piombo" si impongono». ¹⁴⁰ Conclude, quindi, invitando indirettamente Ephrikian e Fanna ad astenersi dal perseguire l'idea dell'*Opera omnia*, e suggerisce loro di scegliere dal repertorio vivaldiano «una larga raccolta di opere opportunamente elaborate per l'esecuzione moderna» e di dare alle stampe solo «quanto davvero è bene e conveniente che di Vivaldi si conosca e quanto il mercato musicale di tutto il mondo, anche quello raffinato e d'eccezione, può assorbire». ¹⁴¹

Il 7 febbraio 1947 parte da Siena una lettera per il Ministero della Pubblica Istruzione, al quale si chiede di intercedere presso la Biblioteca di Torino affinché vengano inviati alla Chigiana due dei volumi della raccolta Foà-Giordano, per permettere ai copisti di trascrivere la musica, con più agio, in Accademia, in vista di quella che doveva essere la prima «edizione completa» vivaldiana. ¹⁴²

Troppo tardi! Marzo 1947: la direttrice della Biblioteca di Torino, Ester Pastorello, ¹⁴³ risponde telegrafica: non ritenendo «indispensabile [...] l' esporre il preziosissimo materiale ai rischi di un deprecato dislocamento», prega i signori della Chigiana di «voler esaminare la possibilità [...] già largamente sfruttata dal gruppo editoriale veneziano che filmò qui, per più di un migliaio di pagine, quasi interamente la musica del Maestro». ¹⁴⁴

Il «gruppo editoriale veneziano», formato da Angelo Ephrikian e Antonio Fanna, senza tante carte e senza mettere in moto le lente macchine delle burocrazie, era riuscito in una missione che per la sdegnata Accademia Chigiana dovette apparire come uno «scippo» ¹⁴⁵ e un'«autentica doccia fredda». ¹⁴⁶ Il motto di famiglia dei Chigi, «Micat in vertice», «brilla in alto», usato dal fondatore dell'Accademia come *fil rouge*, ideale sprone dell'attività dell'Istituzione e programmatico fine, veniva surclassato dal prorompente slancio giovanile del fare, e fare subito, che aveva anteposto l'azione a ogni proclama!

¹⁴⁰ Ivi.

¹⁴¹ Ivi.

¹⁴² Lettera di Guido Chigi al Ministero della Pubblica Istruzione, 7 febbraio 1947. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁴³ Ester Pastorello (1884-1971), direttrice della Biblioteca Nazionale di Torino dal 1937 al 1947 quando, il primo giugno, chiede il collocamento a riposo prima del tempo. Si rende forse conto di avere esagerato, mettendosi contro un colosso come l'Accademia Chigiana, avvantaggiando invece dei giovani ancora senza arte né parte? Viene costretta a pagarne le conseguenze? Il suo ritiro anzitempo resta un mistero.

¹⁴⁴ Lettera di Ester Pastorello, 10 marzo 1947. Archivio Accademia Chigiana. Lettera riportata da FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 330, nota 114.

¹⁴⁵ LUCIANO ALBERTI, *Come nacque a Venezia il Centro di Studi Vivaldiani*, «Chigiana. Rassegna Annuale di Studi Musicologici», XLI, 1989, estratto, Firenze, Olschki, 1991, p. 53.

¹⁴⁶ FIAMMA NICOLODI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 330; l'espressione, usata da Fiamma Nicolodi, è riportata da Luciano Alberti, all'epoca direttore artistico dell'Accademia Chigiana, in LUCIANO ALBERTI, *Come nacque a Venezia il Centro di Studi Vivaldiani*, cit., p. 55.

Fanna ed Ephrikian (con il fotografo Giarda) si erano mossi con agilità, audacia e intraprendenza, inconcepibili per un colosso come l'Accademia Chigiana, con le sue personalità eccellenti e tutti i meccanismi ineludibili della struttura; e avevano agito con la benedizione di Alberto Gentili che, interpellato da Fanna sulla sua posizione nei riguardi di una Fondazione per gli studi vivaldiani, aveva manifestato tutta la sua approvazione:

*Toto corde io applaudo alla Loro iniziativa
Tesa in favore delle musiche vivaldiane*

«Toto corde io applaudo alla Loro iniziativa in favore delle musiche vivaldiane [...] Come italiano e come artista, sono vivamente lieto di constatare che dei giovani comprovino coi fatti tanto entusiasmo e tanta fattiva venerazione per il nostro antico meraviglioso patrimonio culturale [...] io sono profondamente convinto della bontà dell'impresa: essa ha in sé tutti gli elementi per venire accolta col massimo favore e col più vivo, pratico interessamento in tutto il mondo musicale [...] Del resto la mia convinzione assoluta che l'opera tutta del Vivaldi meriti di esser salvata e sempre più fatta conoscere con ogni mezzo, io la ho dimostrata sia con l'assumermi, anni or sono, la responsabilità di convincere le due note personalità torinesi, Commendator Foà, e Conte Giordano, ad esborsare ingenti somme per acquistare e donare a questa Biblioteca Nazionale i preziosissimi manoscritti, sia col dedicare poi anni e fatiche non lievi al trascriverne, elaborarne e pubblicarne almeno una parte. Ora sarà una gloria sicura la costituire una Fondazione che abbia i mezzi ed il tempo davanti a sé per giungere alla possibilmente integrale elaborazione, pubblicazione ed esecuzione di tutto ciò che delle superstiti musiche vivaldiane è ancora nel solo manoscritto. Coll'augurio il più fervido che tutto ciò possa avverarsi, per la gloria d'Italia e dell'arte» (figg. 52-53).¹⁴⁷

*Coll'augurio il più fervido che tutto ciò possa
avverarsi, per la gloria d'Italia e dell'arte,*

Brusca e inaccettabile, la notizia che i manoscritti erano già stati tutti fotografati fa infuriare Chigi, che scaglia i suoi strali. Agosto 1947: «l'iniziativa vivaldiana e l'opera appassionata con le quali questa mia Istituzione ed io per primi ci distinguemmo a favore delle riesumazioni delle belle musiche del Prete Rosso e della pubblicazione della sua *Opera omnia* [...] minacciano di venirci defraudate dalla solita impertinente albagia e prepotenza di quel musicarolo maligno che risponde al nome malfamato di Malipiero [...] Io cercherò di battermi con quella

¹⁴⁷ Lettera di Alberto Gentili ad Angelo Ephrikian, Torino, 11 novembre 1946. Archivio privato Antonio Fanna. Quando fu stampato, a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, il primo volume con Casa Ricordi, Antonio Fanna ne invia una copia a Gentili con una lettera, datata 30 agosto 1947 (Archivio Gentili): «All'uomo che per primo ha dedicato la sua opera alla valorizzazione del Grande Maestro veneziano e che così generosamente ci ha aiutati nel nostro lavoro preparatorio».

sfinge veneziana fino all'ultimo sangue difendendo le mie iniziative e questa mia Istituzione».¹⁴⁸ Pieno di rabbia e combattivo, Chigi non accetta lo smacco. Se la prende con Malipiero, e il suo rancore non appare, a prima vista, del tutto ingiustificato: il 21 dicembre 1946 il conte aveva ricevuto da Malipiero una lettera in cui si leggeva: «Le faccio le mie congratulazioni per l'edizione vivaldiana e le auguro che il Prete rosso risorga come lo videro Carlo Goldoni e i suoi contemporanei».¹⁴⁹ Malipiero era però, a quella data, ancora ignaro dell'avventura che l'avrebbe legato per venticinque anni al nome di Vivaldi.

L'improvvisa morte di Casella nel marzo del 1947, la defezione di Mortari dal Comitato e le condizioni economiche precarie in cui era finito l'Istituto milanese d'Alta Cultura, che avrebbe dovuto sovvenzionare l'operazione della Chigiana, sono tutti colpi che pongono fine alla battaglia di Chigi: Luciani ammette, rivolgendosi alla Rudge: «Siamo stati sorpassati, bisogna avere il coraggio di accusare il colpo».¹⁵⁰

Antonio Fanna si mostra ancora disponibile a collaborare con la Chigiana, ma lo scoglio per il conte è Malipiero; comunica a Luciani il 25 luglio del 1947: «Il Maestro Fanna mi ha scritto una lettera molto amabile, nella quale mi ripete il suo vivo desiderio di collaborare con noi per il Vivaldi. Molto gentile davvero il Fanna, ma non capisco come potrà essere questa collaborazione con un Malipiero di mezzo, per me addirittura indigeribile».¹⁵¹

A mettere un punto fermo alla vicenda giunge, forzata dagli eventi, amara, una constatazione che ha tutto il sapore di una resa: «bella figura che ci abbiamo fatta!»;¹⁵² Chigi, con disprezzo, se la prende ancora con Malipiero che, dando forma al suo biasimo, apostrofa, con sapida metafora letteraria, come «mosca cocchiera».¹⁵³

¹⁴⁸ Lettera di Guido Chigi a Ezra Pound, 7 agosto 1947. Archivio Accademia Chigiana. Chigi e Malipiero erano, anche sul piano delle preferenze musicali, agli antipodi; il conte amava la musica di Tosti, mentre Malipiero Monteverdi e la musica antica. L'approccio di Casella, che lavorava per Chigi, alla musica di Vivaldi, era invisibile a Malipiero, il cui principio era quello di attenersi scrupolosamente a quanto scritto dal compositore. Già nel 1939, in occasione della Settimana vivaldiana a Siena, il 29 settembre Malipiero scriveva a Casella (Archivio Casella): «Ammirabile è stata la tua impresa senese. Avrei voluto assistere alle varie rappresentazioni anche per constatare se lo spirito vivaldiano aveva potuto conservarsi intatto che io sono intransigente soltanto nella realizzazione delle musiche del passato. Ridurle alla stregua di una qualsiasi musica dell'Ottocento, o deformarle con aggiunte novecentesche è un errore; sono le deformazioni che determinano la loro caducità. Noi abbiamo bisogno di mettere in luce ciò che è nell'ombra e che non è morto. Rivestire dei cadaveri è un errore». Vedi FIAMMA NICOLÒDI, *Vivaldi nell'attività di Alfredo Casella organizzatore e interprete*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., p. 322.

¹⁴⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Guido Chigi, 21 dicembre 1946. Archivio Accademia Chigiana. In una lettera precedente, sempre al conte Chigi, conservata nell'Archivio dell'Accademia, datata 6 dicembre 1946, Malipiero chiedeva a Chigi una pubblicazione su Antonio Vivaldi che sapeva licenziata dall'Accademia nel 1939, a lui indispensabile per una «bibliografia vivaldiana».

¹⁵⁰ Lettera di Sebastiano Arturo Luciani a Olga Rudge, 5 aprile 1947. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁵¹ Lettera di Guido Chigi a Sebastiano Arturo Luciani, 25 luglio 1947. Archivio Accademia Chigiana.

¹⁵² Ivi.

¹⁵³ La locuzione trae la sua origine dalla favola di Fedro *La mosca e la mula*, ed è usata per indicare persone che si attribuiscono importanza vantandosi di fatti in cui hanno avuto un ruolo minimo o irrilevante. Persone che proclamano di condurre una situazione che in realtà è gestita da altri.

Quando andai a trovare a Siena il conte Chigi nell'estate del 1947, questi mi accolse con amabilità, e ritenendomi francamente troppo acerbo d'anni per essere credibile, condivideva ripetutamente il suo interloquire con innumerevoli «dica a suo padre», come se reputasse che l'età e la poca esperienza del suo ospite non fossero sufficienti a rendere credibile il disegno che andava trasformandosi in piano operativo, e immaginasse dietro al suo giovane interlocutore l'appoggio, quanto meno economico, della famiglia. Il colloquio si svolse con molta cordialità e, chiariti tutti i malintesi, si stabilì di collaborare ogniqualvolta fosse possibile, dividendoci i compiti (fig. 76). All'incontro seguirono alcune visite di cortesia, spedizioni esplorative bilaterali nel campo antagonista, qualche sopralluogo di ricognizione e di sondaggio, poi ciascuno continuò per la sua strada.



Fig. 23. «Il Giornale della Sera», 14 luglio 1948.

protagonista a Gian Francesco Malipiero, non foss'altro che per la somiglianza «più che suggestiva» che riscontrava tra i due, essendo inoltre convinto che «solo un musicista come Malipiero, non meno estroso del suo grande concittadino», avrebbe potuto «rendere appieno il personaggio». Era l'inizio di un sodalizio volto ad accorciare le distanze tra il Centro di Studi Vivaldiani di Siena e l'Istituto Vivaldi o un'estrosa messa in scena da rotocalco? Il film non venne mai cominciato, e le foto a commento dell'articolo, fornite dallo stesso Luciani, che colgono una spiritosa, paradossale somiglianza tra Malipiero e la caricatura di Vivaldi, paiono rivelare l'ironia dell'intento mediatico.

L'anno successivo, correva voce che Sebastiano Arturo Luciani avesse in animo di realizzare un film su Vivaldi. Il 14 luglio del 1948 «Il Giornale della Sera» di Roma ne riportava la notizia e l'intervistatore chiedeva raggugli a Luciani. Questi, sornione quanto ermetico, parla senza davvero rispondere. Confessa che pensava di far interpretare la figura del

1947. SI DÀ INIZIO ALL'EDIZIONE: LE FUCINE OPERATIVE

L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, che ha la sua sede simbolica a Venezia, alberga la direzione, insieme all'archivio ricco di migliaia di fotogrammi,¹⁵⁴ a Villa delle Rose a Selvana, mentre la casa trevigiana di Ephrikian è trasformata in fucina operativa, dove viene attrezzato un laboratorio per realizzare le stampe dai microfilm e creata una scuola di copisti-musicisti da mettere subito al lavoro sulle partiture vivaldiane (figg. 78-84).

Fervono dunque i lavori in via Pomponio Amalteo, a Treviso, e a Villa delle



Fig. 24. Presunto ritratto di Antonio Vivaldi. Bologna, Museo Internazionale e Museo della Musica.

Rose; pochi i materiali necessari: un pianoforte, due tavoli, due ingranditori, bacinelle per lo sviluppo e carta sensibile per la stampa delle fotografie. Nella stanza-laboratorio di casa Ephrikian si raccolgono, schedano, sviluppano e stampano i microfilm delle fotografie scattate a Torino ai manoscritti vivaldiani. In pochi mesi vengono archiviate nell'Istituto Vivaldi migliaia di fotografie in scala quasi naturale, che permettono di lavorare sul facsimile fotografico dei manoscritti originali. I copisti riportano su carta da musica, copiando dalla fotografia, fedelmente e in chiara grafia, le note scritte da Vivaldi, ottenendo trascrizioni pronte per essere vagliate dal revisore che le avrebbe preparate per essere poi mandate all'editore. Si procedeva con entusiasmo, in un'atmo-

sfera febbrile, con la sottile coscienza che si andava compiendo un'impresa straordinaria: si stavano scoprendo musiche sepolte e dimenticate da secoli, dando vita a «una delle avventure musicali più prodigiose della storia della musica».¹⁵⁵ Le copie fotografiche venivano appese ad asciugare in bagno e in giro per le camere di casa Ephrikian, e la figlia di Angelo, Laura, ricorda che, di notte, quei fogli in bianco e nero stesi assumevano, ai suoi occhi di bambina, un'aria lugubre e inquietante.

Giunse all'Istituto Vivaldi Gianfranco Ferrara, che ricorda: «Cercavano un copista, mi sono presentato, sono stato preso e ho cominciato a lavorare. Ricordo che, stampati i negativi, ci si avvicinava alle partiture in un clima di religioso fervore. Trascrivevo su carta pentagrammata, con penna e calamaio, insieme a Francesco Continetto, copista impareggiabile, le note, nel più assoluto

¹⁵⁴ ALBERTO BERTOLINI, *Un Istituto per l'Opera omnia di Vivaldi, il 'prete rosso'*, cit. Nel testo si parla di ventiduemila fotogrammi.

¹⁵⁵ ROLAND DE CANDÉ, *Histoire d'une résurrection, «Vivaldiana»*, I, 1969, pp. 13-28.



Fig. 25. Antonio Fanna all'ingranditore.

rispetto dell'originale. Di fronte ai 'testi sacri' mi sentivo un antico amanuense.¹⁵⁶ Copiavo la scrittura vivaldiana così come era stata pensata e scritta. C'era nello studio la riproduzione del ritratto di Vivaldi¹⁵⁷ che, nume tutelare, veniva chiamato in causa e idealmente interpellato nei casi di difficoltà di decifrazione di un testo».

Dopo un paio d'anni il lavoro di copiatura passò esclusivamente a Francesco Continetto. La sua scrittura era così precisa e nitida da far sembrare già stampata la partitura che usciva dalle sue mani; e dalle sue mani ne uscivano circa 500!¹⁵⁸

L'attività dell'Istituto non passa sotto silenzio. Sul «Gazzettino Sera» si legge: «Interessantissimo il lavoro che nella serena 'officina' d'una ridente villetta ai margini di Treviso si compie per la riesumazione dei capolavori vivaldiani. Qui, due giovani appassionati musicisti, Angelo Ephrikian e Antonio Fanna, presiedono al riesame e al riordinamento del gigantesco materiale fotografato [...]

¹⁵⁶ GIANFRANCO FERRARA, *In memoriam Angeli Ephrikian*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., p. 59.

¹⁵⁷ L'originale del presunto ritratto di Vivaldi, di pittore anonimo, entrato, per tradizione, a rappresentare una famosa icona del Prete rosso, si trova a Bologna, nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica.

¹⁵⁸ Francesco Continetto era anche un buon violoncellista e nei periodi estivi suonava a Venezia, in un'orchestrina in Piazza San Marco, al Caffè Lavina. Dopo un primo periodo in casa di Ephrikian, iniziò a lavorare a casa propria, dove di volta in volta gli venivano recapitate le copie fotografiche dei manoscritti.



Fig. 26. Angelo Ephrikian all'ingranditore.

Dall'ingrandimento, tre provetti copisti – è stata all'uopo istituita una vera e propria Scuola di copiatura musicale – riproducono con assoluta esattezza i segni originali ai quali i 'revisori' propriamente detti si limitano ad aggiungere i segni dinamici e le arcate, realizzando il 'basso' per il cembalo [...] Canone fondamentale di quelle che impropriamente chiameremo 'trascrizioni': nessuna alterazione o amplificazione degli autografi, ma la sola preoccupazione di renderli eseguibili secondo la notazione moderna [...] In questo risiede forse il merito più notevole dell'Istituto vivaldiano e ne differenzia l'opera da altre, sia pure encomiabili, iniziative, quella dell'Accademia Chigiana in testa, che si limita alla pubblicazione dell'*Opera omnia* vivaldiana senza preoccuparsi delle possibilità esecutive». ¹⁵⁹ C'è chi paragona la riscoperta vivaldiana alle grandi conquiste della fisica: «Vivaldi è come una di quelle stelle la cui luce arriva al nostro pianeta dopo un viaggio di tanti anni [...] Mancava alla storia della musica la quarta dimensione, cioè il senso della relatività della gloria nel tempo: la scoperta di Vivaldi, sconvolgendo la classificazione, ha contribuito a introdurre un più ampio criterio di giudizio e ad allargare l'idea dell'universo musicale. È quasi successo nella storia della musica quel che è successo in fisica. Si credeva che il mondo della musica classica italiana avesse per confine un fondale da melodramma e che di là da questo ci fosse il nulla, mentre c'erano altre costellazioni, altre nebulose». ¹⁶⁰

¹⁵⁹ MARIO NORDIO, *I capolavori inediti di Vivaldi tornati all'ammirazione del mondo*, cit.

¹⁶⁰ EMILIO RADIUS, *La Gloria è vecchia*, «Europeo», 2 novembre 1947.

Avendo rilevato, durante i lavori di trascrizione, che più di cento opere strumentali di Antonio Vivaldi erano pervenute in due o più versioni, e che quasi mai le versioni si presentavano del tutto identiche tra loro, dopo un iniziale periodo come copista, a Gianfranco Ferrara venne affidato, negli anni Sessanta, il delicato compito di mettere a confronto le diverse fonti¹⁶¹ di ciascuna opera pubblicata dall'Istituto Vivaldi. Le differenze venivano evidenziate con segni rossi sul materiale fotografico conservato in Istituto. Fu questo un primo passo in vista, in un avvenire non lontano, di una possibile vera e propria edizione critica. Per rispettare l'impegno di pubblicare un volume ogni settimana, il lavoro, avviatosi nel mese di giugno, doveva proseguire con la massima celerità in tutte le sue fasi.

I revisori delle prime due serie, di venticinque partiture ciascuna, furono Ugo Amendola, Angelo Ephrikan, Antonio Fanna, Bruno Maderna e Romeo Olivieri.¹⁶² In questa prima fase, il contributo di Malipiero era limitato alla preparazione di un numero ridotto di revisioni e alla supervisione di tutte le altre edizioni, che licenziava con un «Visto», seguito dalla sua firma. A partire dalla terza serie si convenne che, tenuto conto dell'uniformità che si voleva dare al lavoro, fosse meglio che Malipiero curasse personalmente la revisione di ogni partitura dell'intera edizione. Completate e firmate dal direttore artistico, le musiche trascritte partivano per Milano dove, nelle officine di Casa Ricordi, venivano incise e, una volta ricontrollate, inoltrate alla sezione stamperia.

Intanto il mondo musicale continua a lodare entusiasticamente la nascita dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, atto concreto, «uno dei tanti, piccoli [...] coi quali s'intendeva mettere sui binari della vita culturale un'Italia azzoppata e, in quegli anni, ancora tutta agitata da febbri e timori altro che estetici: d'identità e sopravvivenza».¹⁶³ «Si tratta, senza dubbio, della più importante impresa editoriale-musicale del secolo, un'impresa che onorerà l'Italia e che getterà le basi per una profonda revisione storico-artistica della traccia lasciata dal sommo autore de *Le quattro stagioni* nel mondo».¹⁶⁴ E la stampa non trascura neppure di ricordare e rendere un anonimo omaggio al «mecenatismo, non ancora definitivamente passato di moda, di qualcuno che ha permesso la fondazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi».¹⁶⁵

¹⁶¹ Questo lavoro di confronto è messo in evidenza nell'*Appendice quinta* del *Catalogo Numerico Tematico delle Opere Strumentali* di Antonio Fanna, pubblicato nel 1968.

¹⁶² Amendola curò la revisione di un tomo, Fanna tre, Maderna cinque, Olivieri tre e Ephrikan ventisette. Nel 1965-1966 Ephrikan tornerà a curare la revisione dei dodici concerti dell'Opera IV, *La stravaganza*, che avrebbe anche inciso, e, nel 1968, di cinque dei sei concerti dell'Opera XII. Malipiero curò la revisione di undici tomi delle prime due serie, per poi occuparsi, a partire dalla terza serie, della revisione di quasi tutti i tomi restanti della collana. Vedi anche MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, tesi di dottorato di ricerca in Cinema, musica, teatro, Università di Bologna, anno accademico 2015, p. 61, nota 5.

¹⁶³ MARZIO PIERI, *Pre-echi vivaldiani*, in *Cinquant'anni di produzione e consumi della musica dell'età di Antonio Vivaldi. 1947-1997*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot («Quaderni vivaldiani», 10), Firenze, Olschki, 1998, pp. 3-34, in part. p. 14.

¹⁶⁴ ALBERTO BERTOLINI, *Un Istituto per l'Opera omnia di Vivaldi, il 'prete rosso'*, cit.

¹⁶⁵ Ritaglio di stampa, *Riscoperta di Vivaldi*, «Il Giornale di Vicenza», 16 aprile 1947.

MALIPIERO E L'EDIZIONE

Malipiero cura le pubblicazioni condividendo il criterio fondamentale che guida l'Istituto: aderenza al testo originale, nel quale, come riporta Ephrikan nella *Nota introduttiva* al *Concerto in si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo* F. I, n. 1, il primo di tutta la serie, non doveva esserci «nulla, in sostanza, di aggiunto, modificato o di sostituito». Quella che Ephrikan considera come «sublime chiarezza del pensiero vivaldiano» veniva restituita «com'è e come ha voluto essere».¹⁶⁶ Prassi, questa, invece, molto distante dal pensiero musicale di Casella, Siloti,¹⁶⁷ Molinari e altri musicisti del tempo, che ritenevano normale, anzi, doveroso, adattare al gusto moderno la musica antica, con rimaneggiamenti a propria discrezione e a proprio arbitrio. È significativo, in tal senso, lo scritto di Casella all'indomani del Convegno di musicologia svoltosi a Siena nel settembre 1940, che aveva visto fronteggiarsi i contrapposti schieramenti di chi propugnava la necessità di tornare all'utilizzo di strumenti antichi nell'eseguire la musica barocca e chi, invece, credeva necessario operare aggiustamenti alla musica antica per avvicinarla alla mutata sensibilità del pubblico contemporaneo: «Stando all'opinione dei musicologi, le opere che rivedono la luce nella nostra epoca meccanica, dopo di essersi addormentate in quella dei cocchi dorati e delle candele, andrebbero rappresentate come le ritroviamo nelle biblioteche [...] Certo che se ritornano in uso taluni strumenti antichi: cembalo, viola da gamba, viola d'amore, liuti, cornetti, corni di bassetto eccetera, queste esecuzioni rimarranno sempre eccezioni, riservate a un pubblico assai limitato e colto. Non credo che molte persone siano, per esempio, abbastanza raffinate per apprezzare un preludio di Bach eseguito sopra un clavicordio, che appena si sente, anche standoci vicini [...] Ritengo che il criterio [...] secondo il quale le musiche antiche andrebbero eseguite integralmente e sugli strumenti dell'epoca, sia teoricamente inoppugnabile ma che all'atto pratico si debba procedere alquanto diversamente».¹⁶⁸

Abbiamo già accennato al caso de *Le quattro stagioni*, «fra i concerti vivaldiani [...] il più massacrato dai vari "elaboratori"», come lamenta Malipiero.¹⁶⁹ Anche Virgilio Mortari, in una lettera inviata con lo scopo di dissuadere Ephrikan e Fanna dall'intento di pubblicare *L'Opera omnia* del veneziano, riferendosi alla scrittura musicale di Vivaldi, decretava: «Chi ha dimestichezza con la musica del Prete rosso sa l'inutilità di dar diffusione commerciale a parecchie opere, né è onesto che la manipolazione arrivi al punto di sostituirsi alla debolezza della musica originale». Malipiero, da parte sua, come in una professione di fede, ripete a chiare lettere: «Chi cura l'edizione delle opere di Antonio Vivaldi non deve illu-

¹⁶⁶ ANGELO EPHRIKAN, *Nota introduttiva*, in *Edizione completa delle Opere strumentali di Antonio Vivaldi*, a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Tomo 1, Milano, Ricordi, 1947.

¹⁶⁷ Alexander Siloti (1863-1945), compositore, pianista e direttore d'orchestra russo, scrive oltre duecento arrangiamenti di musiche di Bach, Beethoven, Liszt, Tchaikovsky e Vivaldi.

¹⁶⁸ ALFREDO CASELLA, *Musicisti, musicologi e... musica*, «Scenario», marzo 1941, pp. 123-125.

¹⁶⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 28 ottobre 1956. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.



Fig. 27. Concerto in Do maggiore «Per la Santissima Assunzione di Maria Vergine», RV 581.



Fig. 28. Sinfonia in Mi maggiore, RV 131.

dersi di fare grandi scoperte, né di risolvere gravi problemi. Il suo compito è non cedere alla tentazione di trasformare Vivaldi in Beethoven, alterando le armonie, i valori ritmici, ecc. Un musicista che interpreta Vivaldi deve essergli legato spiritualmente, comprendere la sua musica, e per pubblicarla non occorre intervenire come medico chirurgo,¹⁷⁰ basta l'umile copista, fedele, attento, diligente».¹⁷¹

Lavorando sui manoscritti autografi, Malipiero si trova davanti all'estrosa grafia di Vivaldi: una scrittura dinamica, fluida, scattante, messa su carta tutta d'un fiato, bruciante di note, con grafemi che si alzano e si abbassano repentinamente, tracciati con rapidità che cresce divenendo a tratti foga, una grafia densa di tratti allungati verso l'alto, curvilinei, vistosi e sicuri; quelli che la grafologia chiama «ricci della spavalderia».¹⁷² Malipiero s'in-

¹⁷⁰ È qui evidente la stoccata contro Casella – all'epoca il più famoso trascrittore della musica del Settecento – e la sua metodologia, lontana dal criterio di copiare le musiche antiche senza elaborazioni e di eseguirle nella loro integrità. Casella, infatti, è convinto della necessità di adattamento e di eventuale ri-orchestrazione delle musiche che «la moda, il capriccio degli uomini oppure la semplice fatalità storica hanno condannato per decenni, magari per secoli, all'oblio [...] rinunciando [...] a mantenere in vita ciò che è effettivamente morto per la nostra sensibilità»; vedi ALFREDO CASELLA, *Musicisti, musicologi e... musica*, cit., p. 125.

¹⁷¹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi il Prete rosso*, Milano, Ricordi, 1958, p. 121; GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, conversazione alla Rete Rossa, cit.; MARZIO PIERI, *Pre-echi vivaldiani*, cit., p. 15. Nell'introduzione di *Vivaldiana*, omaggio al Prete rosso, composizione per orchestra di Malipiero datata 28 ottobre 1952, questi scrive: «Più di cento concerti di Antonio Vivaldi ho dato alle stampe. Mi vanto solo di aver fatto opera di umile copista, tanto corretti, precisi e indiscutibili sono i concerti vivaldiani. Non mi sono mai lasciato tentare dalle correzioni a scopo speculativo».

¹⁷² LIVIA PANCINO, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 67-95.

gegna per trovare la chiave d'interpretazione delle 'tachigrafie' che il compositore adotta, nella costante urgenza di far presto, di accorciare i tempi e la fatica della scrittura. Sono formule grafiche che inventano segni sintetici, pensati per ridurre il tempo tra il balenare dell'idea, il cui potenziale non ci si deve lasciar sfuggire, e la messa su carta. A prima vista «indecifrabili», le abbreviazioni divengono, in breve, per Malipiero, non «eccessivamente enigmatiche». ¹⁷³ Mette in guardia Fanna: «Le raccomando di istruire il copista per le righe in bianco (senza economia di carta) necessarie per le eventuali sorprese nella soluzione di certi rebus» ¹⁷⁴.

Con lo spirito immaginifico che lo contraddistingue, Malipiero annotava, nel suo *Cossì va lo mondo*: «Pur vivendo preoccupati per le sorti della nostra civiltà, si tentava di reagire immaginando grandi imprese. Navigammo coi nostri eroi verso spiagge che esistevano solo nella nostra fantasia». ¹⁷⁵ E si metteva in viaggio, con Fanna ed Ephrikan, per la grande avventura.

Figura fuori dall'ordinario, un autentico signore, singolare per le sue bizzarrie e caratterizzato da personalità eccentrica e natura impulsiva; già l'onorario richiesto da Malipiero per l'immenso lavoro da portare avanti per l'Istituto Vivaldi è eloquente e sintomatico, e rivela il profilo morale di una personalità totalmente fuori dagli schemi, che sorprende, soprattutto in tempi come i nostri, dove tutto è considerato secondo il mero metro del profitto: «Fanna, se vuol farmi cosa utile e gradita, mi metta a disposizione un'automobile per il percorso Asolo-Venezia e viceversa, e mi procuri pane secco per i miei cani», chiedeva il Maestro. Si era ritirato ad Asolo fuggendo della città la folla e il rumore, convinto che la radio, i grammofoni e i cinematografi perseguitassero l'umanità con i clamori delle più orribili musiche, per impedirle di pensare e di vivere nella pace del silenzio. ¹⁷⁶ Diceva: «Non sono riuscito a diffondere il rispetto per il silenzio. Eppure il rumore è forza distruttrice. La luce si può dominare, il rumore no. Nella vita mi sono abbassato a supplicare di concedermi un po' di silenzio. Inutilmente, che per i bruti il rumore è sfogo necessario, un sollievo [...] Ho sempre sognato di vivere in campagna per sfuggire il rumore [...] Nel 1923 lasciai la città perché il rumore è sempre stato il mio più grande nemico». ¹⁷⁷

Andavo in automobile a prendere Malipiero a Venezia e lo accompagnavo ad Asolo. Non era molto interessato alle ore e ai minuti scanditi dalle lancette dell'orologio; aveva un concetto del tutto personale del tempo. Mi è anche capitato di aspettarlo

¹⁷³ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi il Prete rosso*, cit., p. 32; ID., (*Appunti sui concerti di Vivaldi*), 2 ff. sciolti manoscritti, [1948-1949]. Archivio Gian Francesco Malipiero, Cartella Vivaldi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Vedi MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., p. 23.

¹⁷⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 13 novembre 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

¹⁷⁵ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Cossì va lo mondo*, cit., p. 64.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁷⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *La pietra del bando*, Venezia, Ateneo, 1945, pp. 75, 82.

per ore. Il suo rifugio asolano era una 'tana' piena di animali: un numero imprecisabile di cani e di gatti girava in casa e nel giardino, e due civette facevano compagnia alle notti di lavoro del maestro. Amava molto i suoi cani; sosteneva che non gli avevano dato che gioia e soddisfazione, con le loro commoventi testimonianze di abnegazione e amore incondizionato. Quando morì Chinù, il suo prediletto pechinese, non volle più entrare nel grande studio al primo piano, dove aveva un bel pianoforte a coda, sotto il quale sempre stava accoccolato Chinù, che lo seguiva come un'ombra. Il pane a quei tempi – siamo alla fine degli anni Quaranta – era merce difficile da reperire. Così incontravo Malipiero a Venezia, a Piazzale Roma, e assieme portavamo i sacchi di pane rafferma, che ero riuscito a procurarmi, ai suoi cani. Dal suo eremo mi spediva lettere esilaranti: «Ehi da la gondola, che novità? Il morbo infuria, il pan ci manca, sul ponte sventola...», non le dico che cosa sventola, ma la invocano qui (i miei cani) come padre loro e dicono: Fanna nostro che sei a Treviso, dacci il nostro pane quotidiano, ecc. ecc.!» (fig. 85).¹⁷⁸ Totalmente disinteressato all'aspetto economico, ripeteva: «mi fanno orrore i compensi in denaro [...] solo con l'amicizia possiamo collaborare, liberandoci da tutto ciò che non fa parte del nostro disinteresse per le cose di questo orribile mondo in rovina».¹⁷⁹

perché mi fanno orrore i compensi in denaro,

Il lavoro procede a gonfie vele e grande è l'interesse che ferve in quegli anni intorno al nome di Vivaldi. Marc Pincherle, pioniere degli studi vivaldiani, che dedica gran parte della sua vita al musicista veneziano, licenzia nel 1948 la sua monumentale monografia sulla quale aveva lavorato vent'anni; racconta come, nella cerchia dei musicologi a lui più vicini, tutti continuassero a informarsi sull'avanzamento del volume su Vivaldi, ripetendo ogni volta un «Come va?» con un misto di apprensione e rassegnazione, come se si trattasse di avere notizie di un vecchio zio che si trovava in un reparto di lungodegenza. Lo studio di Pincherle presenta Vivaldi alla comunità degli studiosi quale compositore della statura artistica di Händel e di Bach. All'inizio della ricerca lo studioso, che non conosceva Vivaldi se non attraverso le trascrizioni di Bach e il *Concerto in do maggiore* di Vivaldi-Kreisler (poi rivelatosi come composto unicamente da Kreisler), aveva scritto nel 1913 la tesi di dottorato all'Università parigina della Sorbona sul Prete rosso, tesi che ricorda esser stata, durante la guerra, «polverizzata da un cannoniere tedesco indifferente alla musicografia». Rivendica con orgoglio di essere stato lui a risvegliare in Alfredo Casella la curiosità per il veneziano: «avevo incontrato per caso Casella, quando ebbi l'occasione di cenare con lui presso amici comuni nel 1924 o 1925. Ero al massimo del mio entusiasmo per Vivaldi, che fu il tema centrale delle nostre conversa-

¹⁷⁸ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 9 dicembre 1947. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

¹⁷⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 5 aprile 1947. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

zioni. Casella ne conosceva appena il nome». Da quel momento, innescata la scintilla, l'interesse di Casella per Vivaldi crebbe fino a fare del musicista uno dei fautori del movimento di rinascita che contribuì a far conoscere e amare il Prete rosso. Alla fine della sua monografia su Vivaldi, Pincherle aggiunge una «Nota importante» nella quale indica che, mentre stava portando a termine il lavoro gli era giunta notizia che l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, fondato da Antonio Fanna, aveva avviato la pubblicazione dell'opera integrale del Prete rosso, e che già venticinque partiture, con le revisioni di Fanna, Maderna, Malipiero e Olivieri, erano uscite per i tipi della Ricordi. Il testo di Pincherle è accompagnato da un elenco tematico delle opere strumentali del veneziano, *l'Inventaire thematique*, indice più completo di quelli di Olga Rudge e di Mario Rinaldi, che enumera in ordine di tonalità gli *incipit* del primo movimento di tutte le composizioni strumentali.¹⁸⁰

ESCONO LE PRIME VENTICINQUE PARTITURE

A lungo si era discusso in Istituto sul formato da dare all'edizione, sul tipo di carta, sui caratteri da scegliere, sulla copertina e su tutti i problemi di natura tipografica legati all'edizione. Si voleva ottenere un prodotto che risultasse chiaro, funzionale, elegante e pratico.

Il 7 novembre 1947, in leggero anticipo sui tempi previsti, Antonio Fanna è a Milano per ritirare da Ricordi la prima serie di venticinque partiture di musica strumentale: diciannove concerti, cinque sonate, una sinfonia. L'edizione, del formato di cm 27 x 20, era stampata originariamente in quattrocento esemplari, centocinquanta dei quali, con copertina speciale e numerati, erano riservati all'Istituto Vivaldi per i suoi sottoscrittori. Impresse su bella carta appositamente fabbricata dalla Cartiera Galvani di Cordenons, con impeccabile stampa, le partiture uscivano pronte per essere eseguite (figg. 95-97). Si poteva andar fieri del bilancio del primo anno di attività dell'Istituto: in un'Europa semidistrutta, ma spiritualmente viva, l'Istituto era al primo posto tra le iniziative culturali del dopoguerra. La musica ritrovata di Antonio Vivaldi conquistava pubblico e addetti ai lavori, e chi vi si avvicinava, annotava Antonio Fanna – da osservatore privilegiato e con l'enfasi appassionata dell'età – si ritrovava «con il cuore gonfio di commozione e con un lembo di cielo nell'animo».

Eminenti personalità del mondo musicale dimostrano piena approvazione al lavoro svolto: «Mi rallegro per la bellissima, chiara, comoda e curata edizione», si congratula Mario Rossi, direttore dell'Orchestra della RAI di Torino. «Saluto con

¹⁸⁰ MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Parigi, Librairie Floury, 1948. Il libro, in due volumi, riporta, nel secondo, *l'Inventaire Thématique*. Vedi anche MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi*, «Rassegna musicale», II, 1929, nn. 11, 12; ID., *Vivaldi*, Parigi, Edition Le bon plaisir, 1955. ID., *Rencontre de Vivaldi*, «Vivaldiana», I, 1969, pp. 7-11.

gran letizia il primo volume dell'edizione vivaldiana, perfetto sia dal punto di vista artistico che da quello tipografico», scrive Andrea Della Corte, docente di Storia della musica all'Università di Torino e autore della *Storia Universale della Musica*, e s'impegna: «ne sarò fervente propagandista, dalla cattedra e nelle riviste». ¹⁸¹

DALLE PARTITURE AI CONCERTI

Una volta pubblicate, era importante che le partiture prendessero vita e venissero eseguite. La più convincente prova della validità del nostro lavoro l'avrebbero data, infatti, pubblico e critica, attraverso l'ascolto della musica che si andava scoprendo. Le pagine scritte dovevano tornare a risuonare nelle sale da concerto, dopo due secoli di pausa. Parallelamente al lavoro di edizione, iniziava quindi, subito, quello di diffusione, complemento indispensabile e parte integrante del programma enunciato dall'Istituto: riportare in vita l'opera del Prete rosso attraverso il recupero e l'esecuzione della sua musica, che doveva continuare a vivere nel tempo presente.

Vivaldi nasce a Venezia per la seconda volta: il 13 aprile 1947, a tre mesi di distanza dalla fondazione, l'Istituto Vivaldi inaugura la sua attività concertistica, e le prime edizioni vengono tenute a battesimo al Teatro La Fenice, la cui orchestra, diretta da Angelo Ephrikian, con i violinisti Arrigo Pelliccia e Rino Fantuzzi, e l'oboista Tullio Riedmiller, presenta al pubblico inediti vivaldiani. Anche in questa occasione si ricorda, una volta di più, il «munifico gesto di insigne mecenatismo» grazie al quale l'Istituto «si accinge, in collaborazione con la Casa editrice Ricordi, a operare una delle più grandi riesumazioni della storia della musica», come si legge nel libretto di sala del concerto. Angelo Ephrikian, anche nelle vesti di direttore d'orchestra, ha un ruolo fondamentale nella «folgorante riscoperta e resurrezione vivaldiana», ¹⁸² presentandosi come pioniere di un innovativo stile di esecuzione della musica antica, che diviene ben presto modello da seguire. ¹⁸³

Quali sono le reazioni degli ascoltatori? Al pubblico della Fenice, che si trova ad ascoltare «un Vivaldi che è tutto Vivaldi, e al cui nome non si aggiungerà, come di prammatica, un altro nome moderno, quello del trascrittore o revisore o interprete, che dir si voglia», ¹⁸⁴ avvezzo, invece, «per annosa consuetudine a un Vivaldi carico e formoso per i contrappunti inseriti dai non sempre scrupolosi revisori, l'audizione di tali musiche ha disvelato un nuovo Vivaldi, un Vivaldi più scarno ed essenziale, splendente dell'arcana luce dei

¹⁸¹ *Relazione* del 15 novembre 1947. Archivio privato Antonio Fanna.

¹⁸² ANTONIO FANNA, *I manoscritti vivaldiani*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 53-57, in part. p. 55.

¹⁸³ JEAN CLAUDE DEMOULIN, *Angelo Ephrikian pionnier de la restitution authentique de la musique de Vivaldi*, in *Cinquant'anni di produzione e consumi della musica dell'età di Antonio Vivaldi. 1947-1997*, cit., pp. 95-112.

¹⁸⁴ GUIDO PIAMONTE, *Rinasce Vivaldi a Villa delle Rose*, «Gazzetta Veneta», Padova, 23 maggio 1947.

primitivi». ¹⁸⁵ Probabilmente più di un ascoltatore si sarà trovato spiazzato dall'incontro con l'autentica musica del veneziano, il cui 'nuovo' suono originale sarà risultato «meno appetitoso e meno *agréable*», ¹⁸⁶ a un orecchio assuefatto alle pompose sonorità delle orchestrazioni romantiche, alle vistose masse strumentali wagneriane, alle elaborate revisioni di Molinari, Casella o Siloti; revisori che, con «equivoche interpretazioni», rivestivano alla moda contemporanea i compositori del passato». ¹⁸⁷ Vivaldi, nel pensiero dell'Istituto che porta il suo nome, «non ha bisogno di collaboratori, bensì di servitori» ¹⁸⁸ che riportino le sue scritture a suonare com'erano pensate. Anche se l'ascoltatore, abituato a un diverso, talora formidabile, volume di suono, avesse trovato nella musica di Vivaldi la pecca di una «eccessiva linearità, di un troppo castigato primitivismo», ¹⁸⁹ Malipiero, sin dal primo tomo dell'edizione, uscito nel 1947, aveva esplicitato il criterio editoriale posto a fondamento del suo lavoro e aveva indicato quali fossero i canoni da rispettare nell'eseguire la musica del Prete rosso: «le sonorità dell'orchestra vanno rispettate e l'improvvisazione si limiterà a qualche accordo ribattuto del clavicembalo»; sarebbe stato, infatti, fare un torto a Vivaldi considerare il suo senso orchestrale così primitivo da poterlo squilibrare con aggiustamenti quali un raddoppio di archi con i fiati. ¹⁹⁰ E se l'inviolabilità della scrittura del compositore è tra i valori fondamentali nel lavoro di revisione di Malipiero, questi sa che recuperare una musica è far apprezzare nel presente il pensiero del musicista, vivificando, nell'atto interpretativo che avviene con l'esecuzione nel presente, il documento del passato. ¹⁹¹ Per l'interpretazione, e quindi la vivificazione dell'opera, Malipiero spiega a Eugenio Clausetti, ¹⁹² con le sottolineature di rito, che, «siccome allora si improvvisavano le esecuzioni secondo i mezzi a disposizione, senza anacronismi né abusi noi possiamo oggi regolarci secondo le nostre esperienze, basta non toccare né il ritmo né l'armonia. Amen». ¹⁹³

L'edizione dell'Istituto Vivaldi ha da subito incoraggiante riscontro nazionale e internazionale: si è visto come inizialmente l'Orchestra della Suisse Romande avesse richiesto i materiali per eseguire alcuni concerti inediti da suonare la domenica di Pentecoste, il 25 maggio 1947, nell'ambito della rassegna «Tesori dell'arte veneziana», organizzata al Museo cantonale delle Belle Arti. Ernest Ansermet,

¹⁸⁵ GUIDO PIAMONTE, *Or volge un anno*, «Mondo Europeo», Firenze, 1 luglio 1947.

¹⁸⁶ Ivi.

¹⁸⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi il Prete rosso*, cit., p. 8.

¹⁸⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, conversazione alla Rete Rossa, cit.

¹⁸⁹ GUIDO PIAMONTE, *Ritorna il Prete Rosso* «Gazzetta Veneta», 1 settembre 1947.

¹⁹⁰ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Prefazione all'Edizione completa delle Opere strumentali di Antonio Vivaldi*, a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Tomo 1, Milano, Ricordi, 1947; ANDREA DELLA CORTE, *Tutto Vivaldi*, «Agorà», settembre 1947, p. 20.

¹⁹¹ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., pp. 23-24.

¹⁹² Eugenio Clausetti, figlio di Carlo Clausetti – che aveva retto le sorti della ditta dal 1919 al 1943 –, guida la Ricordi con Alfredo Colombo.

¹⁹³ Lettera di Gian Francesco Malipiero a Eugenio Clausetti, 20 aprile 1959. Archivio Gian Francesco Malipiero, Corrispondenza con Casa Ricordi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



Figg. 29-30. Programma di sala del concerto al Teatro Municipale di Losanna, 25 maggio 1947.

autorevole personalità del mondo musicale, dirigerà il concerto al Teatro municipale di Losanna.¹⁹⁴ Risuona, in un concerto radiotrasmesso dalle stazioni svizzere, inglesi, da quella tedesca di Baden Baden, da una trasmittente di Parigi e da alcune stazioni americane, la nitida vivacità cromatica della musica del veneziano, che «rende al meglio la voce della sua epoca e della sua città natale».¹⁹⁵ Se la radio italiana non seppe cogliere l'occasione di offrire ai propri ascoltatori la primizia né del concerto veneziano alla Fenice, né di quello svizzero,¹⁹⁶ la stampa estera fece invece da megafono al successo del ritrovato Vivaldi: «La sua musica è l'immagine della città nella quale fu concepita. Essa è veneziana per la sua luminosità, il suo colore, il suo brio, il suo tono allegro,

¹⁹⁴ I solisti sono: Henri Helaerts, fagotto; Lucien Schwarz, violino; Paul Dennes, oboe; Bonnal e Mercati corni; Germaine Vaucher-Clerc, clavicembalo. Si eseguono sei concerti inediti: il *Concerto in sol minore per l'Orchestra di Dresda*, per violino principale, due flauti, due oboi, un fagotto, archi e cembalo; il *Concerto «La Nuit»* per fagotto e orchestra; il *Concerto in si bemolle maggiore*, per violino e archi; il *Concerto in do maggiore*, per due oboi, due clarinetti, archi e clavicembalo; il *Concerto in re minore* per oboe e archi; il *Concerto in fa maggiore* per due corni, due oboi, due fagotti, violino principale, archi e cembalo.

¹⁹⁵ R. DE C. [ROLAND DE CANDÉ], *Des œuvres inédites de Vivaldi*, «La Gazette de Lausanne», 28 maggio 1947.

¹⁹⁶ GUIDO PIAMONTE, *Occasioni perdute*, «Gazzetta Veneta», 9 giugno 1947. «Avevano evidentemente qualche interessante nuovo boogie-woogie da mettere in onda», è il sarcastico commento di un giornalista, restato anonimo, sul «Gazzettino Sera» del 27 maggio 1947.

il suo andamento brillante [...] Ma [...] sa trovare, quando si volge all'espressione di sentimenti più profondi, una nota intima e commossa che comunica un'intensità e una poesia che pochi compositori italiani dell'epoca hanno saputo come lui esprimere».¹⁹⁷ Sul giornale svizzero «Radio actualité» si legge: «L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi si appresta a realizzare una delle più importanti pubblicazioni della storia della musica. Tutto questo non sarà solo uno sterile lavoro di esegesi. L'arte di Vivaldi è così viva e attuale che il suo studio aprirà di certo nuovi cammini e apporterà elementi nuovi e inattesi alla storia dell'estetica musicale».¹⁹⁸ Finalmente, la sera del 22 agosto, anche gli italiani, sintonizzati sulle frequenze della Rete Azzurra, poterono godersi il *Concerto in do maggiore per due oboi, due clarinetti, archi e cembalo* eseguito dall'Orchestra di Torino diretta da Mario Rossi, e poterono apprezzare «il vero Vivaldi», «nel semplice e pur ricchissimo tessuto dell'orchestra vivaldiana, [...] genuina espressione dell'autore».¹⁹⁹ Irriconoscibile rispetto a quanto diffuso sino ad allora sotto il nome del veneziano, il nuovo Vivaldi mostrava il suo spirito autentico.

L'eco destata dall'avanzare del lavoro dell'Istituto smuove le acque del mondo musicale: ovunque si suona e si ascolta Vivaldi; oltre cento sono, in poco tempo, le esecuzioni del veneziano in Italia e all'estero.²⁰⁰ La rinascita vivaldiana era entrata nella seconda fase, quella della divulgazione, che avrebbe reso noto e godibile il lavoro dell'edizione.

Al principio dell'autunno 1947 l'Istituto tiene, in collaborazione con l'Ente Biennale di Venezia, al Teatro La Fenice, il primo Festival vivaldiano, in tre serate: 3, 4 e 5 ottobre (figg. 102-105). Nella prospettiva di affiancare opere del passato inedite, sconosciute o poco frequentate, a opere contemporanee, la manifestazione Autunno Musicale Veneziano chiude il X Festival Internazionale di Musica Contemporanea (11 settembre – 5 ottobre), organizzato da Ferdinando Ballo e Mario Labroca, che porta in laguna musiche contemporanee

¹⁹⁷ AL. M., *L'Art vénitien à Lausanne. Un concert d'œuvres d'Antonio Vivaldi*, «La Suisse», 26 maggio 1947.

¹⁹⁸ Ritaglio di stampa, *L'O. S. R. joue à Lausanne des œuvres de Vivaldi*, s. d. [maggio 1947].

¹⁹⁹ GUIDO PIAMONTE, *In ascolto alla radio. Ritorna il Prete rosso*, «Gazzetta veneta», Padova, 1 settembre 1947.

²⁰⁰ *Relazione* del 15 novembre 1947, cit. Archivio privato Antonio Fanna. Il primo agosto a St. Moritz, in prima esecuzione assoluta, viene presentata al pubblico la *Sinfonia al Santo Sepolcro*. Il 22 agosto, la partitura del *Concerto in do maggiore per due oboi e due clarinetti* viene richiesta per la prima esecuzione radiofonica, preceduta da un commento sull'attività dell'Istituto. Il 27 settembre, il direttore Ettore Gracis dirige a Trieste un concerto per due oboi e due clarinetti. L'11 ottobre, al Teatro La Fenice, in onore dell'Università popolare del Cantone di Zurigo e alla presenza dell'Ambasciatore svizzero in Italia, vengono eseguite due *Sonate a quattro* (violini Luigi Ferro e Angelo Stefanato, viola Aleardo Savelli, violoncello Giorgio Lippi) e una *Sonata per due violini e basso continuo*. Prima esecuzione del *Concerto Madrigalesco*, nell'ambito del Concert Spirituel, a Le Locle, nel cantone di Neuchâtel, e di un *Concerto per flauto, oboe e fagotto*, a Losanna, il 23 ottobre.

di compositori italiani e stranieri.²⁰¹ I concerti del Festival, richiamando tutte le più importanti personalità del mondo musicale internazionale (ne viene dato annuncio anche dal quotidiano britannico «Daily Mail»),²⁰² sono l'occasione ideale per presentare il frutto dei primi mesi di vita dell'Istituto e, attraverso l'esecuzione di inediti di Vivaldi, dare «la stura all'atteso ciclo vivaldiano»,²⁰³ ancora prima che siano disponibili in commercio le prime pubblicazioni Ricordi. Il musicista veneziano era stato in cartellone al Festival sin dalla prima edizione, quella del 1930, che vedeva anche la partecipazione di Malipiero con le sue *Pause del silenzio*, composte nel 1917: Bernardino Molinari aveva diretto l'Orchestra dell'Augusteo di Roma ne *Le quattro stagioni*, nella sua trascrizione. Anche in altre successive edizioni del Festival (1934, 1937) si era sentita risuonare la musica del Prete rosso, ma dopo esser passata attraverso revisioni (Dandelot, Casella) che ne avevano alterato il suono originario. Al Festival del 1947, però, il Vivaldi ritrovato appare come un'autentica novità, liberato dalle «elaborazioni che lo deturpano».²⁰⁴ Franco Abbiati, tra i più acuti critici musicali del tempo, esprime un pensiero singolare: «Dopo venti giorni di musica contemporanea, dobbiamo concludere che l'autore più moderno e rivoluzionario è proprio Antonio Vivaldi, morto oltre duecento anni or sono», additando alle giovani generazioni di compositori, sempre alla ricerca di novità, le arditezze armoniche del Concerto per fagotto «La notte» e della Sinfonia «al Santo Sepolcro».²⁰⁵

Nel primo concerto, il 3 ottobre, sono in programma il «*Salve Regina*», *Cantata da chiesa per contralto e orchestra «in due cori»* (Eugenia Zarewska, contralto), il *Concerto in do maggiore «per l'Assunzione di Maria Vergine» per violino principale e orchestra «in due cori»* (Vittorio Brero, violino), la *Sinfonia «Al S. Sepolcro» per archi* e il «*Laudate pueri*», *Cantata da chiesa per soprano e orchestra* (Ginevra Vivante, soprano), sotto la direzione di Nino Sanzognò; la seconda sera il Quartetto Ferro (Luigi Ferro e Angelo Stefanato violini, Aleardo Savelli viola, Giorgio Lippi violoncello), assieme a Guido Novello (flauto), Tullio Riedmiller (oboe) e Giovanni Graglia (fagotto), presenta alcune sonate da camera; il terzo giorno sale di nuovo sul podio Nino Sanzognò per dirigere il *Concerto in sol minore «Per l'Orchestra di Dresda» per due flauti, due oboi, fagotto, archi e cembalo*, il *Concerto in sol minore per archi e cembalo* (in sostituzione del *Concerto in fa maggiore* indicato nel programma di sala), il *Concerto in si bem. maggiore «La Notte» per fagotto, archi e cembalo* (Giovanni Graglia, fagotto),

²⁰¹ Nel Festival si ascoltano musiche di una trentina di autori – tra i quali Stravinsky, Bloch, Alfano, Honegger, Tommasini, Casella, Respighi, Bartók, De Falla, Dallapiccola, Tocchi, Tippett, Zanon, Gorini –, quasi tutte in prima esecuzione, *Lady Macbeth* di Shostakovic e *La collina* dall'*Antologia di Spoon River* di Mario Peragallo. La manifestazione vivaldiana viene messa in programma accanto a quella mozartiana, nella quale vengono anche eseguiti *l'Idomeneo* e il *Requiem*.

²⁰² Ritaglio di stampa, *Venice stages a festival*, «Daily Mail», 31 agosto 1947.

²⁰³ FRANCO ABBIATI, *I primi due concerti del ciclo vivaldiano*, «Corriere della Sera», 5 ottobre 1947.

²⁰⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Riflessioni sul X Festival Musicale Veneziano*, «Lo Smeraldo», 30 novembre 1947.

²⁰⁵ *Relazione* del 15 novembre 1947, cit. Archivio privato Antonio Fanna.

il *Concerto in do maggiore per due oboi, due clarinetti, archi e cembalo*, e il *Concerto in do minore per violoncello, archi e cembalo* (Giorgio Menegozzo, violoncello).

Risultato trionfale al Festival: il concerto del 5 ottobre con l'Orchestra della Fenice diretta da Nino Sanzogno viene trasmesso dalle stazioni radiofoniche della Rete Rossa (fig. 98),²⁰⁶ inframezzato da una conversazione di Malipiero che, con il suo espressivo eloquio, si scaglia contro alcuni compositori e certa musicologia del suo tempo: «da tre quarti di secolo si innalzano, spesso con materiali molto friabili, i piedistalli sui quali i geni musicali dovrebbero toccare il cielo. È sorta in tal modo un'autentica torre di Babele, o, per meglio dire, un conglomerato di torri di Babele in cemento armato (armato di malafede) [...] La vera torre di Babele non raggiunse il cielo perché gli uomini finirono per non comprendersi più, esattamente come accade nella Babele musicale [...] Le esumazioni ebbero inizio il giorno in cui l'arte contemporanea vestì il saio del mendico [...] la musicologia divenne l'unica risorsa per i compositori falliti [...]» che ridussero «Palestrina a un maestro di chiesa di campagna, Monteverdi [...] a un Wagner alla casalinga e Vivaldi a un classico del primo Ottocento [...]». Specifica poi che «Antonio Vivaldi più degli altri si prestava a equivoche interpretazioni, che già Giovanni Sebastiano Bach aveva dato l'esempio [...] Negli ultimi vent'anni direttori d'orchestra, musicologi, compositori mancati si gettarono addosso al Prete rosso per servircelo poi malamente digerito. Che fare quindi? Solo copiare e pubblicare la sua musica così com'era stata scritta».²⁰⁷

Nel programma di sala del Festival, anche Ephrikan testimonia a chiare lettere: «Se io penso di mettere dei colori al Michelangelo della Cappella Sistina o di correggere la prospettiva di un Giotto secondo l'ossessionante tecnica di Paolo Uccello, tutti saranno pronti a darmi del pazzo. Ma se io aggiungo nuovi colori a una partitura vivaldiana, ben pochi grideranno allo scandalo [...] una partitura sembra essere (ed è infatti) campo aperto a tutte le ingiurie: aggiungere, togliere, aumentare, mutare, diminuire. Che vuol dire tutto ciò? L'originale intuizione lirica, che si esprime in quella forma, che di quella forma vive come della sola possibile, diviene nulla di più di un pretesto a ciò che è venuto prendendo il nome di 'trascrizione', 'libera revisione' [...] l'interpretazione s'è risolta in una vera e propria sovrapposizione (storicamente incoerente) di personalità e immagini. Il fenomeno nasce, senza dubbio, nell'ambito del romanticismo ottocentesco. È figlio dell'intemperanza romantica. Omero ha ceduto lo scettro a Ossian. La materia sonora diventa incandescente di nuova sensualità: e da questa sensualità erompe l'incontrollata prepotenza dell'interprete [...] Ma ora all'intima e piena conoscenza dei più alti valori artistici del passato è necessaria una impegnativa reazione a questa incoerente invadenza. È necessario accostarsi agli an-

²⁰⁶ Nel 1946 la RAI (Radio Audizioni Italia), che dal 1944 aveva sostituito l'EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, nata nel 1928), riorganizza i programmi nazionali a onda media nella Rete Rossa e nella Rete Azzurra, complementari nell'offerta dei programmi.

²⁰⁷ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, conversazione alla Rete Rossa, cit.

tichi testi con una severa coscienza storica che riconduca l'interpretazione entro i limiti che le sono propri e consenta di ricondurre alla luce questi testi nel loro autentico linguaggio e nella loro genuina essenza. Tutto ciò impone un severo lavoro esegetico e filologico. Ma nella redazione del testo definitivo è indispensabile che l'intervento del revisore sia chiaramente distinguibile dal testo originale perché questo intervento ha funzione critica e non esegetica; è analisi non sintesi; è scienza non arte». ²⁰⁸

Nei giorni seguenti il Festival, i giornali sono pieni di notizie relative ai concerti: c'è chi scrive che le musiche sacre di Vivaldi ascoltate la sera del 3 ottobre «hanno impressionato profondamente e offerto un intenso godimento», ²⁰⁹ ma c'è anche chi avrebbe voluto maggior robustezza dalla bacchetta del maestro Sanzogno, «fuori dal preconetto dilagante che la musica antica sia da eseguirsi senza palpiti ed emozioni. In particolare poi questa di Vivaldi, così ardente, irrequieta, appassionata». ²¹⁰

«L'Autunno Musicale Veneziano si è concluso in bellezza nel nome luminoso di Antonio Vivaldi. I tre concerti dedicati alle musiche inedite del Prete rosso sono state una tra le manifestazioni più alte e affascinanti del Festival. Questo non avrebbe potuto chiudersi più nobilmente. L'interesse delle riesumazioni vivaldiane è assurdo infatti nella cornice internazionale della tradizionale rassegna all'importanza di un avvenimento artistico e culturale di vastissima risonanza. Le musiche sacre e profane eseguite hanno rivelato – grazie all'opera degna di alto riconoscimento dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi – degli autentici tesori d'arte [...] Vivaldi ha avvinto gli ascoltatori, non soltanto con la purezza dell'ispirazione, ma con la vivida fantasia e la varietà sorprendente, spesso anticipatrice, degli accenti. Quale dolcezza contemplativa nei suoi adagi, quale vivida scorrevolezza nei tempi mossi e quanto spirito, quanta originalità, quanta vita in ogni sua pagina strappata al secolare oblio. Di fronte a tanto splendore c'è da chiedersi, con trepida aspettazione: quali altre emozioni d'arte ci riserva ancora questa meravigliosa resurrezione vivaldiana? È questo trionfo vivaldiano, senza dubbio alcuno, l'elemento positivo predominante nel bilancio del Festival». ²¹¹

Vivaldi tornava a calcare i palcoscenici e, celebrità misconosciuta, riconquistava il pubblico dopo duecento anni. E se alle prime serate saranno stati sicuramente molti gli italiani che non avevano mai sentito musiche del veneziano, in sala si trovavano anche numerosi stranieri giunti ad apprezzare le sue composizioni. La stampa riporta il caso di una giornalista giapponese, che, tutta presa dalla musica del veneziano, prometteva che avrebbe fatto di tutto per portare tra le genti del Sol Levante «il bello e sonante nome di Vivaldi», e il caso peculiare di un suo collega americano che, in laguna a caccia di notizie su un episodio di cro-

²⁰⁸ ANGELO EPHRIKIAN, *Programma di sala del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano*, 1947.

²⁰⁹ MARIO NORDIO, *Vivaldi inedito nell'Autunno Veneziano*, «Gazzettino sera», 4 ottobre 1947.

²¹⁰ GABRIELLA ARICH, *Vivaldi inedito chiude la stagione*, «Messaggero Veneto», 5 ottobre 1947.

²¹¹ MARIO NORDIO, *Le armonie di Vivaldi concludono il Festival veneziano*, «Il Mattino d'Italia», 12 ottobre 1947.

naca, passando casualmente accanto alla Fenice, «per ingannare il tempo, così come sarebbe entrato in un *dancing* o in un cinematografo, andò al primo dei tre concerti vivaldiani. Se ne entusiasmò a tal punto che si fermò a Venezia per godersi anche gli altri due concerti», pensando che Vivaldi sarebbe potuto divenire «una delle grandi attrazioni americane del 1948».²¹²

Il 7 ottobre dello stesso 1947, Arturo Toscanini – che, come abbiamo visto



Fig. 31. Telegramma di Walter Toscanini, 7 ottobre 1947.

aveva dimostrato interesse per la musica di Vivaldi eseguendo sue musiche sin dal 1920,²¹³ molto prima che si mettesse in moto l'avventura della riscoperta, e facendo conoscere le opere del veneziano al pubblico statunitense nel 1937 – chiede all'editore Ricordi il materiale per orchestra del *Concerto in si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo*, primo volume, appena stampato (F. I n. 1), da eseguire con la NBC

Symphony Orchestra e il violinista Mischa Mischakoff, in un programma che proponeva opere del Prete rosso assieme a quelle di Bach e di Händel.²¹⁴ Un altro «suntuoso regalo di battesimo» per l'edizione!²¹⁵

Tre mesi dopo la fondazione dell'Istituto Vivaldi, Ephrikan aveva iniziato la sua carriera di direttore d'orchestra vivaldiano dirigendo, il 13 aprile 1947, alla Fenice, il concerto che inaugurava l'attività dell'Istituto (figg. 99-101). Malipiero, che non aveva voluto assistere alle prove, dopo il concerto decretò soddisfatto: «Perfetto: bastava essere buoni copisti»,²¹⁶ e raccontò che quella sera ebbe una delle emozioni più grandi della sua vita: quella di ascoltare il «vero Vivaldi».²¹⁷ Il lavoro di trascrizione aveva superato la prova dell'esecuzione e la musica di Vivaldi suonava come doveva. Quel «modello di prassi interpretativa ed esecutiva di concezione malipieriana»²¹⁸ trovava perfetta sintonia nell'attività concertistica cui aveva cominciato a dedicarsi Angelo Ephrikan.

²¹² Ritaglio di stampa, *Posta da Venezia*, «Il Gazzettino», 9 ottobre 1947.

²¹³ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo*, cit., p. 85.

²¹⁴ Johann Sebastian Bach, *Suite per orchestra n. 3*; Georg Friedrich Händel, *Concerto Grosso in si minore* Op. VI, n. 12; Bach-Respighi, *Passacaglia in do minore*.

²¹⁵ ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Le temps du monaural: 1948-1959. Premier âge d'or méconnu du disque vivaldien*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot* («Saggi vivaldiani», 1), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, p. 236. Pubblicazione online: <www.cini.it>

²¹⁶ ANGELO EPHRIKAN, *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, cit., p. 28.

²¹⁷ JEANNE PIERRE DEMOULIN, *Angelo Ephrikan e gli amici del Cercle Vivaldi de Belgique*, opuscolo con testimonianze di amici e critici nel secondo anniversario della scomparsa, Milano, 30 ottobre 1984, p. 26.

²¹⁸ CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso: a proposito di Vivaldiana di Gian Francesco Malipiero*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, cit., p. 402.

L'ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA. PRIMA TOURNÉE

La volontà di diffondere le musiche del Prete rosso nell'«interpretazione originaria» è volta al recupero di quell'inaudito «suono veneziano», quel perfetto equilibrio della compagine orchestrale ottenuto da Vivaldi con le *putte* della Pietà, che viene ascoltato ed esaltato dal De Brosse;²¹⁹ una particolare sonorità che si vuol ritrovare, e, quindi, necessariamente 're-inventare'.²²⁰ Matura l'idea di costituire un gruppo strumentale che si sarebbe dovuto specializzare nell'esecuzione delle partiture del Prete rosso e della musica dell'epoca. Nasce così



Fig. 32. L'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana diretta da Angelo Ephrikian.

l'«Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana», creata dall'Istituto Vivaldi scegliendo tra i migliori strumentisti del Teatro La Fenice; l'organico dell'orchestra – conformato a quello che si supponeva fosse utilizzato da Antonio Vivaldi – prevedeva sei violini primi, sei violini secondi, sei viole, quattro violoncelli e due

²¹⁹ Il 29 agosto 1739, Charles De Brosse riferisce da Venezia sulla vita musicale in città e loda l'Ospedale della Pietà, che reputa il migliore dei quattro Ospedali veneziani dove si fa musica. Esalta, appunto, la perfezione dell'orchestra delle *putte*: «Dei quattro Ospedali, quello ove mi reco più frequentemente, e mi diverto maggiormente, è l'Ospedale della Pietà: il primo quanto a perfezione di sinfonie. Che rigore d'esecuzione! È soltanto qui che si può sentire quel primo colpo d'arco, così falsamente vantato dall'Opéra di Parigi». Riportato in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, cit., p. 16.

²²⁰ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., p. 74. L'autore parla suggestivamente di ideale «invenzione della tradizione».

contrabbassi. Luigi Ferro, primo violino, Aleardo Savelli, prima viola, e Giorgio Menegozzo, primo violoncello, affiancati da Tullio Riedmiller, oboe, sotto la direzione di Angelo Ephrikan, avrebbero avuto come missione quella di far ascoltare, in diverse città italiane, le musiche ritrovate. Selezionando gli strumentisti che avrebbero composto l'orchestra, Ephrikan desiderava avvicinarsi a quella che doveva essere l'unità formale e il virtuosismo tecnico dell'*ensemble* formato dalle *putte* della Pietà, che, guidate dal Maestro, sapevano rendere di quelle musiche lo «splendore» e la caratteristica «luminosità sonora». ²²¹ Era essenziale riuscire a riprodurre un suono orchestrale autenticamente vivaldiano e tipicamente veneziano, e mettere a fuoco i valori espressivi dello stile del compositore che, «mirabile frescatore», presentava tutto un «mondo di grandi luci e grandi colori». Bisognava restituire nelle esecuzioni quella che Angelo Ephrikan definiva «pura gioia del suono», e che costituiva il fascino della musica del veneziano. Il confronto con i manoscritti è per Ephrikan illuminante: «Chi non l'abbia provato, non può, credo, comprendere per quali strane vie un autografo parli con tanta suggestiva chiarezza di tante cose ignote. Man mano che io scorrevo le pagine manoscritte, andavo intuendo, senza fatica, con immediata evidenza, il preciso senso sonoro di quella scrittura». ²²²

«Riunii i miei strumentisti, dunque, con somma cura tra i veneziani, ricercandone con scrupolo le origini di scuola [...] Questo complesso (che chiamai appunto 'della scuola veneziana', tale era in realtà) [...] verosimilmente riproduceva le ideali condizioni della Pietà». ²²³ Tutti i componenti dell'orchestra erano, infatti, allievi di una sola scuola, quella di Luigi Ferro, al Conservatorio veneziano.

Bisognava portare Vivaldi nei teatri d'Italia per farlo conoscere. Pensata la *tournee*, tracciato l'itinerario e avuta la disponibilità delle sale da concerto, bisognava trovare un finanziamento. Alcune dame della 'Milano bene' avevano fatto intravedere a Ephrikan la possibilità di sponsorizzare il «giro artistico» dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana, ma, tra chiacchiere, lusinghe e convenevoli, questa volta la Fortuna si distrasse e i finanziamenti non arrivarono. Si dovette perciò provvedere stornando una somma dal fondo destinato alle edizioni.

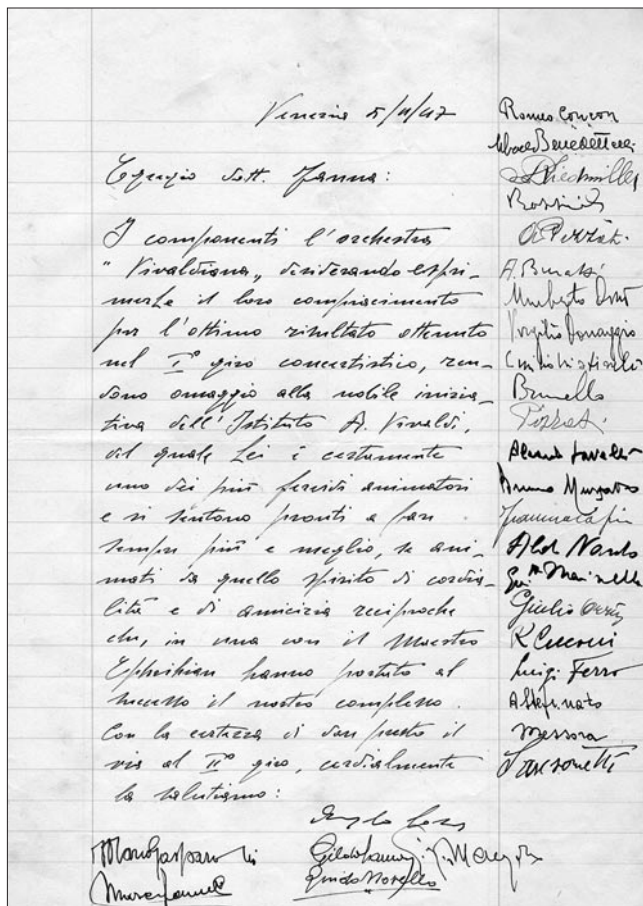
L'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana, composta da una ventina di elementi sotto la direzione di Ephrikan, è pronta, quindi, per iniziare il suo «Primo giro concertistico» di dodici giorni: concerti ogni giorno in una città diversa, con una pausa il sabato 18 ottobre e due repliche la domenica 26, a Bergamo e a Milano. Si sarebbero eseguite così, in dodici città italiane, le note delle partiture fresche d'edizione (fig. 106).

²²¹ GIANFRANCO FERRARA, *In memoriam Angeli Ephrikan*, cit., p. 59.

²²² ANGELO EPHRIKAN, *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, cit., p. 26; ANGELO EPHRIKAN, *Programma di sala* del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano, cit.

²²³ ANGELO EPHRIKAN, *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 28-29.

Nella lettera indirizzata ad Antonio Fanna a conclusione della *tournée*, oltre a quelle delle prime parti – Luigi Ferro, Aleardo Savelli, Giorgio Menegozzo e Tullio Riedmiller –, si riconoscono, tra quelle degli altri componenti



dell'orchestra, le firme di Angelo Stefanato, Aldo Nardo e Bruno Mussato, violini; Guido Novello, flauto; Ubaldo Benedettelli, fagotto; Giulio Orrù, contrabbasso, e, ancora, di Romeo Concon, Mario Gasparotto, Virgilio Donaggio, Mario Gasparoni.

In cartellone, sei concerti, tutti inediti: il Concerto in sol minore «per l'Orchestra di Dresda», F. XII n. 3, il Concerto in do maggiore, F. XII n. 1, il Concerto in do minore, F. III n. 1, il Concerto in re minore, F. VII n. 1, il Concerto in sol minore «La Notte», F. XII n. 6 e il Concerto in sol minore, F. XI n. 6 (fig. 107).

E questo era l'itinerario: venerdì 17 ottobre, Torino, Sala del Conservatorio; domenica 19 ottobre, Gorizia,

Fig. 33. Lettera dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana ad Antonio Fanna, 5 novembre 1947.

Salone degli Stati Provinciali del Castello; lunedì 20 ottobre, Trieste, Ridotto del Teatro Verdi; martedì 21 ottobre, Udine, Salone del Castello; mercoledì 22 ottobre, Padova, Centro d'Arte Liviano, Sala dei Giganti; giovedì 23 ottobre, Trento, Palazzo della Società Filarmonica; venerdì 24 ottobre, Verona, Teatro Nuovo; sabato 25 ottobre, Genova, Palazzo Ducale; domenica 26 ottobre, ore 16, Bergamo, Sala Alfredo Piatti dell'Istituto musicale Donizetti, e ore 21.15, Milano, Teatro della Basilica; lunedì 27 ottobre, Ferrara, Auditorio; martedì 28 ottobre, L'Aquila, Teatro Comunale (figg. 108-119).

Inizialmente si era pensato di proseguire la *tournee* anche nei giorni successivi, toccando Roma, Napoli, Bari, Catania, Palermo, Trapani e Siracusa, ma sopravvenuti impegni dell'Orchestra della Fenice²²⁴ non lo permisero.

Il concerto d'ésordio a Torino convince gli ascoltatori: «complesso di prim'ordine [...] eccezionale per affiatamento ed esecuzione, sotto la guida del valente e appassionato M^o Ephrikian»,²²⁵ nella serata che inaugura la stagione concertistica del Conservatorio, e viene accolto dai «prolungati applausi» di un pubblico «numerioso e attento». ²²⁶ Ephrikian poteva dirsi soddisfatto di aver centrato l'obiettivo: già alla prima serata vengono notate dalla critica la particolare sintonia e la coesione dell'organico. Ottima accoglienza anche da parte degli ascoltatori, accorsi foltissimi nel Salone degli Stati Provinciali del Castello, a Gorizia,²²⁷ insieme alle autorità cittadine – vice prefetto, questore e sindaco –, per la pomeridiana di domenica 19 ottobre: quella musica sconosciuta risultò una scoperta che riuscì a entusiasmare e sorprendere tutti per la modernità e la poliedrica varietà del musicista del Settecento.²²⁸

Dopo il «successo pieno»²²⁹ del «giro musicale» e i «vivissimi applausi» del pubblico goriziano,²³⁰ i musicisti si trovano a Trieste a suonare, in un Ridotto del Teatro Verdi quasi al completo per la manifestazione inaugurale della stagione della Società dei Concerti, «esecuzioni lucide ed esemplari», offrendo a «più di mille persone» la possibilità di conoscere la musica di Vivaldi, «che non si limiterà più alle due o tre opere ricorrenti nel repertorio dei concerti». ²³¹ «Il pubblico esce con l'animo spianato e sereno. Grazie, o risorto Vivaldi, e grazie a chi ha riportato fra noi queste tue parole non ancora udite e tuttora così eloquenti». ²³² Il concerto viene anche radiotrasmesso. La stampa è assai prodiga di lodi, che si fanno eco con gli stessi toni entusiastici sulle diverse testate locali ad ogni nuovo appuntamento, tanto che leggerli tutti assieme risulta inevitabilmente ripetitivo.

Nuova tappa del giro, Udine: la sera del 21 ottobre, il direttore artistico degli Amici della Musica, Vittorio Fael, «credente nella bontà del verbo vivaldiano» sin dal lontano 1936,²³³ inaugura il ciclo della nuova stagione musicale accogliendo l'orchestra con una breve prolusione in cui delinea la figura di Vivaldi e presenta le vicende che hanno scandito la riscoperta delle sue musiche.²³⁴ Anche in questo caso, «Serata di gioia, di godimento»²³⁵ per il pubblico che gremiva il

²²⁴ Si dovevano iniziare le prove delle nove sinfonie di Beethoven con il direttore Vittorio Gui.

²²⁵ LA VIOLA, *Cronache musicali*, «Il Giornale dell'Arte», 1 novembre 1947.

²²⁶ *Musiche di Antonio Vivaldi al Conservatorio*, «L'Italia», 18 ottobre 1947.

²²⁷ *Nella Sala degli Stati Provinciali musiche di Vivaldi*, «La Voce Libera», 20 ottobre 1947.

²²⁸ *Eterna giovinezza della musica di Vivaldi. Vivo successo del concerto nella Sala degli Stati al Castello*, «Messaggero Veneto», 21 ottobre 1947.

²²⁹ *Pieno successo del concerto vivaldiano*, «Il lunedì», 20 ottobre 1947.

²³⁰ *Il brillante successo del concerto vivaldiano*, «Giornale di Trieste», 21 ottobre 1947.

²³¹ *Il Concerto vivaldiano alla Società dei Concerti*, «Il Corriere di Trieste», 21 ottobre 1947.

²³² G. A., *Alla Società dei Concerti. Musiche vivaldiane inedite*, «Il Messaggero Veneto», 21 ottobre 1947.

²³³ Vedi nota 66.

²³⁴ Fael dirigeva anche un gruppo strumentale intitolato a Vivaldi.

²³⁵ *La brillante serata vivaldiana degli «Amici della Musica»*, «Il Gazzettino», 23 ottobre 1947.

Salone del Castello. «Vivaldi ha avvinto gli ascoltatori non soltanto con la purezza della ispirazione, ma con la vivida fantasia e la varietà sorprendente [...] Quanta vita in ogni sua pagina strappata all'oblio secolare». ²³⁶

Il «fascino che è quello della bellezza semplice», in un facile fluire musicale in cui «la vena melodica sgorga piena e punteggiata di vividi sprazzi di gioia negli allegri o immersa in un'atmosfera di tenera malinconia nei tempi lenti», ²³⁷ emoziona anche l'uditorio del Centro d'Arte Liviano a Padova, e «l'entusiasmo del pubblico, vivissimo, sottolinea il successo con un'intima compiacenza per la preziosa messa in luce delle pagine inedite del grande veneziano». ²³⁸

Anche alla Filarmonica di Trento il concerto vivaldiano di apertura della stagione, attesissimo, riceve un caloroso benvenuto: «l'inizio non poteva essere più lusinghiero sia per il programma svolto, sia per l'intervento del pubblico». ²³⁹

«Programma inedito [...] esecuzione perfetta, dataci da elementi di valore [...] orchestra d'archi e legni composta di giovani spiritualmente e tecnicamente fusi guidati dal giovane maestro Angelo Ephrikian» resero l'esecuzione al Teatro Nuovo di Verona «una serata eccezionale [...] assolutamente fuori dall'ordinario», ²⁴⁰ un'«eccezionale festa d'arte». ²⁴¹ «Il maestro Ephrikian ha ricavato dal complesso della sua orchestra tutto il desiderabile: la chiarezza, la fusione, l'equilibrio dei suoni e una luce profonda nei celestiali 'larghi' così che il Prete rosso è uscito vivo, moderno, quale è nella sua essenza geniale, nella grazia appassionata di umano lirismo». ²⁴²

«Magnifica serata di puro godimento estetico» e ancora un nuovo successo nella tappa di Genova, che premia il pubblico che non aveva disertato la sala temendo la noia di un intero programma tutto dedicato a Vivaldi. ²⁴³ La *tournée* vivaldiana, manifestazione «riconosciuta come una delle più importanti di questi ultimi anni», ²⁴⁴ conferma «la statura eccelsa di questo grande, misterioso e semi ignorato nostro musicista», ²⁴⁵ che in Palazzo Ducale, antica sede della Repubblica marinara, ha fatto rivivere «le luci, le trasparenze, i languori e tutti i fascini della laguna» ²⁴⁶ trasposti in note delle quali sempre si percepisce, come in un fluido sciabordio d'onde, «la leggerezza, la trasparenza». ²⁴⁷ I giornali genovesi ricordano e riconoscono l'impegno che c'è dietro ai concerti: «L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi [...]

²³⁶ *Musiche inedite vivaldiane dirette dal maestro Ephrikian*, «Giornale di Trieste», 22 ottobre 1947.

²³⁷ GASTONE BELOTTI, *Antonio Vivaldi. Per subire il fascino della sua musica basta ascoltarla una sola volta*, «Gazzetta Veneta», 4 novembre 1947.

²³⁸ *Prime audizioni di concerti vivaldiani*, «Gazzetta Veneta», 23 ottobre 1947.

²³⁹ *L'inizio della stagione di concerti alla Società Filarmonica*, «Il popolo Trentino», 26 ottobre 1947.

²⁴⁰ *L'Orchestra vivaldiana iersera al Nuovo*, «Corriere del Mattino», 25 ottobre 1947.

²⁴¹ *L'Orchestra vivaldiana agli «Amici della musica»*, «L'Arena», 22 ottobre 1947.

²⁴² *Il concerto vivaldiano agli «Amici della musica»*, «L'Arena», 25 ottobre 1947.

²⁴³ *Il concerto vivaldiano*, «Corriere del Popolo», 26 ottobre 1947.

²⁴⁴ *Grande concerto vivaldiano*, «Corriere del Popolo», 25 ottobre 1947.

²⁴⁵ *Concerto vivaldiano*, «L'Unità», 26 ottobre 1947.

²⁴⁶ *Il concerto vivaldiano a Palazzo Ducale*, «Il Lavoro Nuovo», 26 ottobre 1947.

²⁴⁷ GASTONE BELOTTI, *Antonio Vivaldi. Per subire il fascino della sua musica*, cit.

sta compiendo una opera di divulgazione che non sarà mai abbastanza lodata, e che verrà ad additare all'ammirazione del mondo gli aspetti ancora sconosciuti di uno dei più grandi e interessanti geni musicali di tutti i tempi».²⁴⁸

Domenica 26 ottobre doppio concerto: subito dopo l'esecuzione pomeridiana a



Fig. 34. Angelo Ephrikian e Antonio Fanna, con alcuni componenti dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana.

Bergamo nella «gremittissima sala Piatti»,²⁴⁹ l'orchestra parte per Milano, dove inaugura la stagione concertistica dell'Associazione milanese della musica da camera al Teatro della Basilica. Il favore dei milanesi supera di molto ogni aspettativa, tanto che il concerto diviene un avvenimento di cronaca per i disordini venutisi a creare a causa di una sbalorditiva affluenza che aveva colto impreparati gli stessi organizzatori. Ci volle l'intervento dei carabinieri per arginare la folla accorsa: «Il miracolo della settimana s'è poi avuto alla Basilica, quella che di solito è gelida e deserta. Una folla strabocchevole, gente rimandata indietro».²⁵⁰ Emilio Radius, scrittore e giornalista che lavora al primo rotocalco del dopoguerra, «L'Europeo», era presente e riporta: «Alle nove la sala della Basilica era piena; di lì a qualche minuto gremita; alle nove e un quarto non si poteva più entrare e si rimborsava il prezzo del biglietto ai ritardatari. Alla Basilica non era mai successo niente di simile. Milano smentiva tutti i pregiudizi che si avevano sulla specie della sua musicalità. La capitale del melodramma era impaziente di ascoltare quel Vivaldi, veneziano, che Venezia aveva trascurato [...] Si vedevano soci del Quartetto, soci degli Amici della Musica, soci del Teatro del Popolo, abbonati della Scala. Molti allievi del Conservatorio e delle altre scuole di musica. Non mancavano uditori d'eccezione, come Riccardo Bacchelli, musicofilo, ma non *aficionado* dei concerti [...] Perché non ripetere i concerti del Festival vivaldiano a Milano e alla Scala? [...] Vivaldi è sempre più amato dal pubblico [...] Vivaldi è un affare. Milano lo ha dimostrato [...] L'onda vivaldiana s'ingrossa, sale».²⁵¹ Riccardo

²⁴⁸ *Concerto vivaldiano all'Isola*, «Il secolo XIX», 26 ottobre 1947.

²⁴⁹ M. BALLIN, *Omaggio a Vivaldi alla Società del Quartetto*, «Eco di Bergamo», 27 ottobre 1947.

²⁵⁰ BARDOLFO, *Genio e sregolatezza. Una settimana quasi d'oro*, «Candido», 2 novembre 1947.

²⁵¹ EMILIO RADIUS, *La Scala nonostante la generosità materiale e spirituale dei suoi dirigenti ha perso una grande occasione*, «Europeo», 9 novembre 1947.

Malipiero, compositore, critico musicale, nipote di Gian Francesco, aveva detto qualche parola di introduzione al concerto.²⁵²

A Ferrara, il giorno dopo, «plauso entusiasta e incondizionato» del pubblico presente, che si commuove, soprattutto al bis, la Sinfonia «al Santo Sepolcro», «ove l'espressione musicale, in una scrittura ridotta all'essenziale, raggiunge un'intensità di sentimento che difficilmente si potrà dimenticare».²⁵³

L'ultimo concerto, che inaugura la nuova stagione del Teatro Comunale, ha dal pubblico dell'Aquila «accoglienze addirittura trionfali [...] Pretendeva bis a non finire, rivolleva *La Notte*, a gran voce chiamava il maestro Ephrikian» che, impeccabile e scrupolosamente fedele al testo vivaldiano, aveva saputo rendere, senza arbitri, senza enfasi, con gesto elegante, il vivace colore strumentale della musica del Prete rosso.²⁵⁴

Il «giro concertistico» era stato un trionfo. Il consenso fu superiore alle più ottimistiche aspettative: la stampa, che, lasciando fioccare titoli quali «pieno successo», «vivo successo», «brillante serata», «grande concerto», decretava la riuscita dell'operazione, proclamava anche a gran voce i meriti dell'Istituto: «L'Istituto vivaldiano è una meravigliosa creazione italiana del dopoguerra: dovuto alla munificenza di anonimi filantropi esso è in procinto di dare vita alla più grandiosa edizione musicale del secolo».²⁵⁵

NUOVA VITA PER LA NUOVA MUSICA VIVALDIANA

Questi primi, gratificanti contatti del pubblico con la 'nuova' musica vivaldiana segnarono l'inizio dell'immensa quanto impreveduta diffusione che la musica del Prete rosso avrebbe avuto negli anni a venire. Il nome del veneziano permeava gli ambienti musicali del tempo. «Quasi per un volere della storia, Vivaldi doveva essere personaggio di attualità duecento anni dopo la sua morte e, caso veramente strano, appare destinato ad additare ai giovani di oggi, essendo egli follemente giovane e spregiudicato, la strada buona tra i tanti sentieri o 'ismi' della nostra epoca musicale. Definirei con un altro 'ismo' questo compito d'intermediario: 'vivaldismo'», attesta il musicologo e compositore Remo Giazotto, che ipotizza: «il concerto di Vivaldi può essere che spodesti di qui a poco il dramma di Verdi. Il teatro musicale più non è amato dai giovani», e continua: «se oggi si indicasse un *referendum* sulle inclinazioni musicali degli italiani [...] alla musica sinfonica verrebbe premessa la ginnastica [*sic*] da camera e, se si

²⁵² Riccardo Malipiero (1914-2003), oltre che musicista e animatore culturale, è collaboratore musicale di quotidiani e settimanali. Figlio del violoncellista Riccardo, dopo aver studiato pianoforte a Milano e composizione a Torino, prosegue con lo zio Gian Francesco e diviene tra i primi sostenitori e divulgatori della dodecafonia in Italia.

²⁵³ BENEDETTO GHIGLIA, *Il successo all'Auditorio del Festival Vivaldi*, «Corriere del Po», 29 ottobre 1947.

²⁵⁴ Ritaglio di stampa, NINO CARLONI, *I Concerti dell'Aquila. Incontro con Vivaldi*.

²⁵⁵ *La quarta manifestazione della Società ferrarese dei concerti*, «Il Giornale dell'Emilia», 26 ottobre 1947.

chiedesse il nome dell'autore preferito, Antonio Vivaldi otterrebbe una buona classifica [...] Sono proprio i giovani ad amare Vivaldi».²⁵⁶ A solo un anno dalla sua riscoperta, Vivaldi si trova a incarnare uno dei poli di una *querelle* che vede contrapporsi il melodramma verdiano e la musica strumentale, in special modo, appunto, quella vivaldiana, sentita come moderna dai più giovani tra i musicofili e quindi preferita dalla generazione dei figli. Il melodramma, visto da Casella come «conservatore» e «passatista», è apprezzato dalla generazione dei padri e, secondo Giazotto, susciterà negli ascoltatori del futuro un interesse «archeologico, di studio o polemico». Al presente, secondo Giazotto, si addicono i «tempi sinfonici, sempre più sinfonici. Lo spirito del prefisso greco *sun* non è mai stato adoperato tanto alla lettera; non somma di suoni, ma sintesi di suoni».²⁵⁷

Uno degli aspetti vincenti della *Vivaldi renaissance* del secondo dopoguerra è stata la perfetta sincronia tra la pubblicazione e la concomitante diffusione della musica del Prete rosso attraverso il sistema produttivo musicale internazionale: teatri, festival, società di concerti, enti radiofonici e mercato discografico propagano la conoscenza e diffondono la fruizione della musica del veneziano.²⁵⁸ Le partiture di Vivaldi riemerse dai fondi della Biblioteca torinese – «esploratori e minatori instancabili continuano a trarre alla superficie blocchi di opere complete o schegge e frammenti di esse tuttora luminosi e levigati, che nulla hanno sofferto dalla secolare sepoltura [...] un vero lavoro di estrazione e di raffineria che ha già i suoi *trust*, i suoi stabilimenti e i suoi mercati»²⁵⁹ – vengono subito immesse nei circuiti concertistici di importanti istituzioni italiane: ai Pomeriggi Musicali di Milano (24 gennaio 1948, direttore Ettore Gracis, violinista Michelangelo Abbado) come all'Accademia Filarmonica Romana (Teatro Eliseo, 27 gennaio 1948, in collaborazione con la RAI che radiotrasmette il concerto eseguito dall'Orchestra Sinfonica di Radio Roma diretta da Angelo Ephrikian). L'onda vivaldiana non si ferma: ancora Ephrikian, con l'Orchestra da Camera di Radio Roma, porta nella capitale concerti tutti vivaldiani il 18 e il 22 marzo, al Teatro Eliseo, con un programma che viene messo in onda per la Rete Rossa (figg. 122-126).

Il collaudo funziona molto bene. Anche a Milano, «dove gli appassionati di musica sono sì e no quattromila», e «trecento vivaldiani formano già una bella falange»,²⁶⁰ a chiusura della stagione sinfonica della Scala sono messe à l'affiche tre serate interamente dedicate alla musica di Vivaldi, il 13, 16 e 18 novembre (figg. 127-131): Ephrikian dirige nuove partiture, eseguite per la prima volta nella città meneghina, e altre che dedicano invece a Milano la loro prima esecuzione

²⁵⁶ REMO GIAZOTTO, *Minacciato il dramma di Verdi dal concerto di Vivaldi*, «Corriere di Milano», 8 febbraio 1948.

²⁵⁷ REMO GIAZOTTO, *Il teatro musicale non interessa i giovani. Gli anziani invece sostengono che il melodramma resta la più genuina espressione della musicalità italiana*, «Corriere di Milano», 25 gennaio 1948.

²⁵⁸ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., p. 59.

²⁵⁹ *Concerto vivaldiano alla Filarmonica*, «Il Momento», 28 gennaio 1948.

²⁶⁰ GIULIO CONFALONIERI, *Trecento vivaldiani*, «Omnibus», 9 dicembre 1948.

assoluta, e il successo «clamoroso [...] consola e fa onore al gusto del pubblico».²⁶¹ Nel secondo concerto, l'auditorio, che ascoltava partecipe e coinvolto per la prima volta la musica vocale sacra del Prete rosso, «per qualche minuto si è tenuto in un silenzio teso e commosso, piuttosto raro in queste mondane serate».²⁶² Teatro esaurito e pubblico variegato, «e il fatto che l'orchestra fosse così ridotta in una sala così vasta non ha tolto nulla al successo che è stato così ampio come un respiro di soddisfazione. C'erano tutti i musicisti di Milano, tutti i giornalisti che si interessano di musica, molti artisti, molti scrittori e le signore più eleganti. Splendide *toilettes* sono state indossate per la prima volta per il Prete rosso».²⁶³ Una cena di mezzanotte, a chiusura del ciclo vivaldiano, è offerta nella Casa della Cultura, per festeggiare il maestro Ephrikan, le cantanti Ginevra Vivante ed Eugenia Zareska, e Antonio Fanna.

L'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana si esibisce ancora nella primavera del 1949 al Teatro Comunale di Treviso, dove grande era l'attesa per poter festeg-

giare Antonio Vivaldi e una riscoperta sentita come «tutta trevigiana» (Fanna e Ephrikan sono, infatti, entrambi originari di Treviso).

«La sveglia suona per Antonio Vivaldi», dichiara Malipiero sulle pagine del «Radiocorriere»:²⁶⁴ per quattro domeniche consecutive (6, 13, 20 marzo e 3 aprile) la Rete Rossa della RAI trasmette, da Ca' Giustinian, a Venezia, «L'ora vivaldiana», quattro concerti esclusivamente di musiche del veneziano eseguite dall'orchestra fondata e diretta da Ephrikan, diffuse in prima esecuzione radiofonica. Apriva ciascuna trasmissione un frammento da una de *Le quattro stagioni*, brani che acquisteranno una popolarità planetaria. All'epoca, la

Nella splendida «Sala Grande» di Ca' Giustinian a Venezia, si svolgeranno da domenica 6 marzo, per «L'ora vivaldiana», quattro concerti organizzati in collaborazione con la Società «Amici della Musica» di Venezia. Del grande musicista veneziano saranno presentate opere in gran parte in prima esecuzione, realizzate dall'Orchestra Vivaldiana di Venezia diretta da Angelo Ephrikan, nella compagine che già l'anno scorso ottenne, in una fortunata tournée in Italia, calorosissimi consensi. È una manifestazione d'arte squisitamente veneziana e la RAI ne curerà la trasmissione, alle ore 17,30, secondo il calendario sottoindicato:

DOMENICA 6 MARZO	DOMENICA 20 MARZO
LA PRIMAVERA (da «Le quattro stagioni») (a cura di A. Ephrikan)	L'AUTUNNO (da «Le quattro stagioni») (a cura di A. Ephrikan)
CONCERTO GROSSO IN SOL MAGGIORE - F. IV, n. 1 (a cura di A. Ephrikan)	CONCERTO GROSSO IN DO MINORE - F. I, n. 12 (a cura di R. Olivieri)
CONCERTO IN SOL MINORE - F. XI, n. 6 (a cura di G. F. Malipiero)	CONCERTO IN SI BEMOLLE MAGGIORE detto «Il funebre» (a cura di A. Ephrikan)
CONCERTO IN LA MAGGIORE - F. XI, n. 4 (a cura di A. Ephrikan) Violino principale L. Ferro	CONCERTO IN RE MINORE PER OBOE E ORCHESTRA - F. VII, n. 1 (a cura di A. Ephrikan) Solista T. Riedmiller
DOMENICA 13 MARZO	DOMENICA 3 APRILE
L'ESTATE (da «Le quattro stagioni») (a cura di A. Ephrikan)	L'INVERNO (da «Le quattro stagioni») (a cura di A. Ephrikan)
SINFONIA IN SI MINORE «Al Santo Sepolcro» - F. XI, n. 7 (a cura di A. Fanna)	CONCERTO GROSSO IN DO MAGGIORE - F. XII, n. 1 (a cura di A. Ephrikan)
«LAUDATE PUERI» - Cantata per soprano e orchestra (a cura di A. Ephrikan) Soprano G. Vivante	CONCERTO IN SOL MINORE detto «Per l'Orchestra di Dresda» (a cura di A. Ephrikan)
	CONCERTO IN DO MAGGIORE detto «Per la solennità di S. Lorenzo» - F. XII, n. 14 Violino principale L. Ferro

Fig. 35. Ritaglio di stampa, 22 marzo 1948.

²⁶¹ ID., *Ultime Teatrali. Alla Scala secondo concerto dedicato a Vivaldi*, «Il Tempo di Milano», 18 novembre 1948.

²⁶² Ritaglio di stampa, *Alla Scala il secondo concerto vivaldiano*, «Umanità», 18 novembre 1948.

²⁶³ EMILIO RADIUS, *Notizie musicali*, «Europeo», 28 novembre 1948.

²⁶⁴ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'ora vivaldiana*, «Radiocorriere», XXIII, n. 10, 27 febbraio-5 marzo 1949, p. 3.

sola edizione pubblicata delle *Stagioni* era quella di Bernardino Molinari, reputata proprio «non ortodossa» da Ephrikan; gli originali, però, si conservavano a Bruxelles ed Ephrikan, non potendoli consultare in tempi brevi, si trovò costretto a preparare la sua partitura da quella di Molinari. Ricontrerà poi, soddisfatto, confrontando la sua versione con le copie fotografiche delle fonti, che questa non presentava nemmeno un errore.²⁶⁵

L'edizione, nel 1949, del terzo Autunno Musicale Veneziano propone due novità vivaldiane, *La Senna festeggiante* e il *Beatus vir*, con la revisione, rispettivamente, di Ephrikan e di Bruno Maderna (che collabora con l'Istituto Vivaldi nel biennio 1947-1948), lavori che chiudono i concerti del XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea al Teatro La Fenice (3-18 settembre 1949), inaugurato da Toscanini con l'Orchestra della Scala (figg. 132-133). Rodolfo Pallucchini, Segretario generale della Biennale, visti i successi del precedente Autunno Musicale Veneziano, aveva caldeggiato l'inserimento di nuove opere del Prete rosso: «A me è sembrato stranissimo, anzi irriverente, che Venezia avesse lasciato a Siena il vanto di glorificare, se così si può dire, un Vivaldi. Bisognerebbe puntare ancora su questo nome».²⁶⁶

L'*ensemble* di Ephrikan fece scuola. Un anno più tardi nacque il Collegium Musicum Italicum che, in occasione del primo viaggio negli Stati Uniti, cambierà nome, divenendo I Virtuosi di Roma, compagine fondata da Renato Fasano²⁶⁷ e composta dai migliori strumentisti italiani – il primo violino era ancora Luigi Ferro, anima dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana – mentre nel 1951 dodici strumentisti, molti dei quali allievi dei Virtuosi, diedero vita a I Musici, che suonavano senza direttore. Le due orchestre – impegnate nell'opera di diffusione della musica barocca e che vedono la trasmigrazione nella loro compagine di alcune tra le prime parti dell'Orchestra della Scuola Veneziana –, insieme a I Solisti Veneti, fondati nel 1959 e diretti da Claudio Scimone, porteranno in tutto il mondo la musica di Vivaldi.²⁶⁸

Nel frattempo continuano a emergere nuovi ritrovamenti: nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, il musicologo ungherese Bence Szabolcsi scopre tre manoscritti inediti di Vivaldi: una *Sinfonia in do maggiore*, un *Concerto per archi in sol maggiore* e un *Concerto per violoncello* intitolato *Il ritiro*, che vengono eseguiti a Budapest da un'orchestra da camera, costituita da membri dell'orchestra della radio ungherese, diretta da Frigijes Sander, non mancando di destare il compiacimento del pubblico.²⁶⁹

²⁶⁵ ANGELO EPHRIKAN, *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, cit., pp. 25-31.

²⁶⁶ Lettera dattiloscritta di Rodolfo Pallucchini a Ferdinando Ballo, 29 ottobre 1947. Venezia, ASAC, Fondo Musica, Fondo 1, Busta 2 (1942-1949).

²⁶⁷ Renato Fasano (1902-1979), compositore, pianista e direttore d'orchestra.

²⁶⁸ ROGER-CLAUDE TRAVERS, *Le temps du monaural: 1948-1959. Premier âge d'or méconnu du disque vivaldien*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, cit.; MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., p. 60.

²⁶⁹ *Eseguita a Budapest le opere inedite di Vivaldi*, «Reggio Democratica», 8 febbraio 1948.

Nel 1948 le strade di Fanna ed Ephrikan cominciano a dividersi. Mentre Ephrikan si dedicherà alla direzione d'orchestra, Fanna porterà avanti l'Istituto Vivaldi e il lavoro dell'edizione. Malipiero scrive, commentando la situazione: «confesso che ciò mi ha fatto dispiacere perché l'Istituto era voi due. Ma metto una pietra anche su questo e sia fatta la volontà di Dio». ²⁷⁰ Tra i due non verrà mai meno l'amicizia, e l'uno saprà che, in caso di necessità, potrà sempre contare sull'altro.

Anni dopo, in uno dei nostri incontri nel corso del quale scherzammo sui fatti delle nostre vite, Angelo, tra il serio e il faceto, mi disse: «da principio, quando parlavano di me, dicevano: "è il figlio di un famoso studioso armeno"; poi cominciarono a dire: "è il padre dell'attrice Laura"; adesso dicono: "è il suocero di Gianni Morandi". Non ho fatto una gran carriera!». Invece, era proprio un bravo direttore d'orchestra.

EUGENIO CLAUSETTI E CASA RICORDI

La *tournée* dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana aveva ridotto le disponibilità finanziarie destinate all'edizione. Nel 1948 prevedevo con preoccupazione che alla fine dell'anno successivo, o poco più in là, la cassa sarebbe stata pressoché vuota. Che fare? Una notte mi tornarono alla mente i racconti che avevo sentito da bambino su vincite favolose al mitico Casinò di Montecarlo, dove peraltro la direzione offriva il biglietto di ritorno verso la città di origine ai frequentatori che si fossero, invece, irrimediabilmente rovinati al gioco, per evitare che tentassero il suicidio sul posto, discreditando il Principato. Decisi, un po' per scherzo e un po' seriamente, per rimpinguare le finanze dell'Istituto Vivaldi, di tentare la sorte al Casinò di Venezia, dove giocai alcune migliaia di lire dei miei risparmi. Persi tutto, ovviamente. Ma non pensai al suicidio; andai al cinema.

La vita conduce spesso a inattesi bivi. Se non ci fossero state le febbri tifoidee dei figli di Eugenio Clausetti, contratte al mare a Palermo, probabilmente l'impresa editoriale vivaldiana si sarebbe prima o poi arenata. Invece, ancora una volta, la Fortuna venne in aiuto. Nell'estate del 1948 Clausetti era in vacanza a Cortina con la famiglia, dove aveva portato i suoi bambini, in convalescenza per il tifo, perché respirassero aria buona. Sulla via del ritorno verso Milano, mi chiese di fare tappa a Villa delle Rose (ci conoscevamo dal 1946 per via di Vivaldi). Qui, i bambini si di-



Fig. 36. Eugenio Clausetti.

²⁷⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 14 agosto 1948. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

vertirono nella peschiera del parco, tra rane e trote, sul laghetto, lungo il fiume, i ruscelli e le cascatelle.

Ricordo che rimasi stupito dall'anticonvenzionalismo di Clausetti – che indossava la camicia senza la cravatta –, abituato, come ero, a mio padre, che la cravatta non la levava mai, neanche in casa. Tra Clausetti e me, nei nostri precedenti incontri di lavoro, era nata una profonda stima reciproca, che il tempo trasformò in amicizia. Prima di ripartire, Clausetti mi



Fig. 37. Peschiera di Villa delle Rose.

fece a bruciapelo una proposta che non mi sarei mai aspettato: «Vuoi venire a lavorare con me alla Ricordi?». Per me, giovane provinciale campagnolo – il mio stupore davanti all'evidenza che ci si potesse vestire senza cravatta ne era un segnale –, fu come toccare la luna con un dito: sarei andato a lavorare in una delle maggiori case editrici del mondo, dall'editore di Verdi e di Puccini! Intravvidi la possibilità che questa inaspettata circostanza potesse, in qualche modo, avere anche effetti positivi per la prosecuzione dell'edizione vivaldiana. Accettai la proposta con entusiasmo; se mi fossi fatto apprezzare nel lavoro, qualcosa di buono forse sarebbe potuto nascere. All'inizio del 1949 ero a Milano. Facendo tesoro della pratica acquisita nelle aziende di famiglia, cominciai a occuparmi della riorganizzazione degli uffici, che funzionavano ancora secondo schemi ottocenteschi. Per esempio, come addetto alla tenuta del libro giornale vi era un anziano signore rigorosamente vestito di nero, con capigliatura e grandi baffi bianchi, che, in piedi davanti a un leggio, annotava, con perfetta calligrafia, corredata di fronzoli e riccioli, le singole scritture contabili. Ogni settimana sottoponevo a Clausetti le mie proposte, che discutevamo assieme e che il più delle volte egli accettava. Iniziai a occuparmi delle ristampe delle edizioni, poi delle nuove pubblicazioni: dovevo verificarne i contenuti, sovrintendere alla parte grafica delle edizioni, delle copertine, eccetera. Mi occupai anche dell'organizzazione e della stampa della nuovissima collana di partiture tascabili che, a quel tempo, erano pubblicate solamente dalle case editrici Eulenburg e Universal. A un certo punto cominciai a 'fare le pulci' alle filiali italiane ed estere, verificando ciò che sembrava non funzionasse. Clausetti quasi sempre condivideva le mie posizioni e mi appoggiava con la sua autorità. In molte occasioni lo accompagnavo alla Scala, nel palco di Ricordi, per assistere alle rappresentazioni. Nelle sere d'estate andavamo insieme a nuotare in piscina. Consideravo Clausetti come un fratello maggiore; gli volevo bene, e penso che anch'egli fosse affezionato a me (mi nominò anche tutore dei suoi figli, qualora egli fosse morto prematuramente).

Lavoravo in Ricordi e contemporaneamente seguivo le edizioni Vivaldi, e lo facevo da una posizione privilegiata. La sede storica di Ricordi, in via Berchet, a un passo dalla Galleria, danneggiata dai bombardamenti, era in restauro. Provvisoriamente gli uffici erano nei fabbricati delle Officine Grafiche Ricordi, in Viale Campania, a circa tre chilometri dal centro. Ricordo che quando, per qualche ragione, mancava l'energia

elettrica, entrava in funzione, con un rumore assordante, il motore di un carro armato, parcheggiato nel cortile della fabbrica, che, attraverso non so quali marchingegni, suppliva all'emergenza. Quando, a restauro avvenuto, ci trasferimmo in via Berchet, mi fu assegnato un locale che ospitava un pianoforte a coda; ricordo che un giorno, mentre lavoravo, fu invitato a entrare nel mio ufficio il pianista Alfred Cortot, considerato il maggior interprete vivente di Chopin, che doveva esercitarsi in vista di un concerto, quella sera, alla Scala. Quel giorno lavorai con il sottofondo delle musiche di Chopin suonate da Cortot.

Furono quelli i miei 'anni di gloria', illuminati dall'incontro con la persona che sarebbe divenuta mia moglie. Per la verità, con Mariapia Roncoroni, tanti anni prima, avevo giocato da bambino sulla spiaggia del Lido di Venezia. Le nostre madri, entrambe milanesi, erano amiche, e negli anni che seguirono, pur senza vedersi, si scrivevano e si scambiavano le fotografie dei figli che crescevano. Nel 1946, ritornate dalla Svizzera dove erano rifugiate per ragioni politiche, madre e figlia vennero a Villa delle Rose, prima di partire per l'Argentina per raggiungere il marito e padre, e stabilirsi. Incontrare Mariapia per me fu il classico colpo di fulmine. Andammo a Venezia a vedere i grandi quadri di Tintoretto alla Scuola di San Rocco. Dopo due giorni partirono e pensavo che non l'avrei più rivista. Invece, nel 1948, la famiglia ritornò in Italia. Ci rivedemmo a Milano per i concerti di Toscanini alla Scala. Ci sposammo nel 1950, ad Assisi. Ora, dopo settant'anni dal nostro primo incontro a Villa delle Rose, ci sorreggiamo reciprocamente nella nostra vecchiaia. Devo molto a Mariapia, pittrice e scultrice di talento, per la mia maturazione, sotto tutti gli aspetti.

L'impresa Vivaldi si era affermata bene. La musica del Prete rosso si diffondeva e le incisioni su dischi si moltiplicavano. Il catalogo Ricordi si era arricchito di un nome importante, che faceva concorrenza a quelli di Verdi e di Puccini. Mi parve giunto il momento di esporre a Clusettini la situazione finanziaria dell'Istituto Vivaldi, cominciando da quando mi ero presentato a lui come rappresentante di un «gruppo finanziario» che in realtà non era mai esistito. Facemmo anche qualche risata sul tutto. Alla fine, la sua decisione fu: «si va avanti». Casa Ricordi modificò il contratto e si assunse l'onere finanziario dell'impresa, così l'edizione poté continuare.

MALIPIERO AL TIMONE. TEMPESTE VIVALDIANE

Gian Francesco Malipiero, la cui «aria perennemente svagata era un siparietto dietro cui signorilmente nascondeva una memoria vivacissima e tenacissima, un'eccezionale capacità di comprendere, un prezioso senso del pittoresco, una multiforme cultura volta sempre a casi concreti»,²⁷¹ oltre che compositore, è saggista e scrittore ironico di pagine di memoria (*La pietra del bando*, *Cossì va lo mondo*, *Ricordi e pensieri*, *Il filo d'Arianna*). Polemista e critico musicale, a un intervistatore francese – al quale fa sapere, incidentalmente, di essere discendente del doge Pasquale Malipiero che resse la Serenissima dal

²⁷¹ VITTORE BRANCA, *Ricordo di Malipiero. I pensieri di un musicista*, «Gazzettino», 1 settembre 1973.

1457 al 1462 – illustra il suo metodo di lavoro sulle partiture: «Niente è più valido di un'edizione esatta. Collaziono i manoscritti, comparo le varianti, stabilisco un testo definitivo e questo testo, puro, è di una bellezza senza eguali». ²⁷²

La poca stima che nutre per gran parte dei suoi colleghi è tutta riflessa in una frase, vergata di sua mano, che campeggiava, tagliente e caustica, dietro la scrivania di Ephrikian: «Per essere musicologi non bisogna essere negati alla musica». ²⁷³ Non vuole avere a che fare né con Pincherle, «Non creda a Pincherle [...] è prepotente e sordo, nonché inventore di aneddoti vivaldiani», ²⁷⁴ né con Kolneder, ²⁷⁵ «È uno di quelli che sostengono tesi incontrollabili per far confusione e dilungarsi in discussioni che aiutano a sbarcare il lunario. La sua opinione non conta pure se fra musicologi sono solidali». ²⁷⁶ Un ritratto parlante dell'uomo e del musicista emerge dalla corrispondenza, turbolenta, incandescente, fortemente chiaroscurata, con Antonio Fanna, corrispondenza che, tra un «Caro Fanna» e un «Egregio Maestro», «cordiali» o «rispettosi» saluti, copre un arco temporale che dal 1947 giunge al 1969. Potremmo definire quelle lettere *Impressioni dal vero*, prendendo a prestito il titolo di una delle sue composizioni. ²⁷⁷ Accentuata da tratteggi, lettere cubitali, schizzi, disegni, evidenziazure, la scrittura di Malipiero, vulcanica, energica, a tratti tesa, dando alle parole un respiro ora disteso, ora affannato, rispecchia il suo essere. Sin dall'inizio dell'avventura vivaldiana, le missive a Fanna risultano colorite: «sono molto preoccupato e altrettanto pervaso da "sospetti vari" [...] Se la mia intransigenza in questo senso dovesse essere di ostacolo, mi ritenga senz'altro dimissionario». ²⁷⁸ L'indole tutt'altro che facile di Malipiero si manifesta esprimendosi in un linguaggio vivido, diretto, a volte surreale, sempre potente, tra battute di spirito e mordaci paradossi. «Ho ricevuto la mazzata sul capo col balsamo dolcissimo», ²⁷⁹ si lagna con il suo interlocutore; «Che anno orribile. Che vita d'inferno. È intollerabile e sono nauseato. Miserere

²⁷² PIERRE DESCARGUES, *Malipiero publie l'œuvre complet de Vivaldi*, «Arts», 2 luglio 1948.

²⁷³ ROBERT DE PIERI, *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit., p. 15.

²⁷⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 15 marzo 1959. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁷⁵ Walter Kolneder (1910-1994), musicologo austriaco, autore di scritti e studi su Vivaldi sin dal 1951. WALTER KOLNEDER, *Die Klarinette als Concertino-Instrument bei Vivaldi*, «Die Musikforschung», IV, 1951, pp. 185-191; Id., *Vivaldi Pädagogische Tätigkeit in Venedig*, «Die Musikforschung», V, 1952, pp. 341-345; Id., *Vivaldi: Leben und Werk*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1965.

²⁷⁶ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 30 maggio 1958. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁷⁷ *Impressioni dal vero*, I-III: 1910; IV-VI: 1915; VII-IX: 1922.

²⁷⁸ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 20 agosto 1947. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna. Fanna gli aveva annunciato l'arrivo di dodici partiture da controfirmare, e Malipiero chiede: «E chi le ha fatte queste partiture?», proseguendo: «Mi pare di aver sempre dimostrato entusiasmo per l'impresa che mi costa qualche fatica, ché anche Maderna, se non sorvegliato, sbanda, come Olivieri, ecc ecc. Povero Vivaldi!».

²⁷⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 14 febbraio 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

mei». ²⁸⁰ Sente ostacoli, teme congiure e «tiri birboni» contro di lui e contro la sua musica: ²⁸¹ «credo che in nessuna città del mondo si faccia contro un concittadino quello che qui si fa e si è fatto contro di me [...] Ella deve rendersi conto del mio disagio e del desiderio di dimenticare i patri pantani». ²⁸² Vive ritirato nel suo eremo, da lui detto «cinofilo conservatorio», ²⁸³ esasperato, come compositore, da problemi di vario genere: «i miei nervi sono stati scossi da cose inverosimili [...] esaurimento nervoso, tracheite, totale disorientamento, ecco la somma del mio avere». ²⁸⁴ Come direttore del Conservatorio, le sue ambascie crescono con gli anni: «Il disastro del Conservatorio è grande. Non c'è più denaro. I creditori strepitano, i professori pure, ché non c'è carbone né legna. La mia melanconia è micidiale», ²⁸⁵ fino a giungere alle battute finali delle sue peripezie nelle istituzioni: «Mi pare ancora impossibile [...] Comunque dal primo ottobre, cioè da un'ora (sono le ore una del primo ottobre) non sono più direttore del Conservatorio e purtroppo non riesco a soffrire per questo. Tutt'altro». ²⁸⁶ Quando è a Venezia non vede l'ora di tornare ad Asolo: «Da Asolo farò molte cose, qui sono un pesce fuor d'acqua e tutto mi affatica», ²⁸⁷ «a Venezia sono DISTURBATISSIMO». ²⁸⁸ Si spazientisce: «Le rinnovo la preghiera di non fornirmi del Vivaldi insieme alla fretta»; ²⁸⁹ si scusa: «perdoni la disperata mia stan-

Le rinnovo la preghiera di non fornirmi del Vivaldi insieme alla fretta

²⁸⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 4 aprile 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸¹ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 22 agosto 1950. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸² Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 27 giugno 1950. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸³ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 9 dicembre 1947. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 26 marzo 1952. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸⁵ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 20 gennaio 1952. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸⁶ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 1 ottobre 1952. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸⁷ Ivi.

²⁸⁸ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 28 maggio 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁸⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 3 luglio 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

chezza = scarabocchi»,²⁹⁰ va su tutte le furie, offeso, per l'arbitrio di uno zelante correttore che aveva osato (recidivo!) «manomettere» il suo lavoro: «si è perpetrata quella ingiuriosa contaminazione che blandamente le feci osservare qualche mese fa [...] Io ho studiato molto l'importanza delle arcate nella musica per violino e quella caratteristica di Vivaldi in funzione ritmica. Un copista di casa Ricordi osa correggermi! [...] Un rifiuto della società musicale ne sa più di me e manomette il mio lavoro pensato, ponzato e sentito? Dunque io sono un imbecille. Perché dovrei dirigere l'edizione?». Cominciano a fioccare, sin dai primi tempi, le minacce di dimissioni: «Sempre per affetto verso di lei non do le dimissioni definitive [...] Se hanno fatto ulteriori modificazioni tolgano il mio nome e mettano a cura di N. N. La prego, non merito altre delusioni, per non dire ingiurie».²⁹²

La trafila attraverso la quale passava il manoscritto prima della pubblicazione era articolata in diverse fasi, per verificare i possibili errori, le sviste o le dimenticanze: alla revisione di Malipiero seguiva la collazione con le fotografie dell'originale vivaldiano, quindi un controllo delle bozze da parte di un correttore di Casa Ricordi, il Maestro Francesco Bellezza – contro il quale, spesso, si indirizzavano gli strali di Malipiero –, un ulteriore controllo di un correttore dell'Istituto Vivaldi e, infine, un controllo mio, sempre secondo le direttive decise all'inizio dell'impresa.

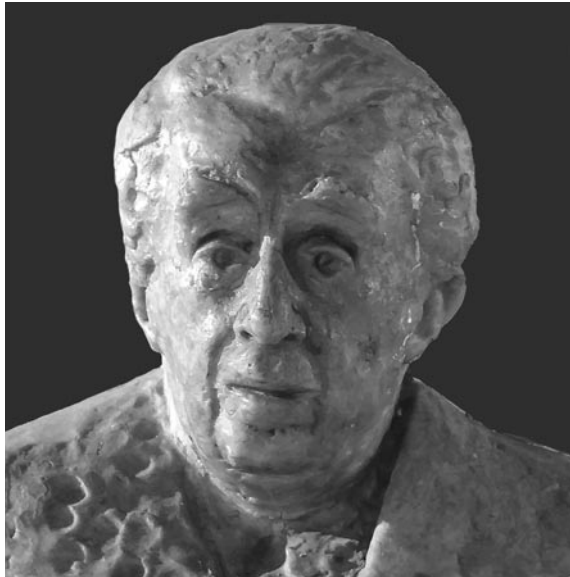


Fig. 38. MARIAPIA FANNA RONCORONI, *Malipiero*. Busto in cera.

Alle collere di Malipiero, Fanna risponde: «Se Lei dà le dimissioni, le do anch'io. Preferisco mille volte mandare a monte l'edizione che compromettere la nostra amicizia. E poi ho avuto anch'io da questo lavoro tante disillusioni [...] Del resto abbiamo pubblicato 100 partiture (con quelle che usciranno in dicembre) e non faremo perciò la figura dell'Accademia Chigiana che si è fermata al primo

²⁹⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 7 agosto 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹¹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 20 agosto 1950. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹² Ivi.

volume». ²⁹³ La fatica dell'immane lavoro inizia a serpeggiare tra i protagonisti: «Crede che valga la pena di continuare?» È Fanna che rivolge per primo a Malipiero, alla fine del 1950, la domanda, per lui del tutto retorica. La risposta giunge a fugare ogni dubbio, che Fanna comunque non aveva, circa l'edizione: «Mi pare troppo presto per fare macchina indietro, va ponderato. La situazione è la seguente: cento concerti pubblicati finora. Circa la metà è ottima musica [...] Siamo appena a un quarto dell'edizione e [...] non è il caso di rinunciare», sentenza il musicista, ²⁹⁴ che tiene informato Fanna di come in tutto il mondo vengano pubblicizzati i lavori vivaldiani: «Ho visto sulla «Revue internationale de musique» di Parigi la loro *réclame* dei primi 75 volumi di Vivaldi pubblicati. All'estero dire che dirigo io l'edizione vivaldiana non nuocerebbe, tutt'altro. Consiglio di farlo nell'interesse dell'Istituto, non mio». ²⁹⁵ Nel mare delle edizioni, agitato da molti venti, l'attaccamento al lavoro resta comunque saldo fino alla fine. E non manca, a suggellare e rinfrancare il patto: «Un abbraccio dal suo millenario G. Francesco Malipiero». ²⁹⁶ Qua e là dagli scritti affiora l'occhio del critico musicale: «In Vivaldi le legature sono usate con parsimonia, è il musicista della forza: molto arco, niente sdolcinature» (fig. 88), ²⁹⁷ o: «la mia esperienza mi insegna: all'inizio del XVIII secolo l'orchestra era ancora una cosa informe, dominava l'improvvisazione, si aggiustava tutto al momento dell'esecuzione secondo i mezzi di cui occasionalmente si disponeva». ²⁹⁸ Bisogna procedere e tentare di svolgere un lavoro ineccepibile, anche quando ci si sente «sull'orlo di un precipizio» come Malipiero, che asserisce: «dobbiamo conservarci invulnerabili»; e se la stanchezza sembra prendere il sopravvento sull'entusiasmo, la battuta ironica diviene salvifica per smorzare le tensioni: «Scusi questa lettera, ma sono stanco. Vivaldi oggi per me è Mortaldi» (figg. 89-90). ²⁹⁹

Non si questa
lettera, ma sono stanco
Vivaldi oggi per me
è Mortaldi

²⁹³ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 22 Agosto 1950. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁴ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 28 dicembre 1950. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁵ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Venezia, 22 febbraio 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁶ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 28 marzo 1952. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁷ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 16 gennaio 1955. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁸ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo 29 marzo 1957. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

²⁹⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 28 gennaio 1955. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

L'amarezza, ancora una volta per gli interventi sul suo lavoro da parte di un correttore di bozze di Casa Ricordi, gli fa perdere la calma: «Non ho mai visto che il personale di macchina vada a discutere con il Comandante di una nave sulla rotta da prendere. E poi sono stanco di Vivaldi».³⁰⁰ Si infuria, poi si apre alla distensione: «Dunque basta, l'incidente è chiuso e la chiave la getto in Arno»;

Dunque basta, l'incidente è chiuso e la chiave la getto in Arno

e ancora: «Gli incidenti sono come i parassiti, si eliminano con il DDT e non se ne parla più»,³⁰¹ per poi tornare a riattizzare il fuoco, indignato: «Scusi la noia, ma io sono più seccato di lei» (fig. 92).³⁰² Nel 1957 nasce un contenzioso tra Malipiero e Fanna. Malipiero, irritato, sospetta – come scrive a Clausetti – che il testo da lui consegnato per la pubblicazione possa venir «manomesso da imbecilli», e teme «Dio sa quante altre turpitudini»³⁰³ sulle edizioni. Fanna, con toni pacati e fermi, mette in chiaro le cose e si appella all'amicizia con Malipiero, «per tanti anni professatami e della quale credevo di non essere del tutto indegno».³⁰⁴ Clausetti, nel turbinio di una vita professionale da Amministratore delegato della Ricordi – oberato di incarichi e incombenze, spesso tra un viaggio e l'altro –, placa gli animi turbati da equivoci, disappunti e fraintendimenti con grande calma e equanimità, felice, una volta calmate le acque, di poter portare avanti il lavoro: «mi pare di aver capito che la scure di guerra ormai è riposta».³⁰⁵ L'equilibrio è ristabilito e la pubblicazione può dunque procedere. Tra il 1960 e il 1961 nasce una nuova controversia tra Fanna e Malipiero, che decreta di non voler avere più rapporti con il primo, neppure per iscritto;³⁰⁶ Malipiero, «quasi due volte quarantenne» già nel 1959, proclamava: «Vivaldi non c'è più. È morto da due anni [...] Ora la edizione mi pesa assai. L'opera omnia non tollera la scelta. La scelta è arbitraria e può essere sbagliata. Comunque fra i 300 concerti pubblicati, la sesta parte vale. 50? Ma. Il ma è sempre un brutto segno»

³⁰⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 23 marzo 1955. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰¹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 17 agosto 1960. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰² Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 27 dicembre 1965. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰³ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 29 marzo 1957. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰⁴ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 6 aprile 1957. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰⁵ Lettera di Eugenio Clausetti ad Antonio Fanna, Milano, 4 giugno 1958. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰⁶ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 13 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

(fig. 91).³⁰⁷ Vuole cambiar rotta, in contrasto con i criteri editoriali dell'Istituto, come fa notare, ribattendo, Fanna:³⁰⁸ Malipiero, infatti, propone di abbandonare l'idea dell'edizione dell'*Opera omnia* e suggerisce di far conoscere di Vivaldi solo la produzione che ritiene musicalmente valida, spalleggiato in questo, in un primo momento, anche da Eugenio Clausetti il quale, con «l'affettuosa devozione che nutro per lei», ribadisce che il piano editoriale «è interamente legato alla condizione che Lei rimanga il direttore artistico della collezione perché in caso contrario Casa Ricordi rinunzierebbe a proseguire la pubblicazione».³⁰⁹ Fanna però riesce a far valere le ragioni dell'Istituto: «In questo inizio 1961, immagini che io sia il nuovo direttore dell'Istituto Vivaldi, un neofita conscio che l'Istituto è sorto con il preciso scopo di pubblicare tutte le composizioni strumentali di Antonio Vivaldi, e legittimamente (o anche pignolescamente) preoccupato della coerenza di una così vasta opera. Questo neofita Lei potrà anche giudicarlo musicalmente incompetente, ma non potrà non riconoscere che è giusto che egli senta il dovere di rispettare e far rispettare i criteri fissati all'inizio della collezione, criteri dettati da Lei, direttore artistico, e ai quali del resto Lei stesso e altri revisori si sono attenuti [...] E giunti allo stato attuale delle cose, quando di fronte a oltre 300 tomi pubblicati non ci resta che una sessantina di manoscritti da pubblicare (oltre alle opere edite vivente Vivaldi), mi pare inopportuno mutare l'impostazione generale». Prega quindi Malipiero «di voler obiettivamente considerare l'intera questione» e di comunicare poi, «con la Sua abituale franchezza, ma anche senza animosità nei miei riguardi, quale soluzione Lei vede per l'intero problema».³¹⁰ Il dissidio verte anche su principi generali di revisione: Fanna rileva alcuni errori,³¹¹ «rilievi, non critiche», cosa che, inevitabilmente, fa infuriare Malipiero, il quale manifesta, ostile, lo «stato di orrore che Vivaldi (grazie a Lei e al suo

³⁰⁷ Lettera di Gian Francesco Malipiero, 23 gennaio 1959. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰⁸ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 13 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³⁰⁹ Lettera di Eugenio Clausetti a Gian Francesco Malipiero, Milano, 22 novembre 1960. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³¹⁰ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 13 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³¹¹ «1. I coloriti e la dinamica non tengono conto dei suddetti criteri, allontanandosi così anche dalle precise e chiare indicazioni dello stesso Vivaldi. 2. Sono soppresse alcune parti scritte da Vivaldi, ad esempio nei tomi 337 e 347, oltre che in tutti gli ultimi concerti per fiati solisti. Alcuni strumenti indicati da Vivaldi sono stati sostituiti da altri. Ciò si è verificato nel tomo 318, in cui due violini (in tromba marina, e con una parte che imita il ritmo delle trombe) chiamati poi per brevità semplicemente 'trombe' dal copista tedesco, forse ignaro del significato di questo termine in italiano, sono diventati due trombe. Ora, nel corso della partitura (battute 33, 34, 35, 81, 82, 83 e 298, 299, 300) appariva chiaro trattarsi di strumenti ad arco, dato che sullo stesso rigo musicale Vivaldi indica alle volte due parti separate, che certamente una tromba non può suonare da sola. Nella revisione, invece, tali parti sono state affidate alle trombe e ai flauti. Purtroppo questa variazione è stata rilevata da alcuni studiosi della musica italiana del settecento, che hanno accusato l'Istituto Vivaldi d'interpretazione arbitraria». Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 13 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

amico)³¹² ora m'ispira», forte comunque del fatto che «gli amici di casa Ricordi continuano a dire che, se io mi dimetto da direttore artistico dell'Edizione vivaldiana non la continuano».³¹³ Si scaglia contro Fanna, stizzito di dover perdere tempo in «snervanti e umilianti discussioni», e risentito accusa: «Il suo errore, perché è il Presidente dell'Istituto, è di credersi in diritto d'interferire nell'opera mia».³¹⁴ Fanna invia a Malipiero una risposta «franca e senza complimenti», augurandosi che «sia l'Istituto Vivaldi che il proprio direttore artistico non finiscano per dimenticare con queste questioni accidentali la ragione essenziale per cui unirono il loro lavoro quasi quindici anni fa: quella di rendere omaggio a un grande musicista che, diversamente, finirebbe senza colpa con l'andare di mezzo».³¹⁵ Non prende in considerazione le ennesime dimissioni di Malipiero e lascia «ancora la porta aperta a una riconciliazione».³¹⁶ E il lavoro, anche questa volta, va avanti.

VIVALDI IN AMERICA

Anna Wright, la moglie inglese di Malipiero, che lo aveva affiancato nel lavoro di diffusione delle opere di Monteverdi, è un valido aiuto anche per l'Istituto Vivaldi. Si era offerta, per quanto riguarda l'opera di promozione all'estero delle musiche pubblicate, di occuparsi della ricerca di sottoscrizioni negli Stati Uniti, e vi riesce brillantemente: tra i sottoscrittori della collana delle opere di Vivaldi vi sono moltissime biblioteche di importanti istituzioni culturali americane, quali quelle delle maggiori università, da Harvard a Yale, da Princeton alla Columbia e alla New York University, dalla Berkeley University of California alle Università del Michigan, dell'Illinois e della Pennsylvania, a Stanford, così come grandi biblioteche pubbliche quali quelle di Cleveland, Los Angeles, Boston, la Newberry Library di Chicago, la Free Library di Philadelphia e la biblioteca della Juillard School of Music di New York. Si era stabilito, su suggerimento di Malipiero, un prezzo per ogni raccolta di venticinque partiture che, con il passare degli anni, diviene simbolico: 12.000 lire per l'Italia, 165 franchi per la Svizzera e 50 dollari per l'America.

Mentre la rinascita della musica vivaldiana continuava puntualmente, l'eco del lavoro dell'Istituto superava presto i confini nazionali ed europei, giungendo a New York. Da oltreoceano giunsero richieste di musiche da proporre al pubblico in prima esecuzione assoluta americana, nel Festival of Music by Antonio Vivaldi del 1951, in due serate, alla Town Hall di Manhattan, con l'orchestra da

³¹² Il revisore, maestro Francesco Bellezza.

³¹³ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 16 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³¹⁴ Ivi.

³¹⁵ Lettera di Antonio Fanna a Gian Francesco Malipiero, Treviso, 25 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³¹⁶ Lettera di Antonio Fanna a Eugenio Clausetti, Treviso, 26 gennaio 1961. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

camera The Little Orchestra Society, fondata nel 1947 e diretta dal suo fondatore, Thomas Scherman (figg. 134-135).³¹⁷ Nel programma di sala, Sydney Beck traccia la storia di Vivaldi, nel duecentosettantacinquesimo anniversario della nascita, e quella dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, riconoscendo come «gigantic task» la pubblicazione in corso.

Virgil Thomson, compositore americano e critico del «New York Herald Tribune», dedica un ampio articolo al lavoro della riscoperta vivaldiana, mettendo a confronto i casi importanti, ma estemporanei, di Molinari, Casella, Mortari e Fasano con la sistematicità del lavoro dell'Istituto Vivaldi, la cui edizione, che torna a rendere fruibile il passato, viene qualificata come un «trionfo di precisione e di gusto».³¹⁸

VIVALDI INCONTRA LA TECNOLOGIA

In una lettera del 1951, Malipiero parla di un suo amico – tal Richard Jones, dell'etichetta discografica «Capitol Record's» di Hollywood, molto interessato a Vivaldi per «i grandi dischi, quelli chiamati a lunga durata» – e insiste che bisogna intervenire con la casa Ricordi di New York perché chiede «una percentuale molto superiore a tutti gli altri editori per i dischi». Afferma, infatti, che sarebbe «un errore enorme perdere una simile occasione».³¹⁹ Già a partire dal 1924 l'opera del Prete rosso inizia a essere diffusa in riproduzioni discografiche.³²⁰ Il *Long Playing* – disco microsolco in vinile di lunga durata, conosciuto anche come LP, o 33 giri dalla velocità di rotazione al minuto, importato dagli Stati Uniti dove era stato realizzato e lanciato sul mercato nel 1948 dalla casa discografica Columbia – giunge in Europa nel 1949 e subito soppianta i vecchi dischi in gommalacca a 78 giri, grazie alla migliore qualità di resa del suono e alla più lunga durata. Ogni facciata poteva contenere circa ventidue minuti di musica, ben di più di un brano strumentale di Vivaldi; un vantaggio enorme rispetto al 78 giri, della durata di circa dieci minuti, sul quale non si poteva registrare neppure un intero concerto vivaldiano. La nascita dell'LP, negli stessi anni in cui ebbe inizio l'edizione vivaldiana, avrebbe favorito moltissimo la diffusione della musica che si andava pubblicando: da quel minuscolo solco bruno si sarebbe propagata nel

³¹⁷ Thomas Scherman (1917-1979), direttore americano, fonda The Little Orchestra Society con lo scopo di far ascoltare al pubblico americano musiche inedite, novità commissionate appositamente o partiture poco conosciute o sconosciute di compositori dimenticati del passato.

³¹⁸ Virgil Thomson (1896-1989). VIRGIL THOMSON, *The past made available*, «New York Herald Tribune», 22 aprile 1951.

³¹⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 22 luglio 1951. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³²⁰ PIETRO BERRI, *Indice discografico vivaldiano*, Milano, Ricordi, 1953; medico e appassionato di musica di Rapallo, fornisce un prezioso elenco di discografia vivaldiana dall'alba della registrazione sonora, a cui si riferiscono gli studi di Roger-Claude Travers (vedi nota seguente); GIANLUCA TARQUINIO, *La diffusione dell'opera di Vivaldi attraverso le fonti sonore: la discografia a 78 giri in Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, cit., pp. 413-439.

mondo la voce del musicista veneziano. Tra gli incunaboli della fonografia vivaldiana a 78 giri si ricordano *Le quattro stagioni* suonate da Alfredo Campoli e The Boyd Neel Orchestra, nel 1938, e un'edizione della Cetra della *Juditha triumphans* realizzata per il conte Chigi l'8 settembre 1941, dischi che precedono la celebre versione, nel 1942, delle *Stagioni* di Bernardino Molinari. Nel 1949, anche il violinista Louis Kaufman incide a Bruxelles *Le quattro stagioni* per l'etichetta americana Concert Hall Society, seguite, nel 1950, dalla prima integrale de *La cetra*, Op. IX e, nel 1952, da quella de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* Op. VIII.³²¹

Il giradischi, divenuto oggetto d'uso comune, cambia l'attitudine dell'ascoltare musica, rendendone facile la fruizione: andare al concerto diventa una delle possibili opzioni per ascoltare musica, non più la sola. Già all'indomani dei concerti vivaldiani della Scala, il 13, 16 e 18 novembre 1948, la casa discografica Durium di Milano, avvalendosi degli allora più recenti ritrovati della tecnica, tra cui l'incisione spettroelettrica che aiutava a eliminare i fruscii dell'esecuzione restituendo le musiche con una nitidezza di suono fino ad allora impossibile da raggiungere, registrava il *Concerto in si bemolle maggiore* «*La notte*», per fagotto, archi e cembalo, il *Concerto in do maggiore* «*per la solennità di San Lorenzo*» e la *Sinfonia in si minore* «*al Santo Sepolcro*», eseguiti da musicisti della Scala sotto la direzione di Ephrikian.³²² La casa discografica americana Period raccoglieva, in tre microscolco, l'oratorio *Juditha triumphans* con l'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana diretta da Ephrikian, e l'americana Vox incideva, con l'Orchestra dell'Angelicum di Milano diretta da Ennio Gerelli, lo *Stabat Mater* vivaldiano assieme all'oratorio *Giona* di Giacomo Carissimi. Nel 1953 erano già più di settanta le incisioni di Vivaldi disponibili su disco.³²³ «Con l'avvento di tanti dischi e del giradischi, e con la quotidiana presenza della radio, Vivaldi era entrato in ogni casa. La sua musica stava diventando popolare anche in ambienti culturalmente impreparati. La televisione ne avrebbe poi completata la diffusione».³²⁴ In dieci anni, i dischi con musiche di Vivaldi sono tanti quanto quelli con le musiche di Bach e di Brahms, e le *Stagioni* si apprestano a diventare la *hit* più registrata dell'intera storia della musica classica, detenendo ancor oggi un primato ineguagliato e senza paragoni. La casa discografica Cetra tratta con l'Istituto Vivaldi per incidere le opere strumentali più significative, come risulta da una lettera scritta da Antonio Fanna alla direzione amministrativa di Ricordi, datata 15 giugno 1948, mentre, dall'altra parte dell'Oceano, la Library of Recorded Masterpieces, casa discografica di New York, avvia l'ambizioso progetto di registrare tutta la musica strumentale vivaldiana con la New York Sinfonietta diretta da Max Goberman, utilizzando le edizioni dell'Istituto Vivaldi, al ritmo di un disco al mese; tra il 1960 e il 1961 vengono così

³²¹ ROGER-CLAUDE TRAVERS *Le temps du monaural: 1948-1959. Premier âge d'or méconnu du disque vivaldien*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, cit., pp. 235, 240.

³²² *Dischi. Inciso Vivaldi*, «Il Popolo», 24 marzo 1949.

³²³ JOSEPH BRAUNSTEIN, *Rinascita di Vivaldi*, cit. Le indicazioni delle registrazioni seguono la catalogazione Fanna.

³²⁴ MICHELANGELO ABBADO, *Antonio Vivaldi nel nostro secolo con particolare riferimento alle sue opere strumentali*, cit., pp. 79-113, in part. p. 102.

pubblicati diciassette dischi. Nei libretti acclusi, curati da Joseph Braunstein, sono riprodotte alcune pagine dell'edizione Ricordi, e nel libretto del dodicesimo disco compaiono tutti gli *incipit* delle musiche registrate, tratti dall'*Indice tematico* compilato da Antonio Fanna nel 1955.³²⁵ La produzione, però, si deve interrompere per mancanza di sottoscrizioni.

Molte case discografiche iniziarono a essere interessate e a promuovere le esecuzioni di musica antica affidate a orchestre specializzate nell'esecuzione della musica barocca,³²⁶ e l'Istituto Vivaldi si incarica di tenere aggiornato il Catalogo generale dei dischi in vendita in Italia, fornendo, per ogni nuovo titolo in uscita, la catalogazione appropriata.

1957. TERMINA L'EDIZIONE DELLE RACCOLTE FOÀ E GIORDANO. CONTATTI CON LE BIBLIOTECHE NEL MONDO

Nel 1957 Malipiero termina la revisione di tutta l'opera strumentale delle raccolte Foà e Giordano di Torino; l'ultima opera strumentale dalla Biblioteca di Torino porta il numero di Tomo 317, il *Concerto in sol maggiore per violoncello, archi e cembalo*, F. III n. 19.³²⁷ Per completare l'edizione della musica strumentale bisognava recuperare «tutti i manoscritti sparsi per il mondo», e Malipiero propone di cominciare l'indagine con i manoscritti conservati a Dresda.³²⁸ Spera che «la cortina di ferro» della DDR non si riveli un sipario troppo pesante³²⁹ e indaga, tramite un suo conoscente tedesco, il musicologo Christoph Wolff di Lipsia, sullo stato delle partiture conservate nella Landesbibliothek. Le risposte si rivelano confortanti: a parte quattro concerti andati distrutti e non più di tre o quattro danneggiati, i manoscritti di Vivaldi a Dresda si trovavano in ottime condizioni.³³⁰ Mentre si procede al completamento della raccolta dei microfilm delle opere stampate al tempo di Vivaldi dagli editori Roger e Le Cène di Amsterdam,³³¹ Antonio Fanna decide di intraprendere alcuni viaggi di ricognizione nelle biblioteche europee per verificare di persona lo stato dei manoscritti in queste conservati. Nel 1965 parte per Dresda, Berlino, Schwerin e Rostock, per visionare le musiche e richiedere i microfilm che si trovavano nelle biblioteche di quelle città.

³²⁵ Ringrazio l'amico Roger-Claude Travers per l'informazione, che verrà sviluppata in un suo prossimo articolo, *Mono versus stereo; la décennie 1960-1970*, in preparazione.

³²⁶ MICHELE CHIAPPINI, *La scrittura dell'interpretazione*, cit., p. 60; ROGER-CLAUDE TRAVERS, *La redécouverte de Vivaldi par le disque, de 1950 à 1978*, in *Vivaldi veneziano europeo*, cit., pp. 333-348.

³²⁷ ANTONIO FANNA, *Situazione attuale dell'edizione vivaldiana*. Promemoria redatto a Treviso, 24 febbraio 1959. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³²⁸ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 28 ottobre 1956. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³²⁹ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 9 febbraio 1957. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³³⁰ Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, Asolo, 10 gennaio 1957. Carteggio Malipiero, Archivio privato Antonio Fanna.

³³¹ ANTONIO FANNA, *Situazione attuale dell'edizione vivaldiana*, cit.

Era inverno quando mi misi in viaggio. Da Ginevra, dove mi trovavo, partii in treno alla volta di Dresda, Schwerin, Berlino est e Rostock. Giunto al confine con la Germania est, un militare entrò nel vagone dove mi trovavo e, insieme ai documenti, mi chiese cosa andassi a fare a Rostock. Comunicai la mia intenzione di visitare la biblioteca per esaminare manoscritti vivaldiani e gli mostrai le lettere scambiate con i direttori delle diverse biblioteche. «Ha un albergo prenotato?», ribattè lui. La mia risposta negativa mi costò l'immediato invito a scendere dal treno. Il viaggio si interrompeva in una landa deserta, bianca di neve, dove c'era solo una baracca in mezzo ai campi. Mi fu fatto cenno di entrare. Lì venni lasciato, in attesa, per ore, al freddo, mentre venivano esaminati minuziosamente i documenti e le lettere che avevo con me. L'accurato esame si concluse con l'autorizzazione a ripartire. Da quel momento sono stato costantemente pedinato dalla Stasi. Seguivano ogni mio spostamento; alle stazioni di arrivo mi venivano a prendere e mi scortavano verso un albergo. La prima tappa fu Warnemünde, una cittadina balneare nella baia di Lubeca, della quale ricordo le caratteristiche sedie con baldacchino sulla spiaggia ventosa. A Rostock, storico porto sul Mar Baltico, con belle case a graticcio, nella sala di lettura della Biblioteca universitaria incontrai uno dei maggiori musicologi tedeschi del tempo, Rudolf Eller³³² che, avvicinatosi, mi riconobbe, si presentò e mi mise in guardia: «stia attento che i due manoscritti con i due tempi di concerto qui conservati non sono di Vivaldi, sono dei falsi». In effetti, sul frontespizio dei due documenti,³³³ sotto la scritta «Vivaldi» si intravedeva, nonostante il tentativo evidente di grattarla via per sostituirla con quella apocrifia, la firma di Johann-Ernst Prinz von Sachsen Weimar,³³⁴ sfortunato principe tedesco di Weimar del quale conobbi poi la storia: compositore e appassionato collezionista di musica, anche italiana, fu autore di una ventina di opere, prima della sua morte, il primo agosto 1715, all'età di diciotto anni. Quell'anno, in segno di lutto, da agosto a novembre, la musica venne totalmente bandita da sale e chiese della città di Weimar. Da Rostock mi rimisi in viaggio e giunsi in una Dresda rasa al suolo, dove anche la Sächsische Landesbibliothek era stata distrutta dai bombardamenti. I volumi in essa contenuti, molti dei quali erano rientrati da Darmstadt dove erano stati portati in salvo, non erano visibili lì, ma in un'altra sede. Mi fermai alcuni giorni per poterli scorrere tutti: la maggior parte di loro era intatta, tranne la raccolta delle quattro composizioni (RV 558, RV 552, RV 540 e RV 149) – «eseguite dalle Figlie del Pio Ospitale della Pietà» al cospetto del giovane «Principe Reale di Polonia e Elettorale di Sassonia» Friedrich Christian nel 1740 e a questi donate da Vivaldi – che erano invece fortemente danneggiate; fortunatamente, però, se ne possedevano le fotografie, che ne resero possibile la pubblicazione. Ricordo che a Berlino est il direttore della Biblioteca, che era venuto a prendermi in stazione – come dicevo, infatti, non venivo mai lasciato solo – scusandosi che non era stato possibile trovare un albergo in città, mi ospitò in una stanzetta dentro la Biblioteca stessa. Nella Biblioteca di Schwerin – capitale del Land Meclemburgo Pomerania Anteriore, nella Germania del nord, dove la residenza dei granduchi di Mecleburgo-

³³² Rudolf Eller (1914-2001), musicologo tedesco, che si mostra a Fanna molto provato dalla situazione politica e sociale in cui la Germania est è costretta a vivere. Un suo allievo, Karl Heller, informando Fanna che Eller era morto, specificherà: «di crepacuore».

³³³ I due documenti appaiono nel Catalogo di Pincherle con i numeri 115 e 116.

³³⁴ Johann-Ernst Prinz von Sachsen Weimar (1696-1715). Alcuni suoi concerti per clavicembalo o per organo furono arrangiati da Johann Sebastian Bach, insieme a composizioni di Vivaldi, tra il 1713 e il 1714, all'epoca in cui era organista alla corte di Weimar.

Schwerin, romantico castello che sorge su un'isolotto e specchia le sue torri e cupole nel lago di Schwerin, era stato trasformato in Scuola per infermiere – era conservato un solo manoscritto autografo di Vivaldi. Mentre ero lì per prenderne visione, il direttore si avvicinò per scambiare qualche parola; i suoi discorsi non nascondevano il malessere dovuto alla pesante atmosfera politica. Fui invitato ad andare con lui a un concerto nel teatro cittadino e mi si rivelò chiaramente come l'andare ad ascoltare musica fosse sentito da lui, e credo da tutto il pubblico che riempiva la sala, quale unica vera possibilità di evasione e di rinascita, inattaccabile momento di serenità. Il sentimento che si percepiva, sia che venisse espresso o tenuto nascosto dalla gente comune e dagli intellettuali che incontravo, era di avvilito e di sconforto.

La rinascita di Vivaldi è ormai un evento assodato: appare emblematico, nella ricostruzione della riacquistata fama del veneziano, che nell'aprile del 1967, ai solenni funerali di Konrad Adenauer, fondatore e primo cancelliere della Repubblica federale tedesca, nell'aula del Bundestag, e alla presenza dei presidenti Luebke e Johnson, del generale De Gaulle, del cancelliere Kiesinger, di dodici altri capi di Stato e diciotto ministri degli esteri, l'orchestra del Teatro di Bonn abbia suonato, prima di intonare l'inno nazionale tedesco, le dolenti e rarefatte note della Sinfonia «al Santo Sepolcro».³³⁵

IL CATALOGO NUMERICO-TEMATICO

Sin dai primi tempi di vita dell'Istituto Vivaldi ci si era subito posti un interrogativo di metodo: come distinguere composizioni che avevano uguale organico e uguale tonalità? Centinaia di composizioni erano indicate invariabilmente come «Concerti» e, fra questi, decine e decine erano scritti per un identico organico: ci si trovava davanti, ad esempio, a ventitre concerti in Do maggiore per violino, tredici concerti in Do minore per fagotto, cinque concerti in La minore per violoncello. La necessità di un catalogo, articolato in modo funzionale nel poliedrico universo delle opere strumentali vivaldiane, divenne un impegno non procrastinabile. Le case discografiche – per le quali i dischi con musiche di Vivaldi erano divenuti un *best seller* – ne sentivano particolarmente l'esigenza; di fronte a una tale massa di nuova musica dello stesso autore non sapevano, infatti, come orientarsi. Non avendo elementi certi per una catalogazione cronologica – mancando nelle opere la datazione³³⁶ –, Antonio Fanna, che si prende l'impegno di realiz-

³³⁵ VITTORIO BRUNELLI, *Lungo il Reno l'ultimo omaggio del popolo tedesco ad Adenauer*, «Corriere della Sera», 26 aprile 1967.

³³⁶ Dice Antonio Fanna: «Nonostante il fiorire degli studi critici negli ultimi decenni, ancora oggi, salvo casi sporadici, non vi sono elementi sufficienti per una catalogazione cronologica della musica di Vivaldi, se non la possibilità, ma non sempre, di assegnare una composizione a specifici periodi creativi della durata, ciascuno, di circa un decennio».

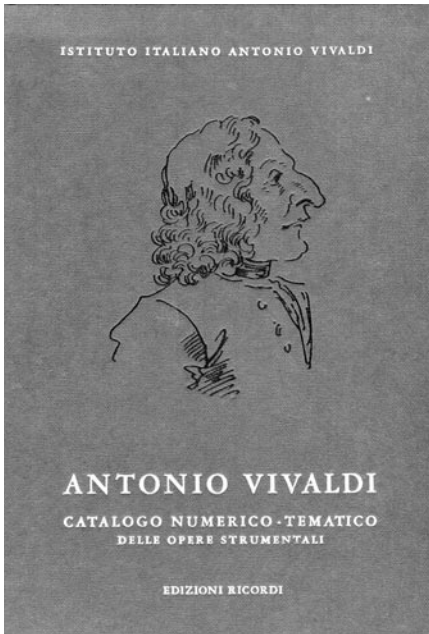


Fig. 39. *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, Milano, Ricordi, 1968.

zarla, sceglie di procedere con una catalogazione sistematica, dividendo le musiche in sedici gruppi, per generi musicali, e indicando ciascun genere con un numero romano, mentre le diverse composizioni, all'interno dello stesso gruppo, vengono contraddistinte con cifre arabe in ordine progressivo. Lo schema della catalogazione risultava, quindi, così strutturato: F. I: Concerti per violino; F. II: Concerti per viola; F. III: Concerti per violoncello; F. IV: Concerti per violino e altri archi solisti; F. V: Concerti per mandolino; F. VI: Concerti per flauto; F. VII: Concerti per oboe; F. VIII: Concerti per fagotto; F. IX: Concerti per tromba; F. X: Concerti per corno; F. XI: Concerti per archi; F. XII: Concerti per complessi diversi, con o senza orchestra d'archi; F. XIII: Sonate per violino; F. XIV: Sonate per violoncello; F. XV: Sonate per fiati; F. XVI: Sonate per complessi diversi.

Nel 1968, volgendo a termine il programma editoriale della stampa di tutta l'opera strumentale,³³⁷ Ricordi licenzia, in bella veste tipografica e solida rilegatura, il *Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, a cura di Antonio Fanna,³³⁸ che elenca 530 composizioni, corrispondenti ai 530 Tomi pubblicati, tra concerti e sonate, divisi per gruppi, in ordine di tonalità e con l'indicazione degli *incipit* di ogni movimento. Di ciascuna composizione vengono riportati il titolo, il nome

³³⁷ Nel 1955 era stato stampato, redatto da Antonio Fanna, *l'Indice tematico delle prime duecento opere strumentali, elencate per tonalità*. ANTONIO FANNA, *Antonio Vivaldi. Indice tematico di 200 opere strumentali. Prima serie: dal tomo 1° al 200°. Elencati per tonalità*, Milano, Ricordi, 1955.

³³⁸ ANTONIO FANNA, *Antonio Vivaldi (1678-1741). Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali*, Milano, Ricordi, 1968; del volume esce una seconda edizione riveduta e ampliata: ANTONIO FANNA, *Opere strumentali di Antonio Vivaldi. Catalogo numerico-tematico, secondo la catalogazione Fanna – Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, Milano, Ricordi, 1986. In una delle diverse *Appendici* del volume, Fanna riporta l'elenco tematico dei manoscritti scoperti dal musicologo danese Peter Ryom (quattordici opere ignote) in biblioteche della Polonia, Norvegia e Svezia. Ryom, che aveva fondato a Hellerup (nei pressi di Copenaghen) la *Société Internationale Antonio Vivaldi*, sarà l'autore del catalogo generale – comprendente tutte le composizioni vivaldiane, sia strumentali, sia vocali – che verrà utilizzato negli anni a venire, con la sigla RV (Ryom Verzeichnis): PETER RYOM, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1974. Del catalogo è stata pubblicata dall'autore una nuova edizione completa: PETER RYOM, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden-Lipsia-Parigi, Breitkopf & Härtel, 2007.

del revisore, il numero del Tomo (che si riferisce al numero progressivo di pubblicazione di ciascuna partitura a cura dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi per i tipi di Casa Ricordi), la durata, la provenienza della fonte manoscritta o a stampa e la relativa segnatura.

Delle 530 opere strumentali elencate nel *Catalogo numerico-tematico*, 401 si riferiscono a manoscritti conservati nelle seguenti Biblioteche: Torino, Biblioteca Nazionale (295); Napoli, Biblioteca del Conservatorio (3); Venezia, Biblioteca Querini Stampalia (1); Dresda, Sächsische Landesbibliothek (64); Berlino, Deutsche Staatsbibliothek (1); Berlino, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz (2); Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek (5); Wiesentheid, Musikbibliothek der Grafen Von Schönborn-Wiesentheid (10); Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (6); Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde (1); Parigi, Bibliothèque Nationale (5); Agen, Archives Départementales de Lot-Garonne (2); Uppsala, Universitetsbiblioteket (4); Cambridge, Fitzwilliam Museum (1); Cambridge, University Library (1).

Ringraziando tutti coloro che, «chi per un verso chi per l'altro, tennero a battesimo ed accompagnarono nei primi passi l'Istituto Vivaldi», Fanna ricorda il nome di Alfredo Gallinari.

Conclude poi la *Prefazione* alla prima edizione del *Catalogo* con uno sguardo che, dal passato, si volge con fiducia al futuro: «Ora che l'opera volge al termine e che ha trovato unite persone di tanti parti d'Europa nel contributo dato, chi saltuariamente chi in forma continuativa, per la sua realizzazione, viene spontaneo ritornare col pensiero agli anni dell'immediato dopoguerra allorché venne concepita l'idea di restituire alla vita l'opera strumentale di Antonio Vivaldi. L'Europa era allora divisa da barriere di odio. La nostra speranza è che, forse, la serena e solare musica del Prete rosso, che da allora, con una vitalità imprevista, si è diffusa in tutto il mondo, abbia contribuito ad avviare gli uomini nell'amore per il bello, verso una maggiore fraternità.»

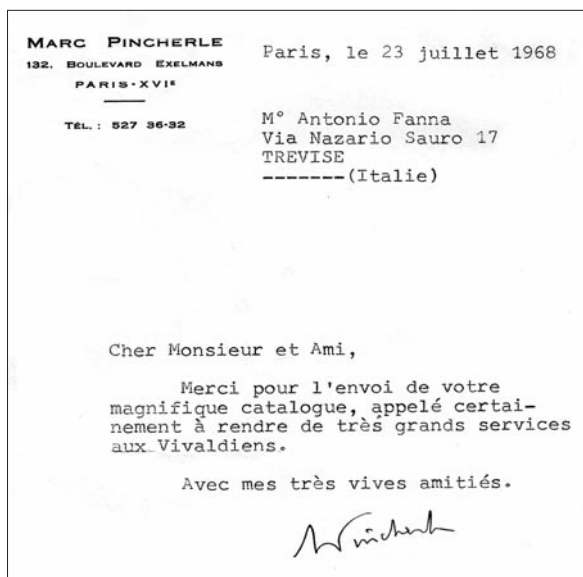


Fig. 40. Lettera di Marc Pincherle ad Antonio Fanna, 23 luglio 1968.

Il *Catalogo*, pietra miliare della *Vivaldi renaissance*, e per la musica italiana «dono di valore inestimabile»,³³⁹ ebbe, tra le altre, l'approvazione di Marc Pincherle: «magnifique catalogue, appelé certainement à rendre de très grand services aux vivaldiens». ³⁴⁰ I giornali riportano la notizia e apprezzano la praticità del libro: «In codesto volume, agile e maneggevole, tutte le composizioni del Prete rosso, sia per orchestra che per altri complessi strumentali, sono elencate con estrema precisione», e riconoscono quale «benemerito ordinatore» chi, realizzando la catalogazione delle partiture vivaldiane, aveva reso alla musica italiana un grande servizio.³⁴¹

1972. SI CONCLUDE LA PUBBLICAZIONE DELLE OPERE STRUMENTALI

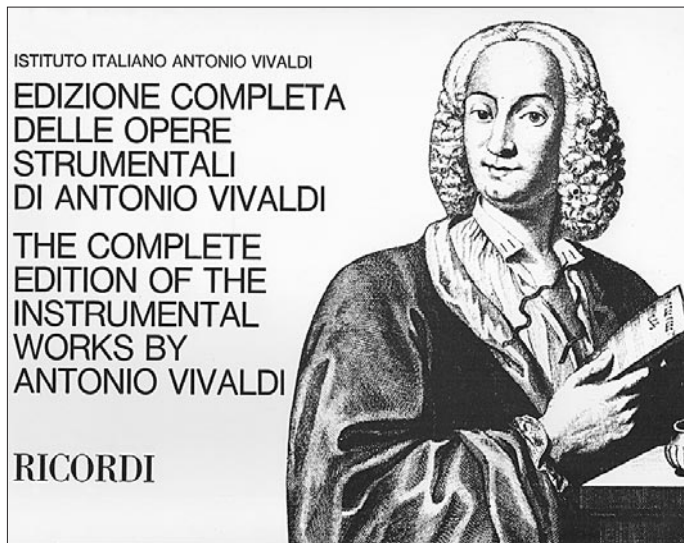


Fig. 41. *Depliant dell'Edizione completa delle Opere strumentali di Antonio Vivaldi.*

tutte le partiture, compiva novant'anni. Un lavoro enorme era stato condotto a termine; il confronto con la pubblicazione dell'*Opera omnia* di Johann Sebastian Bach,

Nel 1972, rispettando quasi i folli tempi del piano editoriale iniziale, con l'uscita della cinquecentotrentesima partitura si conclude l'imponente lavoro di pubblicazione delle opere strumentali. Dopo venticinque anni, in un tempo davvero da record, l'intera musica strumentale di Vivaldi era stata pubblicata.³⁴²

Malipiero, eroico revisore di quasi

³³⁹ GIULIO CONFALONIERI, *Molte opere di Vivaldi attendono ancora di essere scoperte*, «Epoca», 13 ottobre 1968.

³⁴⁰ Lettera di Marc Pincherle ad Antonio Fanna, Parigi, 23 luglio 1968. Archivio privato Antonio Fanna.

³⁴¹ GIULIO CONFALONIERI, *Molte opere di Vivaldi attendono ancora di essere scoperte*, cit.

³⁴² Gli studi critici hanno in seguito accertato la non paternità vivaldiana di una quindicina di composizioni pubblicate nell'*Opera omnia* strumentale dell'Istituto Vivaldi, mentre sono state scoperte, e pubblicate in edizione critica, sempre dall'Istituto Vivaldi, una trentina di nuove composizioni del Prete rosso.

e con gli oltre ottant'anni occorsi per realizzarla, è di prammatica.³⁴³ Proprio i tempi serrati di pubblicazione erano stati tra i motivi decisivi per convincere Casa Ricordi ad affiancare l'Istituto Vivaldi nell'avventura. «Non accade spesso che le promesse a lunga scadenza siano poi davvero mantenute. E invece, per una volta tanto, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi e la Casa Ricordi hanno fatto il miracolo [...] dar vita a un'impresa senza precedenti: cioè alla pubblicazione, in poco più di un ventennio, di tutte le opere del grande compositore veneziano».³⁴⁴ Eugenio Clausetti, Amministratore delegato di Casa Ricordi, ricordando le difficoltà incontrate, commenta: «la realizzazione di un simile piano ha richiesto impegno e sacrificio non lievi», ma tutto è ripagato ampiamente dalla «coscienza di aver fatto opera utile e meritoria per la cultura».³⁴⁵

VIVALDI NEL MONDO

Vivaldi destava molto interesse tra i musicofili e i musicologi, e furono diverse, in quegli anni, le iniziative vivaldiane che nascevano nel mondo in suo nome. In Belgio, a Bruxelles, un giovane, Jean Pierre Demoulin, entusiasta dalla scoperta di Vivaldi, aveva fondato nel 1953, con gli amici Marc Libois e Patrik Rodesch, Le Cercle Vivaldi de Belgique. Nell'autunno dello stesso anno era venuto a Milano alla Ricordi per farsi conoscere da Eugenio Clausetti che, trovandone ammirevole l'impegno, ne restò colpito. Demoulin organizzava concerti vivaldiani patrocinati da Paola Ruffo di Calabria, allora Principessa di Liegi, presentando al pubblico alcune prime esecuzioni di Vivaldi in tempi moderni. Ephrikian tenne dal 1957 al 1978 diversi concerti in Belgio e divenne uno dei primi «Membri d'onore» del Cercle Vivaldi. Nel 1963 Demoulin mi invitò a partecipare a una riunione, organizzata a Bruxelles, con Marc Pincherle, Angelo Ephrikian, Walter Kolneder, Eric Paul e tutte le più importanti personalità del mondo vivaldiano, riunite in un Convegno internazionale dedicato a Vivaldi. Si era parlato di fondare un Centro Internazionale di Documentazione Antonio Vivaldi (C.I.D.A.V) ed era stata fatta l'ipotesi di unire, a questo scopo, le forze dell'Istituto Vivaldi e del Cercle Vivaldi, ma le cose poi si svilupparono in altro modo.

1978. LA DONAZIONE DELL'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI ALLA FONDAZIONE GIORGIO CINI DI VENEZIA

Il pensiero di Fanna che «il piccolo seme gettato nel 1947 era divenuto una pianta rigogliosa», lo conduce alla decisione di donare l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, insieme a tutto il materiale di studio in esso custodito, alla

³⁴³ ALBERTO BERTOLINI, *Un Istituto per l'Opera omnia di Vivaldi, il 'prete rosso'*, cit.

³⁴⁴ EUGENIO GARA, *Avremo presto tutto Vivaldi*, «L'Europeo», 22 agosto 1968.

³⁴⁵ *Grossa impresa di una casa milanese. Finalmente pubblicato tutto Vivaldi*, «Il Messaggero di Roma», 4 agosto 1968.

Fondazione Giorgio Cini di Venezia, centro di cultura e di studi, noto e apprezzato internazionalmente, costituito da Vittorio Cini³⁴⁶ il 20 aprile 1951 in memoria del figlio Giorgio,³⁴⁷ tragicamente scomparso in un incidente aereo a Cannes il 31 agosto 1949.

Il mio primo contatto con la Fondazione Giorgio Cini fu attraverso un prete che colà si occupava di musica antica, don Siro Cisilino.³⁴⁸ Alla fine degli anni Sessanta mi giunse una lettera in cui mi si chiedeva se avevo niente in contrario a far avere tutte le fotografie dei manoscritti vivaldiani in mio possesso al centro di documentazione della Fondazione. Sapendo che il compito fondamentale della Fondazione Giorgio Cini era lo studio e l'approfondimento della civiltà veneziana, mi resi subito disponibile: portai a stampare a Treviso i microfilm – non c'erano ancora, in quegli anni, né i computer né le fotocopiatrici – e invia le fotografie alla Fondazione. La musica di Vivaldi faceva così il suo primo ingresso nell'isola di San Giorgio Maggiore. La Fondazione tornò a dimostrare interesse per Vivaldi ospitando il direttore d'orchestra Renato Fasano, che aveva organizzato un convegno sul musicista. Ancora una volta, in quell'occasione, il pensiero che il Prete rosso entrasse in isola lavorava dentro di me. Una sera ero a teatro a Verona, dove Claudio Scimone dirigeva l'opera *Orlando* di Vivaldi, e mi trovai seduto accanto a Vittore Branca, allora Segretario generale della Cini, e parlammo di Vivaldi. Andai in seguito un paio di volte all'isola di San Giorgio per incontrarlo. Era un po' di tempo che ci stavo pensando e si stava concretizzando in me l'idea di fare una donazione. Stabili così di affidare l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi alla Fondazione Cini che, organizzata in diversi Istituti di ricerca, poteva continuare l'opera iniziata tanti anni prima da Angelo e da me. Si inserì, però, nella trattativa, a cambiare le carte in tavola, l'allora Presidente della Fondazione, il senatore Bruno Visentini – che conoscevo da molti anni – che si dichiarò contrario alla sola donazione, rilanciando con una proposta: la Fondazione avrebbe accettato la donazione dell'archivio dei microfilm, delle copie fotografiche dei manoscritti e delle stampe originali, delle registrazioni discografiche, dei libri e di tutta la documentazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, a patto però che mi prendessi l'impegno, in prima persona, di continuare a far vivere l'Istituto, nei panni di direttore. Accettai. Mi consultai subito con Casa Ricordi per costituire un gruppo di musicologi che mi affiancassero nel nuovo corso. L'ingresso dell'Istituto Vivaldi nella Fondazione Cini poteva infatti permettere di metter mano

³⁴⁶ Vittorio Cini (1885-1977), imprenditore, finanziere e politico italiano. Ministro per le Comunicazioni (1943) e tra i creatori della nuova Roma, EUR. Internato dai tedeschi a Dachau, viene tratto in salvo dal figlio Giorgio, che lo riporta in Italia pilotando egli stesso l'aereo con il quale era giunto a liberarlo. Dopo la tragica morte di Giorgio, Vittorio chiede e ottiene la concessione demaniale dell'isola di San Giorgio Maggiore, nel bacino di San Marco di fronte a Piazza San Marco, finanzia i restauri e vi insedia la Fondazione intitolata al figlio Giorgio, che vuole costituire come centro d'arte e cultura che si occupi di approfondire le conoscenze sugli aspetti legati alla civiltà veneziana. Oggi la Fondazione Giorgio Cini è un polo di ricerca e di studio universalmente conosciuto, oltre ad essere sede di importanti eventi culturali e artistici.

³⁴⁷ Giorgio Cini (1918-1949), unico figlio maschio di Vittorio Cini e dell'attrice Lyda Borelli.

³⁴⁸ Siro Cisilino (1903-1987), musicista e musicologo friulano.

alla pubblicazione, in edizione critica, di tutte le composizioni vocali di Vivaldi, usufruendo del sostegno finanziario della Fondazione stessa. Fu così che mi venne da Ricordi indicato Francesco Degrada,³⁴⁹ loro collaboratore di fiducia, che mi aiutò a formare il Consiglio direttivo. I membri del Consiglio furono inizialmente, oltre a me e a Degrada, Gianfranco Folena,³⁵⁰ Mario Messinis,³⁵¹ Maria Teresa Muraro³⁵² e Francesco Siciliani,³⁵³ ai quali si aggiunse, qualche anno dopo, Giovanni Morelli³⁵⁴ che da allora, sino alla sua prematura scomparsa, è rimasto vicino all'attività dell'Istituto; anche fisicamente, essendo divenuto nel 1985 direttore dell'allora appena costituito Istituto per la Musica della Fondazione Cini e avendo il suo studio a fianco al mio. Lavoravamo insieme, diventammo amici.

L'annuncio che l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi entrava a far parte della Fondazione Cini fu dato nel 1978, nell'ambito di un Convegno di studi sul musicista – nel trecentesimo anniversario della nascita – organizzato dall'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione stessa, in occasione del quale, l'Istituto venne presentato nella sua nuova struttura direttiva e organizzativa. Tenutosi dal 18 al 21 settembre, il Convegno riunì nell'isola di San Giorgio studiosi di tutto il mondo: da Denis Arnold a Eleanor Selfridge-Field, da Jean Pierre Demoulin a Michael Talbot, da Gastone Vio a Rudolf Eller, da Bruno Brizi a Claudio Gallico, da Francesco Degrada a Gianfranco Folena, da Maria Teresa Muraro a Helmut Hucke, da Nicholas Anderson a Elena Povoledo e a Lino Moretti. In quella occasione si fece il punto sul progressivo avanzamento degli studi sul Prete rosso, a partire dai dati relativi alla biografia, alla cronologia delle opere e alle relazioni con i musicisti a lui contemporanei, fino ad affrontare gli aspetti più tecnici riguardanti la prassi esecutiva delle sue opere.

³⁴⁹ Francesco Degrada (1940-2005), clavicembalista, musicologo e critico musicale milanese, docente di Storia della musica all'Università statale di Milano.

³⁵⁰ Gianfranco Folena (1920-1992), linguista e filologo, membro dell'Accademia dei Lincei e dell'Accademia della Crusca, docente di Storia della Lingua italiana all'Università di Padova e direttore, *ab origine*, dell'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Cini.

³⁵¹ Mario Messinis, classe 1932, musicologo, critico e organizzatore musicale, ha insegnato al Conservatorio Benedetto Marcello e allo IUAV di Venezia, ha diretto la Biennale Musica, è stato direttore artistico delle Orchestre RAI di Torino e di Milano e Sovrintendente del Teatro La Fenice.

³⁵² Maria Teresa Muraro (1919-2003), studiosa di spettacolo, segretario scientifico dell'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini e presidente dell'Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale.

³⁵³ Francesco Siciliani (1911-1996), compositore (allievo di Vito Frazzi) e organizzatore musicale. È stato direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli, del Maggio musicale fiorentino, del Teatro alla Scala di Milano, presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e direttore artistico del Teatro La Fenice di Venezia.

³⁵⁴ Giovanni Morelli (1942-2011), dopo aver compiuto studi musicali, musicologici, artistici e scientifici, dal 1978 è professore ordinario di Musicologia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove insegna anche Storia della musica contemporanea, Filologia musicale, Storia e critica del testo musicale. Musicologo e scrittore, ha avuto incarichi molteplici ed è stato membro di importanti istituzioni culturali veneziane. Con il carrello della spesa carico di carte e libri fa la spola per anni tra la Giudecca, dove sono la sua casa, la moglie Margot e i suoi adorati gatti, e l'isola di San Giorgio Maggiore.

Antonio Fanna guiderà l'Istituto dalla sua nuova sede, uno studio affacciato sul Bacino di San Marco, dal 1978 al 1997. Nel 1984 il figlio di Antonio, Francesco, direttore d'orchestra, entra in Istituto ad affiancare il padre, dapprima saltuariamente e poi in maniera continuativa.

A cinquant'anni dalla sua creazione, nel 1997 Antonio Fanna lascia le redini dell'Istituto e Francesco Fanna, nominato dal Comitato direttivo della Fondazione Cini presieduto da Feliciano Benvenuti, diviene il nuovo direttore dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, il più giovane tra i direttori allora preposti alla conduzione degli Istituti nei quali si articola l'attività della Fondazione.³⁵⁵

³⁵⁵ L'ingresso dell'Istituto nella Fondazione Cini dà il via alla pubblicazione, in edizione critica, di tutta la musica, strumentale e vocale, non ancora pubblicata sino a quel momento. A tale scopo viene creato un comitato editoriale che, negli anni, è stato formato da Fabrizio Ammetto, Denis Arnold, Alessandro Borin, Francesco Degrada, Paul Everett, Cesare Fertonani, Gianfranco Folena, Karl Heller, Antonio Moccia, Giovanni Morelli, Peter Ryom, Federico Maria Sardelli, Reinhard Strohm, Michael Talbot, Colin Timms e Thomas Walker. Sono state pubblicate: 30 nuove composizioni strumentali, non incluse nella precedente *Opera omnia* strumentale (sono state inoltre ripubblicate, in edizione critica, le 6 sonate dell'Op. II, i 12 concerti dell'Op. III e i primi 4 concerti (*Le quattro stagioni*) dall'Op. VIII); 49 composizioni vocali sacre (17 salmi, 5 parti di messe, 1 responsorio, 1 cantico, 4 inni, 3 antifone, 10 mottetti, 8 introduzioni); 37 cantate profane; 9 composizioni incomplete (strumentali e vocali); l'oratorio *Juditha triumphans*; la *Serenata à 3*; i drammi per musica *Giustino*, *La fida ninfa*, *Tito manlio*, *La Griselda*. Di tutte le edizioni, oltre alla partitura, sono state anche preparate le parti per l'orchestra e, per l'oratorio, le serenate e i drammi per musica, la riduzione per canto e pianoforte. Sono stati pubblicati 6 volumi della collana «Vivaldiana», comprendenti composizioni manoscritte o a stampa riprodotte in facsimile e, in collaborazione con l'Università di Venezia, 29 titoli della collana «Drammaturgia Musicale Veneta», che presenta l'edizione in facsimile di un'opera andata in scena a Venezia nel periodo 1640-1800. L'Istituto ha inoltre prodotto 21 volumi di saggi, monografie, atti di convegno, studi sulla vita e le opere di Antonio Vivaldi e sul suo tempo. Dal 1980 l'Istituto cura e pubblica una propria rivista annuale: «Informazioni e studi vivaldiani», dal 1980 al 2000, e «Studi vivaldiani», dal 2001 a oggi. Tra gli anni Settanta e Ottanta, in collaborazione con il Teatro La Fenice e il Comune di Venezia, l'Istituto ha organizzato 7 Festival vivaldiani, dei quali sono stati pubblicati 4 volumi illustrativi. Negli anni Ottanta ha allestito la mostra fotografica itinerante «Antonio Vivaldi e il suo tempo», che illustra, articolata in varie sezioni, l'opera del Prete rosso, l'ambiente in cui visse e l'importanza che ebbe nell'evoluzione della musica europea. La mostra, curata da Maria Teresa Muraro e allestita da Maria Ida Biggi, è stata esposta in Teatri e Istituzioni culturali in Italia, Francia, Austria, Argentina e Stati Uniti d'America. Dal 1990 al 2002 l'Istituto ha dato vita al «Premio Internazionale del Disco Antonio Vivaldi per la musica antica italiana», con l'intento di segnalare le migliori produzioni discografiche dell'anno di musica antica italiana (dalle origini a tutto il diciottesimo secolo), assegnando un premio per le diverse categorie. La giuria del Premio del Disco era formata da Francesco Degrada, Mario Messinis, Michael Talbot, Roger-Claude Travers e Roman Vlad. Il Centro di documentazione dell'Istituto, punto di riferimento per gli studiosi vivaldiani di tutto il mondo, raccoglie un amplissimo materiale comprendente copie di tutte le fonti musicali vivaldiane, libri, articoli musicologici, registrazioni e dischi. Nel 1996, all'Istituto è stato conferito il Premio Franco Abbiati della critica musicale italiana, con la seguente motivazione: «In occasione del 50^{esimo} anniversario della sua fondazione, per il decisivo impulso dato all'edizione critica delle opere vivaldiane, attraverso l'attività di ricerca e la significativa presenza editoriale». Sulla recente attività dell'Istituto Vivaldi vedi: FRANCESCO FANNA, *L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, in *La Fondazione Giorgio Cini. Cinquant'anni di storia*, Milano, Electa, 2001; FRANCESCO FANNA, *L'Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, in *Angelo Ephrikian e la riscoperta vivaldiana*, cit. Vedi anche <www.cini.it/fondazione/istituti-e-centri/antonio-vivaldi>.

FUOCHI

Il lavoro, dopo cinquant'anni, era avviato verso il suo compimento.

Il «benemerito» della musica, che, come al principio dell'avventura si augurava Malipiero, avrebbe potuto «favorire una edizione vivaldiana» ha un nome: Alfredo Gallinari, nome che resta inscritto tra quello dei grandi mecenati della cultura. Dando ali al desiderio di due giovani – e mezzi per sviluppare il loro proposito – aveva permesso di avviare quell'opera «di incommensurabile valore che, se portata a termine secondo i programmi, costituirà un vanto della cultura italiana», come ci si auspicava dalle colonne del «Gazzettino Sera» all'indomani dell'annuncio della nascita dell'Istituto nel 1947.³⁵⁶

L'impresa è stata portata a termine e gli auspici realizzati: la musica del veneziano è oggi tra le più eseguite, ascoltate e amate nel mondo; non c'è più bisogno di presentarlo come «il Bach italiano», «assurda ma finora accettatissima»³⁵⁷ definizione che, pur suggestiva, non rendeva giustizia alla singolare personalità musicale del Prete rosso emersa in questi anni di ricerche e di studi.

Per dar vita a una delle più importanti imprese editoriali della storia della musica, in una sequenza che procede inarrestabile, il destino volle che si incontrassero due personaggi, tanto diversi quanto complementari, come Antonio Fanna e Angelo Ephrikan. Se, con indole passionale ed esuberante, Ephrikan ebbe l'ispirazione di immergersi nell'oceano sconosciuto della musica vivaldiana per riportarla in superficie – prima con l'edizione e poi dedicandosi all'esecuzione, diffondendo il pensiero musicale di Vivaldi –, il suo entusiasmo travolse Fanna che, deciso e perseverante, pose, da subito, le fondamenta del progetto, realizzò l'organizzazione finanziaria e amministrativa necessaria per la pubblicazione dell'*Opera omnia*, assumendosi la responsabilità di affrontare e superare le difficoltà pratiche, economiche e di ordine metodologico, la cui soluzione venne sempre cercata nella fondamentale fedeltà che si intendeva tributare a Vivaldi.

E il fuoco che bruciava in Ephrikan, quel «fuoco che ti fa ardere il cuore e ti divora. Il sacro fuoco dell'amore per la musica»?

È l'impeto che in Vivaldi era furia di comporre – «il Prete rosso è rosso perché brucia come torcia al vento», diceva Malipiero – ed è lo stesso fuoco, distillato, sublimato e tramutato in forza propulsiva, che fa sì che Antonio Fanna abbia portato avanti e guidato per cinquant'anni, con fede incrollabile e impegno granitico, l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, divenuto fulcro internazionale di studi e pubblicazioni sul Prete rosso. Se l'Istituto Vivaldi e l'edizione delle opere sono oggi una realtà, lo si deve al circuito virtuoso messo in moto, come in un concerto, ora per strumento solo, ora per più strumenti, dai personaggi principali della storia sin qui riportata, i cui nomi ho anticipato nella premessa. Li ripeto ora, a suggello

³⁵⁶ Ritaglio di stampa, «Gazzettino Sera», 12 aprile 1947.

³⁵⁷ ANGELO EPHRIKAN, *Il suono veneziano*, in *Angelo Ephrikan e la riscoperta vivaldiana*, cit., p. 26.

della narrazione: Angelo Ephrikian, l'ideatore, Antonio Fanna, il realizzatore, Alfredo Gallinari, il mecenate, Francesco Continetto, il copista, Gian Francesco Malipiero, il direttore artistico dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Eugenio Clausetti, l'editore. Settimo attore, Fortuna, il più imprevedibile, voce fuori scena, ma *Deus ex machina* fondamentale e determinante, come il suo compagno, ottavo attore, *Kairòs*, giovane che, come il momento giusto di cui è incarnazione, va acciuffato prima che passi oltre: sul davanti ha infatti un bel boccolo, mentre dietro, la nuca calva non fornisce alcun appiglio. Sotto lo sguardo onnipresente e benevolo di Fortuna e di *Kairòs*, impulso, passione, tenacia e solidarietà si sono potuti incontrare e, nel nome di Vivaldi hanno potuto dare frutti duraturi.

Vasari, raccontando di come Brunelleschi fosse riuscito a costruire la cupola del Duomo di Santa Maria del Fiore senza impalcature, parla del suo ingegno definendolo «terribile». «Pochi ingegni musicali furono più 'terribili' di quello di Antonio Vivaldi», scriveva Angelo Ephrikian:³⁵⁸ pur «stretto di petto», come si era definito lui stesso, la sua musica è di così largo respiro che assicura al suo autore un posto nell'Empireo dei musicisti più noti e amati nel mondo intero. Terribile e rivoluzionario, «il Prete rosso vive, come tutti gli innovatori, fuori del tempo, il suo stile è quello della sua epoca ed è stato lui a imporlo a quasi tutta la musica del XVIII secolo. Non minuetti graziosi, né le solite gighe, bensì nuovi ritmi, inaspettate forme di espressione».

Nessuna tomba riporta il suo nome; resta invece viva la sua musica «che ha in sé la forza di resistere alle ingiurie del tempo», sostiene Malipiero, una musica che va apprezzata «con gli occhi chiusi e la mente aperta».

«Trattenere il respiro», bisogna, e «ascoltare religiosamente».³⁵⁹

³⁵⁸ ANGELO EPHRIKIAN, *Programma di sala* del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea e Autunno Musicale Veneziano, cit.

³⁵⁹ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, conversazione alla Rete Rossa, cit.



Fig. 42. Antonio Fanna



Fig. 43. Angelo Ephrikian

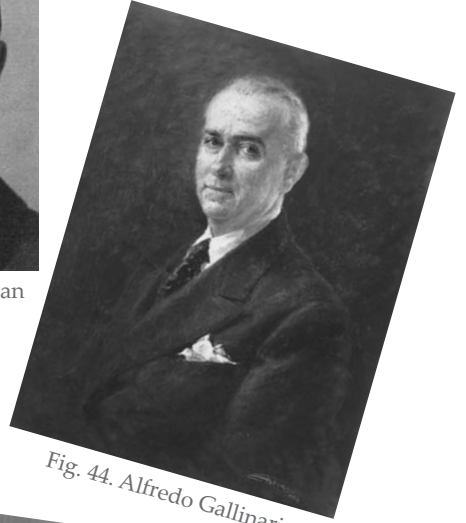



Fig. 44. Alfredo Gallinari



Fig. 45. Eugenio Clausetti



Fig. 46 Gian Francesco Malipiero



ANNO
XVI
 VIA MARSALA 12-6

25 Jan 1938

E. POUND RAPALLO

Dear Mrs Frost

Delphian Quarterly, address 307 N. Michigan Boulevard Chicago// They said they wd/ be glad to send you copy of Jan. issue with Miss R's article. If they haven't done so, please write them for it, and save time of transatlantic mails. *(costs 2-5 cents)*

This week I hope to send you BROLETTO with a whole Vivaldi concerto in small photos/ blocks from microphotography.

Re/ yr/ questions. There can be no property or copyright in VIVALDI's music. only in special editions of it.

The films used for Brotello belong to Miss R. and nothing can stop the use of them.

The manuscript of the ECHO concerto now on my desk belongs, I presume to ME, but it is due to collaboration and fit to play next week because Dr Whittaker has been through it. The work of transcription and arrangement is OUR work. And if or when we publish it (that is the concerto ARRANGED for two violins, cello and key board (piano) ^{it}) could be published either by the Viv. Soc. or any other publisher. *with 2 photos as corroborations.*

I don't see a Viv. Soc as a commercial deal. Either people are intelligent enough to want to go AHEAD before a publisher feels sure of profit, or they are mere customers.

By the time we get through with the Dresden collection I think there will be no obstruction to use of the Turin ms/ *79 concerti*

The receiver of Ric/and co/ is not necessarily a crook or even wrong. He is in charge, I think, of a receivership and can't throw away the firms assets.

Figg. 47-49. Lettera di Ezra Pound a Mrs Frost, 25 gennaio 1938.

2



ANNO
XVI
VIA MARSALE 12-5

E. POUND

RAPALLO

Neither can the firm hold a concession if it hasn't lived up to the terms of the agreement. In any case I suppose the concession will lapse next year. That is some time BEFORE we have dealt with the Dresden ms/ I have just plunged for another 25 dollars worth of films. That is to say asked Dr Wammers to have them done.
BUT I am not in position to subsidize research indefinitely. THAT is what Musical Endowments are FOR.

Dr Protti was quite clear that HE couldn't bother the government UNTIL there was a society ready to DO something. I think he said with 20,000 lire ready to act WITH. *So?*
Conditions promised IF facilities are guaranteed.
If there isn't that guarantee of seriousness on the part of the Viv. Soc. why should IT have a concession, rather than some publishing firm which has at least machinery for printing and distribution?

My London publishers are interested/ BUT there may be a DIFFERENCE between what they can GET from a book to sell at Seven shillings and six pence, and the production costs of a book with AMPLE photo illustrations.

THERE is where a society could be useful. Either by outright subsidy OR by guaranteeing sale of 300 copies or 500 of the book.

//
The TYPESCRIPT I gave you is an UNPUBLISHED article by O.R. If that is printed she shd/ be paid for it.



ANNO
XVI
VIA MARSALE 12-5

E. POUND

RAPALLO

Naturally you or the Musical Courier can quote the Delphian or Listener (manners requiring that acknowledgement is made to authoress quoted)
some re/ Broletto, which I hope to send in a few days. Townsman VERY stupid not to have sent you a copy. Silly young men, inexperienced in launching a magazine and expecting people to BUY it before ~~see~~ seeing a copy.

cordially yours

Have just noticed yr/ letter head. When in Boston please give three ROUSING cheers for Geo. Holden TINKHAM so far as I know he is the only republican in the country who is worth a Tinkham's DAMN.



Studi Tigulliani

Essendo Rapallo ormai conosciuta come centro musicale, pur mancando una gran parte del pubblico per i nostri concerti, non crediamo di lasciarsi squassare totalmente dalle sanzioni e dalle trame di Ginevra; quindi proponiamo di costituirci in laboratorio di studio, allo scopo immediato di esaminare l'eredità musicale d'Italia nell'epoca prima di Bach, cominciando col leggere tutte le opere di VIVALDI eseguibili con uno o due violini e pianoforte.

Speriamo che i "sostenitori" rimasti in Rapallo ci apportino il loro apprezzato aiuto come negli altri anni.

ANTONIO VIVALDI

a. d. 1685 — 1743

Gli storiografi della musica fanno testimonianza che Vivaldi fu onorato altissimamente nei tempi suoi da Benda, Quantz e dal sommo poeta del contrappunto J. S. Bach. Dicono che quest'ultimo adoperò sedici composizioni del Vivaldi adattandole ai fatti suoi. Questi storiografi non hanno messo pienamente in chiaro la natura di quest'adattamento, che giova credere sia stata fatta dal Bach principalmente per comodità, cioè per poter suonare le grandi "strategie sonore" del Vivaldi coi mezzi musicali disponibili, per esempio quattro clavicembali, organo, ecc., quando non aveva un'orchestra piena sotto mano.

L'enorme «contenente» della composizione Vivaldiana non è studiato e nemmeno elencato ancora con precisione. Il Fetis **elencava ventotto opere**, citando la *Dramaturgia d'Allaci* (come autorità); Robt. Eitner (*Quellen-Lexicon*) ne dà venticinque titoli (*La Costanza, Dorilla, Griselda*, ecc.).

La lista di composizioni strumentali del Vivaldi più sistematicamente edita, è del W. Altmann (*Thematische Kataloge*, a.d.1922).

Elenco:

- OP. I — DODICI SONATE a tre (2 violini, violone o cembalo);
- OP. II — DODICI SONATE, violino, b.c.;
- OP. III — L'ESTRO ARMONICO, 12 concerti, consacrato a Ferdinando III di Toscana. L'interesse del Bach è dimostrata dal fatto che ne adoperò: N. 3. Bach, N. 7. 425, trasporto in fa; N. 8. Bach, N. 2. 385; N. 9. Bach, N. 1. 425; N. 12. Bach, N. 5. 425, trasporto in do maj.;
- OP. IV — LA STRAVAGANZA, 12 concerti. Contiene *The celebrated Cuckow*. Bach si serviva del N. 1 e del N. 6;
- OP. V. — SEI SONATE, violino e basso;
- OP. VI — SEI CONCERTI;
- OP. VII — DODICI CONCERTI. Bach se ne servì. Vedi vol. 42 per N. 2 e N. 3 concerto per organo, trasporto in do maj.;
- OP. VIII — IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENZIONE - DODICI CONCERTI;
- OP. IX — LA CETRA - DODICI CONCERTI. Consacrata alla Maestà di Carlo VI, imperatore;
- OP. X — SEI CONCERTI, con flauto;
- OP. XI — SEI CONCERTI, con violino principale;
- OP. XII — SEI CONCERTI, con violino principale.

Altre opere si trovano stampate senza indicazione del «opus». Le fonti dei manoscritti più importanti sono la:

COLLEZIONE MAURO FOA, a Torino, Bib. R. in cura del prof. A. Gentili, e quella a: DRESDA, dove i 79 (*settantasei*) mss. numerati CX. 1015-1094, sono CONCERTI di VIVALDI e quelli numerati 1095-96, e 1100-1108 contengono altre composizioni sue per strumenti.

In vendita oggi, per strumenti a corde, si trovano:

SONATE:

*LA magg., Op. II, N. 2, a cura di F. David, pubblicata da Breitkopf;

*RE magg., Respighi (Ricordi);

MI min., Salmon (Ricordi);

SI bem. magg., Salmon (Ricordi);

RE min., A. Moffat (Schott).

CONCERTI (violino e pianoforte)

SOL Dandelot (M. Eschig, 1928);

*RE magg. (*Estro armonico* 9), Dandelot (Max Eschig), 1928;

SOL magg. (*Op. IV, 12*), Nachez (Schott), 1912;

*LA min. (*Estro armonico* 6), Nachez (Schott), 1912;

SOL min., Nachez (Schott), 1912;

SI bemol., Nachez (Schott), 1912;

*MI magg. (*Estro armonico*, 12), E. Borrel (Maurice Senart), 1921;

Ms. nella Biblioteca Fitzwilliam di Cambridge;

LA magg., F. de Guarnieri (Ricordi), 1918.

Dalla *Raccolta "Mauro Foa"*, Torino, a cura del prof. A. Gentili:

*SI min., Principi - Gentili (Ricordi), 1932;

*SOL min., Corti - Gentili (Ricordi), 1932;

*MI bemol. magg., Zino - Gentili (Ricordi), 1932.

CONCERTI per 2 violini, op. III

*LA min. III, 8, Nachez (Schott), 1928;

*RE min. III, 11, Dandelot, 1928 (Schott). Quest'ultimo era stato trascritto da J. S. Bach come concerto per organo e fu lungamente attribuito a questo autore anziché al Vivaldi.

SONATE, due violini, pianoforte (cello ad lib.):

SOL min., J. Peyrot et Rebeffat (Senart), 1921;

MI min., J. Peyrot et Rebeffat (Senart), 1921;

DO magg., J. Peyrot et Rebeffat (Senart), 1921;

MI min., J. Pecrot et Rebeffat (Senart), 1921.

SEI SONATE per, pianoforte e violoncello: Morse - Rummel - Chaigneau (Senart);

Il nostro studio comincerà con le composizioni indicate coll'asterisco, con riferimenti paralleli nella musica di Bach, ed altri punti di comparazione, quali per esempio:

JANEQUIN: *Canzone degli uccelli*, a cura del Münch;

BACH: *Toccata*;

STRAWINSKY: *Pulcinella*; *Petrushka*.

I nostri musicisti trascriveranno man mano i concerti inediti o che sono reperibili solamente nelle edizioni del Settecento, per es. di Roger Le Cene.

Per condizioni e referenze rivolgersi: E. POUND, Albergo Rapallo. Tessera di riconoscimento quella dell'Istituto Fascista di Cultura.



Torino, 11 Nov^e 1946

Egregio Collega,

Scopo della presente è di ringraziare Lei ed il Sig. M.^o Fanna per la Loro gradita visita tanto cortese e per la prova di fiducia che mi hanno data.

Toto corde io applaudo alla Loro iniziativa in favore della musica vivaldiana e rivolgo con ammirazione e gratitudine il pensiero a quella personalità che, come Ella mi ha (pur senza farne il nome) accennato, si dispone a rendere possibile il pratico realizzarsi dell'iniziativa stessa.

Come italiano e come artista, sono vivamente lieto di constatare che Dei giovani comprovino coi fatti tanto entusiasmo e tanta fattiva ammirazione per il vostro antico meraviglioso patrimonio culturale ed auguro che molti seguano un tale prezioso esempio!

Come già ebbi a dirle, io sono profondamente convinto della bontà dell'impresa: essa ha in sé tutti gli elementi per venire accolta col massimo favore e col più vivo, pratico interessamento in tutto il mondo musicale, l'interesse per la autentica musica italiana ed in particolare per quella del sommo Vivaldi, sta crescendo di giorno in giorno, in Italia e fuori!

Del resto, la mia convinzione assoluta che l'opera tutta del Vivaldi meriti di esser salvata e sempre più fatta conoscere con ogni mezzo, io la ho dimostrata sia coll'assumermi, amici o no, la responsabilità di convincere la Sua nobre personalità torinese, Comm.^o Foa, e Conte Giordano, ad esborare ingenti somme per acquistare e donare a questa Biblioteca Nazionale i preziosissimi manoscritti, sia col dedicare poi

anni e fatica non lievi al trascriverne, elaborarne e pubblicarne almeno una parte.

Ora sarà una gloria sicura il costituire una fondazione che abbia i mezzi ed il tempo dovuti a sé per giungere alla possibilmente integrale elaborazione, pubblicazione ed esecuzione di tutto ciò che delle superstiti musiche vivaldiane è ancora nel solo manoscritto.

Coll'augurio il più fervido che tutto ciò possa avverarsi, per la gloria d'Italia e dell'arte, porgo a Lei ed al M.^o Fanna i miei più cordiali amichevoli saluti.

Suo
Alberto Gentili

Corso G. Ferraris 69
Torino

Figg. 52-53. Lettera di Alberto Gentili ad Angelo Ephrikian, 11 novembre 1946.



ENTE AUTONOMO DEL TEATRO LA FENICE
VENEZIA

6-12-46

Telegr.: ENTELRICO - VENEZIA
Telefoni: 25-191 - 24-473

Caro Fanna -

Lu merito al compito che
assumerà la Fondazione Rinaldi,
per pubblicare e diffondere l'opera
omnia del compositore, non posso
che approvare entusiasticamente alla
iniziativa aspirandomi di potere
presto collaborare, con l'esecuzione
musicale dei temi Rinaldiani, allo
scopo che guida i suoi nobili
intendimenti.

Ampui e cordiali saluti.
Mario Rossi

Fig. 54. Lettera di Mario Rossi ad Antonio Fanna, 6 dicembre 1946.

Gentile Signor Fanna, ^{venerdì 9. 11. 1946} ora che Lei ha preso
l'iniziativa di assumere un compito che
considero doveroso per Venezia, per l'Italia e per
il mondo musicale, quello cioè di pubblicare
l'opera omnia di Antonio Vivaldi, sento
di dover Le comunicare qualche nota bio-
grafica della vita e della morte della Società
"A. Vivaldi" di cui sono stato il segretario.
Gli scopi della predetta Società erano due:
fondazione d'una Società internazionale, sul
tipo della Bach-Gesellschaft in Germania,
per la pubblicazione in tutto delle opere vival-
diane e la loro divulgazione e diffusione
per mezzo di Concerti, Concorsi, conferenze
ecc. ecc. La guerra, ~~ella~~ ^{conseguenti} rottura d'ogni
possibilità di comunione internazionale,
ha aumentato il primo scopo. al secondo
dovetti rinunciare per mancanza di fondi
per sopprimere alle spese non rimborsate veruna-
mente per una buona organizzazione di Concerti.

Figg. 55-56. Lettera di Gino Tagliapietra ad Antonio Fanna, 9 novembre 1946.

Cause tutt'altro che indifferenti e pormentabili
hanno troppo presto determinato una
stasi nella vita della società Rivaldi; ma
come spesso succede quando l'opera per
naturale interrotta, è interiormente
buona, sana e necessaria, ecco risor-
gere l'iniziativa mirante al successo
d'una giusta e buona causa. E tale la
pubblicazione delle opere rivaldiane, specie
di quelle ancora inedite, custodite nelle
biblioteche di Torino e di Dresda. Tale publi-
cazione diverrà un monumento musicale
nazionale mondiale; doverosa è la publi-
cazione per svelare al mondo bellezze tutt'ora
ignorate e irraggiungibili se più.

So che Lei, egregio Signore, ha già trovato
un appassionato ed intelligente finanziatore
per l'impresa. Dopo ciò, il successo della
fortuna, alla sua iniziativa avrà dato il
suo successo. La prego di voler disporre di me quando
lo creda opportuno e cordialmente La saluto graziosamente.

CONSERVATORIO DI MUSICA
"BENEDETTO MARCELLO."
VENEZIA
IL DIRETTORE

Caro Fanna,

Come posso rispondere alla
sua domanda? Antonio Vivaldi!
Come si può delirare della
necessità di pubblicare le
due opere? È una necessità
e di potere favorire una
edizione vivaldiana (Opera
omnia) fedele agli origi-
nali, senza anacronismi
e sfogli del cattivo gusto
sarebbe un benemerito della
Musica.

Figg. 57-58. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 6 dicembre 1946.

Le parole convinte di quelle
che le dico e la salute
molto cordialmente.

Giuseppe Mazzini
Venezia 6. XII. 1846

Appunti sulla costituzione di una fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi.

Da quando vennero scoperti, alcuni anni or sono, numerosi volumi manoscritti, in gran parte autografi, delle composizioni di Antonio Vivaldi, musicista, musicologo, pubblico e critica si appassionarono alla progressiva scoperta delle meravigliose bellezze contenute in queste imponenti raccolte, mentre, nello stesso tempo, la leggendaria figura di Vivaldi, di cui si sapeva la larghissima fama ai suoi tempi, quand'era chiamato "il prete rosso" e quando Giovanni Sebastiano Bach ne trascriveva per clavicembalo alcune tra le migliori composizioni, veniva prendendo una più compiuta fisionomia. Oggi diciamo di lui che egli supera di gran lunga tutti i nostri musicisti del sei settecento: la dolce ingenuità di Corelli è superata da potenti intuizioni ritmiche e melodiche: sopravanza Tartini nel sublime senso costruttivo degli sviluppi tematici: rompe gli argini del timido sinfonismo di Sanmartini con un profondo senso del colore, di cui sono esempi quei già celeberrimi effetti di eco, con i quali egli tende all'ampliamento nello spazio della propria idea musicale: e, pur entro i limiti di un chiaro conformismo alla forma dei tempi suoi, porta nella musica lo splendore vivo di una assoluta libertà di immaginazione, di un ricco e nuovo mondo fantastico, che fa di lui il creatore di quella musica "a programma" che, un secolo più tardi, s'espanderà nel Romanticismo tedesco.

Lo studio delle sue opere l'ha oggi collocato nella sua giusta posizione: Vivaldi è tra i massimi di ogni tempo.

Accade oggi a Vivaldi quel che accadde cent'anni fa a Bach. Verso la metà dell'ottocento, cioè oltre un secolo dopo la sua morte, i pubblici non conoscevano che scarsamente Giovanni Sebastiano: Schumann e Mendelssohn ne fecero la "scoperta": sorsero in Germania una "Società Bach" che provvide con larghezza di mezzi alla pubblicazione di tutte le di lui ~~pubblicate~~ composizioni: e oggi né pubblico né musicisti saprebbero fare a meno di Bach.

Altrettanto è necessario fare per Vivaldi: il crescente interesse del mondo musicale per quest'autore è indubbia sintomo della necessità di provvedere alla pubblicazione delle sue opere, la cui conoscenza, a quanto è dato sapere, è ansiosamente attesa in Italia e, forse ancor più, fuori d'Italia.

La situazione dell'opera vivaldiana al giorno d'oggi si può così brevemente riassumere:

circa due terzi delle opere strumentali sono contenute nei manoscritti delle due raccolte donate alla Biblioteca Nazionale di Torino dai Signori Fodè e Giordano, nelle quali è anche contenuta la quasi totalità delle composizioni vocali. Altri lavori, per il rimanente terzo, esistono nelle Biblioteche di Dresda, Amsterdam, Parigi, Bologna e Cambridge. Di tutto ciò, soltanto una frazione trascurabile è oggi pubblicato, e le pubblicazioni sono state fatte con criteri del tut-

Figg. 59-63. Appunti sulla costituzione di una fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi.

te disorganici in quanto sia lo stato delle ricerche come il lavoro dei revisori non era tale da corrispondere alle esigenze di un piano organico. Solo oggi, dopo le ultime scoperte e i più maturi studi, si ravvisa l'opportunità di procedere ad una pubblicazione organica delle opere vivaldiane: e in questo campo non mancano importanti iniziative, principalmente da parte di Stati esteri: recentissimo il caso degli Stati Uniti i quali stanno per inviare in Italia una commissione col compito di fotografare e portare in America i fotogrammi di tutti i manoscritti vivaldiani esistenti in Italia; la notizia di questa intrapresa è stata poco tempo fa qui trasmessa dallo stesso Sig. Foà (uno dei donatori della raccolta di Torino) che risiede attualmente a Nuova York. Altro caso è quello della casa Breitkopf & Haertel di Lipsia, la quale, prima dell'ultima guerra, aveva allacciato rapporti con un gruppo di musicisti italiani allo scopo di collaborare per la pubblicazione dei manoscritti esistenti. La distruzione della Casa per gli eventi bellici ha interrotto naturalmente ogni rapporto.

Sia sono quindi realizzate tutte le condizioni per addivenire alla pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi, ed è essenziale, per evidenti ragioni di convenienza e di prestigio nazionale, che tale pubblicazione sia fatta in Italia, da editori italiani e con mezzi italiani. Data l'ingente mole di materiale (circa 650 composizioni), la forma di organizzazione che può rispondere allo scopo deve prescindere da ogni tentativo che non offra delle basi sicure e tali da poter consentire una solidità di lavoro quale è richiesta da un'impresa che impegna il buon nome della nazione: è necessaria che questa organizzazione abbia forze sufficienti a sopprimere ogni personalismo e a ridurre a lavoro disciplinato e rapido i musicisti che dovranno provvedere alla revisione del materiale da pubblicare. La forma dell'organizzazione non può essere quindi che quella della "Fondazione", dovendosi escludere a priori sia forme di associazioni e carattere speculativo, sia forme di più vaste associazioni a base popolare, il cui risultato è assolutamente aleatorio e quindi inadeguato allo scopo. La Fondazione, invece, assicura una solida base finanziaria, una chiara unità di indirizzo, può imporre, in quanto può pagare, una indiscutibile disciplina di lavoro, può trattare con maggior forza, in quanto non ha fini speculativi; mentre per quest'ultimo motivo, può molto più facilmente ottenere un valido appoggio da parte dello Stato e degli altri enti statali di cultura.

Partendo dal presupposto dell'istituzione di una "Fondazione per la pubblicazione delle opere di Antonio Vivaldi", sono stati presi accordi preliminari:

- 1) Con la Casa editrice G. Ricordi che offre, unica in Italia, le necessarie garanzie tecniche ed organizzative adatte alla diffusione dell'edizione in tutto il mondo, avendo questa Casa succursali di vendita a Parigi, Londra, Nuova York, Buenos Ayres, Lipsia e S. Paulo del Brasile. La Ricordi, superando le immense difficoltà in cui si trova a causa delle distruzioni subite durante la guerra, ha voluto dar prova di devozione alla causa dell'arte italiana offrendosi di assumere a suo carico la stampa di tutto il materiale elaborato che verrà fornito dalla Fondazione.

- 2) Con i maggiori musicisti e musicologi italiani i quali tutti hanno pienamente concordato sulla necessità della pubblicazione e si sono dichiarati pronti a compiere con la massima diligenza e rapidità il lavoro di revisione.
- 3) Con le radioemittenti italiane ed estere, con le quali si sono presi accordi per la trasmissione delle composizioni vivaldiane edite ed inedite.
- 4) Con le agenzie internazionali di informazione onde ottenere la massima diffusione della notizia relativa alla creazione della "Fondazione".

Spette alla Fondazione svolgere il seguente lavoro:

- a) eseguire e raccogliere i fotogrammi dei manoscritti esistenti presso le varie biblioteche.
- b) istituire un archivio di detti fotogrammi il quale risponda a questi due scopi: costituire la base di un centro di studi vivaldiani e creare un duplicato dei manoscritti evitando così che un'eventuale distruzione di questi ultimi possa privare la musica delle composizioni di Vivaldi.
- c) Distribuire ai vari musicisti le copie fotografiche delle composizioni da revisionare e sovrintendere all'esecuzione del lavoro ad essi affidate.
- d) Raccogliere il lavoro compiuto dai musicisti e passarlo alla Casa Editrice per la pubblicazione.
- e) Diffondere, in ciò coadiuvati dalla Casa Ricordi, il materiale pubblicato.
- f) Stabilire accordi con i maggiori enti culturali del mondo per la formazione di centri di studi vivaldiani.
- g) Promuovere l'esecuzione di concerti di musiche vivaldiane nei maggiori centri musicali in Italia e all'estero. Si sono già iniziate trattative di massima col Teatro "La Fenice" di Venezia, patria del grande compositore, per l'organizzazione di Festivals Vivaldiani annuali connessi a concorsi internazionali per strumentisti.

La Fondazione prende il nome del Fondatore. Il nome della Fondazione va impresso su tutte le pubblicazioni, va riportato su tutti i programmi in cui si eseguiscano opere edite per conto della Fondazione, sui dischi che verranno incisi, nelle trasmissioni radio che verranno effettuate e in ogni altra manifestazione attinente all'opera vivaldiana.

Poiché il nome della Fondazione rappresenterà presso tutte le nazioni uno degli aspetti più importanti del mondo culturale moderno italiano, è necessario che la Fondazione stessa inizi la sua vita su basi tali da sostenere con dignità la fama che rapidamente andrà acquistando e che la lega definitivamente ad uno dei fatti più importanti della storia musicale.

=====

Progetto di statuto della "Fondazione"
per la pubblicazione e diffusione delle opere di Antonio Vivaldi.

Art. 1°

Viene costituita una Fondazione denominata "Fondazione" allo scopo di provvedere alla pubblicazione e diffusione delle opere di Antonio Vivaldi.

Art. 2°

Il patrimonio della Fondazione viene costituito dal Fondatore con la somma di L. e con i versamenti che, ai sensi di legge, possono venire successivamente effettuati da altre persone e enti.

Art. 3°

La Fondazione ha la sede sociale in Venezia

Art. 4°

La Fondazione viene amministrata da un Consiglio d'amministrazione di 6 (8) persone nominate per la prima volta dal Fondatore il quale è investito di diritto della carica di Presidente.

Art. 5°

La nomina del Vice Presidente e la sostituzione dei Consiglieri verranno deliberate dal Consiglio su proposta del Presidente.

Art. 6°

La rappresentanza legale della Fondazione spetta al Presidente e, in caso di sua assenza o impedimento, al Vice Presidente.

Art. 7°

Il Consiglio d'amministrazione delibera su tutte le operazioni di straordinaria amministrazione; quelle invece di ordinaria amministrazione sono di competenza del Presidente.

Art. 8°

La firma sociale spetta al Presidente del Consiglio, a quei Consiglieri che, su proposta del Presidente, verranno incaricati dal Consiglio di mansioni speciali e a chi verrà munito di procura ad negotia per determinati atti ed operazioni.

Art. 9°

Il Consiglio d'amministrazione si riunisce almeno due volte all'anno presso la sede sociale ed altrove e tutte le volte che il Presidente e due Consiglieri ne chiedono una convocazione straordinaria.

Art. 10°

In tutte le delibere del Consiglio, in caso di parità di voti, prevale il

voto del Presidente.

Art. 11°

I Consiglieri prestano la loro opera gratuitamente salvo la rifusione delle spese nella misura fissata dal Consiglio. Qualora uno dei Consiglieri venga incaricato di svolgere mansioni che richiedano una continuità di prestazioni o particolare competenza, sarà a lui attribuito un compenso speciale nella misura che verrà stabilita dal Presidente.

Art. 12°

Gli utili netti provenienti dall'attività della Fondazione verranno devoluti agli scopi della medesima e particolarmente a manifestazioni musicali per la diffusione delle opere pubblicate.

Art. 13°

Il Consiglio d'amministrazione nomina un Comitato d'onore chiamandovi a far parte le personalità più eminenti del mondo culturale. Il Comitato d'onore potrà essere convocato dal Consiglio ed esprimere parere consultivo sugli argomenti sottoposti al suo giudizio.

Art. 14°

Lo statuto della Fondazione potrà essere modificato, su proposta del Presidente, salva approvazione governativa, da una delibera del Consiglio con una maggioranza di almeno due terzi del numero dei Consiglieri in prima convocazione e con la stessa maggioranza, ma dei presenti, in seconda convocazione.

Art. 15°

A far parte del primo Consiglio d'amministrazione il Fondatore e Presidente Sig..... designa i Signori
i quali accettano ringraziando e nominano per acclamazione Vice Presidente il Sig....., su proposta del Presidente.

SOCIETÀ PER AZIONI
FRATELLI GALLINARI S. A.
REGGIO EMILIA

Reccinata 20 mat.
Reggio 18-1-47

Ag. 107. Antonio Fanna

Crevin

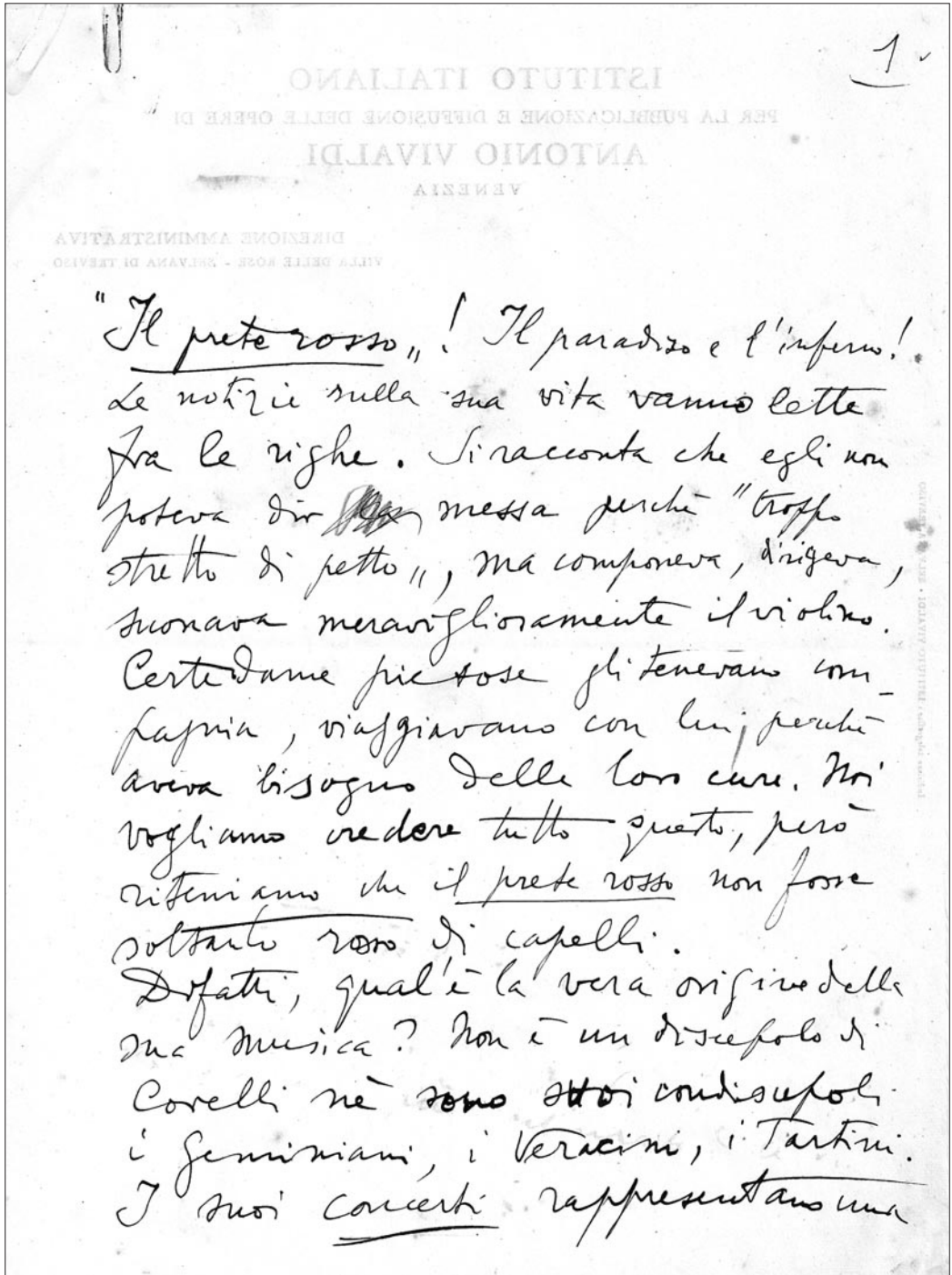
Primo, ora il tuo
espresso da Venezia e la impiego la
mia precedente.

Fermo restando tutto
quanto te ho scritto e senza alcun
mio impegno per ciò che riguarda
la intera pubblicazione Valselliana,
visto la occasione che si presenta
a Bosarua per il mese di marzo,
sono disposto finanziare subito
la pubblicazione di tre concerti inediti
purché possano essere pronti entro
la data indicata dal Direttore della
radiotrasmittente di Bosarua.

Si autorizzo quindi
scrivere subito alla casa Ricordi
domandando il preventivo di spesa
e l'impegno di consegnarli in tempo
utile. Se da ora non fatto subito
un versamento di lire centomila
quale anticipo ed a garanzia dell'
impegno. Scrivi a mio nome
non volendo io figurare sul conto.

Solo ricetto il progetto di
spesa ci potremo vedere qui.
Cordiali saluti. O. Gallinari

Fig. 64. Lettera di Alfredo Gallinari ad Antonio Fanna, 18 gennaio 1947.



Figg. 65-68. Lettera di Gian Francesco Malipiero, «Il prete rosso»! Il paradiso e l'inferno!

2.

espressione musicale che non ha precedenti.
 E poi che cosa significano i sottotitoli: le
ragioni, l'inguidine, il riposo,
il rispetto, la notte, ecc. ecc.? È forse
 stato un precursore della musica
 a programma? No, che programma
 non c'è. Ci sono invece il genio, l'in-
 novatore e la incoscienza dei temerari.
 Pare che, specialmente a Venezia, non
 lo si apprezzasse quanto meritava: è
 logico che così fosse in un secolo nel
 quale si evitavano le grandi emozioni.
 La ~~musica~~ musica di Antonio Vivaldi è tutta
 emozione, palpiti, esaltazione.
 Le opere strumentali ancor oggi
 impegnano a fondo gli esecutori
 che egli tratta la materia musicale
 con una rara dirimoltura, mai
 gli si può però reproverare il più
 piccolo errore di scrittura.

Di quando in quando può sorgere qualche dubbio³.
I soli dubbi che possono sorgere di quando
in quando sono sulla interpretazione
di certi segni usati dal Vivaldi per pi-
grizia, per evitare ripetizioni. ~~Non riuscendo~~
i dubbi non si potrebbero ad ^{tutti questi} ~~compiti~~
~~fiduciosi~~ ~~pubblicamente~~ stampare i passaggi
incriminati in fac-simile.

Vivaldi ha composto, oltre i III. ammira-
bili concerti, una cinquantina di melodram-
mi e gli è lo perdiamo quantunque la
nota autografa in margine a ^(due righe)
^{questi non sono stati composti}
in un'epoca grossa, ci lasci un po' per-
plesso, che in gara con un ^{abile} ~~copista~~
egli avrebbe certamente vinto.

Noi non guardiamo le pitture del Guardi
e del Canaletto attraverso la lente d'in-
grandimento per avvicinarle agli affreschi
della Cappella Sistina, per la stessa ragione
le sonorità dell'orchestra vivaldiana vanno
rispettate e la improvvisazione di limi-
tata a qualche accordo ribattuto del clavicem-
balo (come ripieno armonico, anti-contrappun-
tistico per non ingombrare la linea origi-
nale) nessun raddoppio negli strumenti a fiato,

e limitato il numero degli archi a 12 ^{4.}
violini al massimo (tra primi e secondi)
8 fra violi e violoncelli, 2 contrabbassi;
insomma 22 ^{strumenti ad arco} archi, ma scelti, che la
Zavorra serve solo a smorzare la foga
della musica ~~del~~ del prete rosso.

L'istituto vivaldiano, ^{in collaborazione} ~~in accordo~~ con l'editore
Ricordi ~~che ha generosamente voluto cooperare~~
alla pubblicazione dell'opera ~~omnibus~~, inizia
la sua attività dando la precedenza ai ma-
noscritti di concerti per orchestra. Contem-
poraneamente si classificheranno ^{la musica}
vocale e ^{per} melodrammi ^{e studieranno}
Vivaldi materialmente ^{che hanno aiutato}
~~mentre~~ la musica strumentale ^{che}
~~aiutata a vivere nei secoli dopo la~~
~~non è ha seguito nella tomba, appunto~~
~~sua morte è sopravvissuta nell'oblio~~,
sempre che la musica ~~non~~ non venga
finalmente ~~essa~~ condannata ^{come}
~~la~~ espressione refrattaria al progresso.
perché ~~è~~ la più pura espressione del suo
spirito, ~~ella~~ ^{ha in sé la forza} ~~non~~ ^{di} ~~una~~ ^{vera} ~~arte~~
~~vera~~ autentica arte musicale
di resistere alle ingiurie del tempo e
non v'è arte più ingiurata della musica.
G. F. M.

ISTITUTO ITALIANO
PER LA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE DELLE OPERE DI
ANTONIO VIVALDI
VENEZIA

DIRETTORE ARTISTICO
GIAN FRANCESCO MALIPIERO
Santo Stefano 28/10, Venezia

~~DIREZIONE AMMINISTRATIVA~~
~~VILLA DELLE ROSE - SELVANA DI TREVISO~~

Gentilissimo Clausetti,
Stamane, facendomi la barba, vidi di fronte a me nello specchio il "Direttore artistico" dell'Istituto Vivaldi e non poter fare a meno di congratularmi con lui. Brano, gli dissi, la sera del 24 aprile hai avuto una pazienza da santi, forse è Sant'Antonio che ti ha protetto, una volta sarebbero volati libri, rubrici, sedie ecc. ecc. Certo, la guerra ci ha temprati a ogni specie di sopportazioni e poi a Venezia tutti ci vogliono venir, forse per ricevere qualche lontananza di miele. Comunque sono grato alla guerra di aver fatto del Direttore artistico dell'Istituto Antonio ^{Vivaldi} anche un Maestro di pazienza. In tutta confidenza, senz'ombra di rancore solo per amore verso Antonio Vivaldi la supplico di una cosa: non si impressioni di ciò che possono pensare i comitanti di borsa "con diploma". Io mi sono molto occupato delle nostre musiche

Fig. 69-72. Lettera di Gian Francesco Malipiero a Eugenio Clausetti, 25 aprile 1947.

del passato ed ho tenuto testa ai Musicologi
(che bruta parola) tedeschi, inglesi, dimostrando che
solo rispettando l'armonia e tutte le carezzezze
di un'epoca, le opere del passato possono in-
teressare e a poco a poco penetrare nello spirito
sia degli esecutori che degli ascoltatori del nostro
tempo. Monteverdi rivive nel mondo intero per
merito della sua edizione anti-musicologica, e an-
tichocentesca (per non incorrere in anacronismi) che
rispetta l'originale e non è sfalciata dalle elaborazioni.
Per venire al suo inviato, le dirò che si riscontrano
due errori di penna, uno o due passaggi dell'accompagnamento
(che avevo sentiti alla stampra, ma non visti) un
po' troppo improvvisati (6 note di compasso) e basta.
Come le dissi Venezia è una gran bella città, per
vomi che si facesse, se possibile, nel modo seguente:
io vedo i manoscritti, li firmo, si invia a voi, voi
repongono LE BOZZE, e poi mi mandano una bozza per
il buono di stampa, che io sono lieto di offrire
l'opera mia, ma la lettura di una bozza chiara,
che rappresenta l'edizione definitiva, mette in evidenza
qualche eventuale errore. È stato utile invece
mettersi d'accordo sugli accidenti affini, anzi che fra
parentesi accanto alla nota (la parentesi li rende menochiani)
meglio è metterli fra parentesi sopra la nota come si
usa comunemente. La cosa ha una certa importanza.
Ricordo quando ella si tolse il soprabito indignata per una
certa lettura, a casa mia. Ricordo quanto mi fece piacere
il suo entusiasmo. Non compromettere una bella impres-
sa per il malumore di chi, e non per colpa nostra, ma
dell'altissimo, non può essere di buon umore.

ISTITUTO ITALIANO

PER LA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE DELLE OPERE DI

ANTONIO VIVALDI

VENEZIA

DIREZIONE AMMINISTRATIVA
VILLA DELLE ROSE - SELVANA DI TREVISO

Mi disse il mio inviato che il concerto del "nuovo", andato per aria pochi siera imputato, quale direttore, la stessa persona del concerto della Fenice. Mai fu questo, che ch'egli dirigesse a Milano al nuovo.

Pau invece, e gliela dico come l'ho sentita, che l'orchestra del nuovo debba andar fu l'estate a Siena! Come ella vede siamo sempre in piena "seccia rapita".

C'è una cosa che sto cercando di fare: vorrei annunciare alcuni giovani (di vecchi non ne voglio che Vivaldi e giovane) per aver un più gran numero di aiutanti. Il cinematografo (musica) me ne ha portati via due, spero non per sempre.

Oggi che ho combinato con l'America l'edizione della mia novissima IV^a Sinfonia,

le ripeto che mi reca che non appartenga
all'editore Dellamati e D^a Sinfonia, non
sono della sua opinione circa i vantaggi
che reca l'avere le proprie opere pubblicate
presso vari editori e se fosse necessario tenterei
di riacquistarle tutte per stamparle
presso una sola casa editrice.

Mi riveda presto e spero rivederla fra
non molto.


Tanti cordialissimi saluti anche dal
Direttore artistico dell'Istituto Antonio Vivaldi

Francesco Malipiero,

Venezia, 25.11.1947

P.S. Il momento più grave nella "seduta",
del 24 era fu quando il mio inviato mi disse
che un certo accordo non gli piaceva. Io come
guardavo a me e l'imbarazzo in cui venivo a
trovarmi era grande (anche perché era Corbelli, come
e nello stile dell'epoca di Vivaldi che non c'è
nessuna le opere del XIX secolo) ella più congratularsi
con me per lo scampato pericolo di cadere
in preda, allude l'imprudenza e poi lo cerchi lei. Amore
delusi. *FFM. accludo Prefazione F.T.*

3/4 g/2 consegnato a esig. del presente contratto a
di ciascuna Sessione: Ragioniero Officiale
Magari



TELEGRAMMI: IDROCIR-MILANO


MILANO
ROMA
NAPOLI
PALERMO
LONDRA

G. Ricordi & C.

Editori

Casa fondata nel 1808
B.P. Milano N. 3031

Milano 18 Marzo 1947
Via Berchet, 2



TELEFONI: 81313-82495

PARIGI
LISBIA
BUENOS AIRES
S. PAULO
NEW YORK

Spettabile
ISTITUTO ITALIANO "ANTONIO VIVALDI"
Villa delle Rose
SILVANA DI TREVISO

La Casa Ricordi, preso atto attraverso i precedenti contatti intercorsi:

- a) che l'Istituto Italiano "Antonio Vivaldi" di Venezia ha la possibilità di fotografare la totalità dei manoscritti esistenti presso la Biblioteca Nazionale di Torino e comprendenti musiche di Antonio Vivaldi, tra cui una raccolta di circa 250 lavori strumentali;
- b) che lo stesso Istituto Italiano "Antonio Vivaldi" intende pubblicare, previa elaborazione per quanto possa occorrere, quella parte di detta raccolta di circa 250 lavori strumentali (o delle raccolte esistenti presso altre biblioteche italiane ed estere, comprese le opere già pubblicate durante la vita di Antonio Vivaldi), la quale appaia, a seguito di oculata selezione e a giudizio dell'Istituto, di maggiore rilievo, affidandone "in toto" la pubblicazione alla Casa Ricordi;
- c) che la direzione artistica dell'Istituto viene affidata al M^o. G. Francesco Malipiero;
- d) che qualora il M^o. Malipiero non prestasse più la sua opera, la direzione artistica verrebbe affidata ad altro musicista, previo accordo con la Casa Ricordi.

TUTTO CIO' PREMESSO E RITENUTO

la casa Ricordi conviene e stipula con l'Istituto Italiano "Antonio Vivaldi" nella persona del Signor Antonio Fanna junior, un accordo per la pubblicazione dei manoscritti alle seguenti condizioni:

- 1) L'I.I.A.V. assumerà interamente a proprio carico le spese di fotografia, elaborazione, trascrizione, nonché di correzione delle bozze, tacitando, con compensi fissi, i collaboratori e stipulerà con gli stessi un contratto di cessione del tenore di cui all'allegato "A", rendendosi acciente di tutti quei diritti che nella loro qualità di elaboratori gli stessi potranno in prosieguo vantare in base alla vigente legge sul diritto di autore e sue eventuali modifiche. Gli elaboratori dovranno altresì rimettere all'I.I.A.V. il bollettino di dichiarazione della SIAE agli effetti della tutela del diritto di esecuzione.

Figg. 73-75. Contratto tra Casa Ricordi e l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi, 18 marzo 1947.

18/3/1947

Spett. Istituto It. "A. VIVALDI"

2) Tornato nella piena e completa disponibilità anche degli esemplari elaborati l'I.I.A.V. provvederà a consegnare i lavori destinati alla pubblicazione alla Casa Ricordi in forma manoscritta chiara e corretta accompagnata da una copia fotografica del corrispondente originale vivaldiano.

Il manoscritto resterà di proprietà della Casa Ricordi e la copia fotografica verrà restituita ad avvenuta pubblicazione all'I.I.A.V. che la conserverà nel suo archivio a disposizione della Casa Ricordi.

3) L'Istituto assumerà a proprio carico il costo dell'incisione o della riproduzione in autografia dei lavori (e ciò tanto per le partiture o altre edizioni, quanto per i relativi materiali d'orchestra), come pure quelle della correzione, dei trasporti e metà della spesa per l'acquisto della carta.

I costi dell'incisione e dell'autografia comprendono, oltre alla paga da erogarsi all'incisore o all'autografo, tutti i contributi, la contingenza, la mensa, le quote assicurative, le diverse specifiche spese gravanti le sezioni Incisoria e Autografia della Casa Ricordi.

4) La Casa Ricordi assumerà a proprio carico tutte le spese di stampa, quelle per i depositi delle edizioni, voluti dalla legge 22 Aprile 1941, n. 633, per la protezione del diritto d'autore e dalle leggi interne degli altri Stati, nonché quelle eventuali di cui all'art. 177 della suddetta legge 22 Aprile 1941, n. 633.

5) La Casa Ricordi provvederà all'acquisto della carta necessaria alla stampa dei lavori, del formato, peso e colore convenuto coll'I.I.A.V.

Questo rimborserà alla Casa Ricordi metà dell'importo speso per l'acquisto della stessa, esclusa la carta per i materiali d'orchestra il cui importo sarà a totale carico della Casa Ricordi.

La stampa avverrà in ragione di 400 esemplari per ciascun lavoro e di quel numero di materiali completi d'orchestra che l'editore riterrà opportuno stampare.

Nell'eventualità di ristampe che dovranno essere fatte a esaurimento di ogni edizione, la Casa Ricordi assumerà a proprio carico tutte le spese.

6) La Casa Ricordi emetterà a ogni fine mese le fatture di tutte le spese ad essa dovute per i lavori compiuti nel mese. Tali fatture verranno liquidate dall'Istituto negli otto giorni successivi.

Nel caso che le fatture non vengano liquidate entro due mesi dalla data di emissione, l'editore avrà la facoltà di sospendere in tutto o in parte le lavorazioni.

7) La Casa Ricordi si impegna di incidere o autografare e stampare tutti i lavori che le verranno consegnati dall'I.I.A.V. purché non superino il numero di cinquanta all'anno e con una media di non oltre venticinque lastre per lavoro, e purché l'Istituto stesso consegni i manoscritti in tempo utile e restituisca le bozze non oltre i 15 giorni dalla ricezione da parte dell'elaboratore incaricato della revisione.

E' ammessa una tolleranza del 20% (venti per cento) in meno sul massimo del numero dei lavori che l'editore si impegna a pubblicare annualmente.

18/3/1947

Spett. Istituto It. "A. VIVALDI"

8) L'I.I.A.V. si impegna a consegnare alla Casa Ricordi e a far pubblicare alle condizioni convenute nel presente accordo non meno di complessivi 50 (cinquanta) lavori vivaldiani.

9) Tutte le opere vivaldiane all'atto stesso in cui verranno trasmesse per la pubblicazione diventeranno di piena proprietà della Casa Ricordi con facoltà di utilizzazione esclusiva di tutti i diritti già all'Istituto spettanti nei vari Paesi del mondo.

...

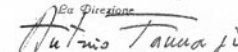
G. RICORDI & C.

I GERENTI



Istituto Italiano Antonio Vivaldi

La Direzione



ISTITUTO ITALIANO
PER LA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE DELLE OPERE DI
ANTONIO VIVALDI
VENEZIA

DIRETTORE ARTISTICO
GIAN FRANCESCO MALIPIERO

DIREZIONE AMMINISTRATIVA
VILLA DELLE ROSE - SELVANA DI TREVISO

7 luglio 1947

Preg. Dott. Eugenio Clausetti
Casa Editrice G. Ricordi e C.
Viale Campania
M i l a n o

R
107

Egregio Dott. Clausetti,

Come Le avrà riferito il Maestro Tenaglia, il mio colloquio col Conte Chigi si è svolto nella massima cordialità; ed i risultati sono più che soddisfacenti. Chiariti tutti malintesi sorti, abbiamo stabilito per l'avvenire di collaborare ogniqualvolta sarà possibile alla riuscita del comune lavoro, e di dividerci i rispettivi compiti per non fare dei doppioni; credo quindi (questo però sarà definitivamente stabilito in una prossima riunione dei collaboratori dell'Accademia) che l'Accademia Chigiana rinuncerà all'edizione come era stata programmata dedicando il suo lavoro ad altre manifestazioni; comunque resteremo sempre in rapporto per comunicarci le nostre idee ed i nostri programmi. Credo che questa sia la migliore soluzione che si potesse adottare; anche il Prof. Bessani col quale ho successivamente parlato, ne è rimasto soddisfatto, pur consigliando di inserire in ogni pubblicazione dei due Istituti una piccola nota che accenni alla collaborazione in parola: questo si potrà vedere in seguito. Per ora ho pregato il Maestro Tenaglia, e rinnovo ora a Lei la preghiera, di iniziare senza indugio la pubblicazione dei nostri volumi, senza la frase "con la collaborazione dell'Istituto d'alta cultura". Ogni difficoltà tecnica è stata superata e quindi penso che si possa iniziare subito. Avrei piacere che i primi tomi uscissero in pochi giorni. Mi faccio sapere qualcosa al più presto possibile. Per la fine del mese Ella riceverà gli ultimi otto concerti e Le sarei perciò grato se si potesse uscire con una certa velocità con questo primo gruppo di opere.

Sono in attesa di Sue notizie e fratanto Le saluto molto cordialmente.

Antonio Fanna

Fig. 76. Lettera di Antonio Fanna a Eugenio Clausetti, 7 luglio 1947.



RICORDI AMERICANA

SOCIETÀ ARGENTINA EDITORIALE E COMMERCIALE

CANALLO 1570

BUENOS AIRES

15 Gennaio 1948

EL PRESIDENTE

Caro maestro ,

con vero piacere ho ricevuto la sua lettera 25 Novembre, che mi è pervenuta con ritardo dovuto all'indirizzo inesatto. Come Lei suppone, l'indirizzo della nostra Ditta è da molti anni cambiato, essendo attualmente il seguente : Calle Cangallo 1570.

Evidentemente a ciò si è dovuto che io non abbia ricevuto la lettera che dice avermi diretto nel 1946, indirizzata al vecchio domicilio della Ricordi in San Martin 523, mentre che la presente sua, dato che era raccomandata, ha seguito fortunatamente migliore sorte.

Sono veramente contento di ricevere sue notizie personali dopo due anni, ed abbenché Lei non mi parli della sua attività artistica, ne sono bene al corrente attraverso la Ricordi di Milano. Da questa ebbi appunto le prime notizie sulla fondazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi del quale Lei è Direttore artistico. Non faccio a Lei le mie congratulazioni : le faccio all'Istituto che ha saputo sì bene affidare tale carica.- Non le nascondo il mio compiacimento per la grande opera intrapresa per mettere in luce un così grande valore musicale legittimamente italiano come Antonio Vivaldi.

Circa la poca attività musicale in Argentina, la stessa è spiegata dal fatto che qui esiste, praticamente, un solo teatro ed una sola orchestra che facciano manifestazioni artistiche : il teatro Colón e la sua propria orchestra.- A ciò è limitato il campo di azione in Argentina, non paragonabile, sotto nessun punto di vista a quello del Nord America. Qui in arte si vive di riflesso ed il movimento delle novità qui si produce quando...sono vecchie in Europa e in Nord America.

Conosco Honorio Siccardi che è anzi un mio amico ed amico della nostra casa, come pure conosco le vicende del "Grupo Renovación" di breve vita.- Circa le sue relazioni con la Editorial Argentina de Musica, purtroppo non so in che rapporti si trovi attualmente.

Mi sono interessato subito della questione dei 100 dollari dovuti a Lei da detta casa editrice, e la Signora De Benedetti mi ha confermato che la riferita somma l'aveva consegnata ad un amico, il Sig. Loprete, che sta facendo un giro per l'Europa, con l'incarico di pagarla a Lei quando passasse da Venezia. Quindi sarebbe tutto a posto e se c'è stato qualche ritardo sarà per cambi di itinerari del Sig. Loprete. Ad ogni modo spero che quando giunga la presente Lei sia entrato in possesso dei 100 dollari.

Effettivamente l'anno scorso ebbi il dolore della perdita di mio padre. Le sono grato per il gentile pensiero.

La saluta molto affettuosamente.

M^o
GIAN FRANCESCO MALIPIERO
Santo Stefano 2810
VENEZIA (Italia)

Guido Valcarengi

Fig. 77. Lettera di Guido Valcarengi a Gian Francesco Malipiero, 15 gennaio 1948.



Fig. 78. Villa delle Rose dal fiume Storga.



Fig. 79. Villa delle Rose dal cancello di entrata.



Fig. 80. Ingranditore in Via Amalteo.



Fig. 81. Tavoli dei copisti.



Fig. 82. Antonio Fanna con i microfilm.



Fig. 83. Antonio Fanna visiona i microfilm.






Fig. 84. Contenitore con i microfilm.

Ciao Fanna,
da alcuni giorni sono senza
sue notizie:
"chi da la gondola, che novità?
il morbo infere, il pan ci manca,
sul ponte sventola!"
Non le dico che cosa sventola, ma la incoroano
già (i milanesi) come padre loro e dicono: "Fasina
nostro che sei a Treviso, daci il nostro pane
quotidiano, ecc. ecc."
Io m'ero messo da parte qualche "macchina",
per l'inverno, per mia moglie e perché preferivo
facesse più soggiorni qui, un mese lunghi, onde
non lasciar troppo la casa di Arob in custodia.
Esse vorrebbe venire il 22 dicembre per un mese
(abbondante) ripartendo alle fine di gennaio!
Il furto delle macchine mi disturba perché 20
macchine in un anno al momento del vostro parte

Figg. 85-86. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 9 dicembre 1947.

Questi i prezzi di noleggi, che Dio se dove andran
no e finire. Comunque conterei per il 22 dicembre
e per la fine gennaio (epoca in cui si pagano i
vari conti) e poi ne ripareremo, molto sinceramente

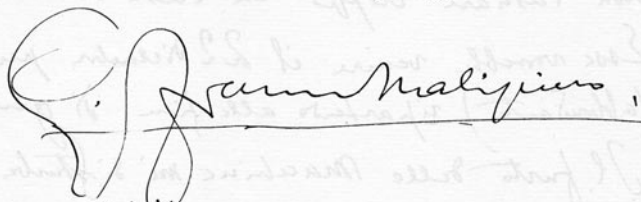
Per i prezzi di gennaio conto darle i 2 conti
rivaldiani. A forza di fare il discreto non
vorrei non esserlo. Se con i suoi possedimenti
(o demore campestri) può aiutare il mio circolo
"conservatorio", mettiam la cosa in prima linea,
poi vorrei 25 volumi omaggio per quel Schiller
che non voglio definire, per ora almeno, ch'è le de-
lusioni non devono aver luogo che dopo aver
provato qualcuno, quando cioè si giudicava in
in modo e improvvisamente si mostrava dif-
ferente da quello che eravamo.

Dunque:    Rebus. Che co'è?

Fuorlo l'amico.

Ho spedito tutto a Dan Soria e gli ho scritto.

Con più cordiali saluti, l'attento



Venezia 9. XII. 1847

- Sant'Alfano 2810 -

Caro Fanna,
il suo silenzio mi preo-
cupa. Si fa troppo lungo,
Dunque un po' di Vivaldi.
Ho consegnato 10 concerti ed ho
qui sul mio tavolo altri 11 Con-
certi. Tersera ho finito la partitura
di un mio lavoro e, come elle
sa, il mio lavoro passa in pri-
ma linea a qualunque costo;
ho sempre fatto così.
Ora, cioè già offi, mi dedico a
Vivaldi. Taro H o 5 concerti.
Più copiero (veramente si tratta
di copiare, ma un copista non mi

Figg. 87-88. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 16 gennaio 1955.

può aiutare) il lavoro di cui sopra.
Ne avrò per un mese. Poi Vivaldi
sino alla fine, peris per la
fine di febbraio vorrò gli ultimi
concerti. In aprile conto
e spero aver finito. Miserere mi.
Ho ricevuto da Casa Ricordi una
lettera nella quale è detto che un
cliente chiede vari chiarimenti (tutti
fatti di logica stupidità, però chiarissi-
mi) fra i quali uno mi preoccupa:
si chiede se sono originali le legature
alla V^a battuta del II^o tempo (l'Adagio)
del concerto, da me curato, ^{Tom. VII}
Ha Casa Ricordi fatto una II^a edizione con
legature? Ricorda quello che ho superato
tempo fa? In Vivaldi le legature sono
usate con parsimonia e il musicista della
forza: molto arco, niente sdolcinature.
Se non si capisce questo, bisogna affidare
a qualche altro l'edizione vivaldiana.
La cosa è grave ed è infuocata. Non ci
pare? Mi dia per avvertito le notizie e di
una moglie. Qui sperduti nella nebbia si vive.
Saluti con calibri. Del suo aff. Francesco Malpiero.



Avolo
(Pavia)
16. I.
1955


Non si questa
lettera, ma sono stanco
Vivaldi offi per me
i Montaldi.

Caro Fanna,

ho finito 6 concerti (4 per oboe,
2 per Violoncello) e al principio della prossima
settimana li lascio a Treviso, al solito
posto.

Vonrei che non si disubesse quanto segue:
due dei concerti per oboe rappresentano lo stesso
concerto con notevoli ed interessanti varianti
nel I° e nel II° tempo. I due Terzi tempi sono
invece l'uno totalmente differenti dall'altro.

Per evitare equivoci segno il I° Concerto ,
il II°  e vanno pubblicati tutte e due. Certo
che né l'uno né l'altro è autografo.

Nel concerto n° 1  c'è un quaiò: a pagin.
17 del nostro manoscritto e in alto alla fotografia
n° 21 (570 ~~in matita~~) c'è una cancellature di due battute,
indiscriferabili. Io, per ogni buona fine, le ho sostituite,
ma certo non vanno bene le mie. Sono convinto che
nella copia originale, cioè nel manoscritto sono

Figg. 89-90. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 28 gennaio 1955.

decifrabili. Dubito quasi che si tratti di un rinvio
veniente fotografico. La pagina mal messa,
fuori fuoco, comunque bisogna controllare.
Le raccomando questo particolare, dobbia-
mo conservarci invulnerabili.
Fine febbraio mi metterò (e vorrei farli di
seguito) agli altri e ultimi 9 concetti
1955.

Le raccomando di non trascurare quello che
le ho detto più sopra.
Le prometto di non importunarla, né con
telefonate né con altro, ma mi dica quando,
in febbraio, ella conta essere a Treviso,
o meglio ancora: assente da Ginevra.
Godi di sapere che tua moglie è superata
l'operazione. Auguri, auguri.
Io credo di essere arrivato sull'orlo di
un precipizio. Non soffrendo di vertigini
mi tengo in piedi, ma non credo che con
si possa andare avanti. Certo che si
può andare indietro. Ma dove? Non
si preoccupi per me. Ne sono sì preoccupato
spinti la prego, a suo tempo, sulle epigrafi:
cioè mi loro autori. Cordiali saluti dal mio aff.
Arolo (Treviso) 28.1.1955 R. Franzoni Malipiero.

Vivaldi non c'è più.
È morto da due anni.
Perù rosso, lo chiamavano
Vivaldi, prima che Ricordi
iniziasse la edizione, un
anno prima. Ora la edizione
mi pesa assai. L'opere omnia
non tollera la scelta. La scelta
è arbitraria e può essere sbagliata.
Comunque fra i 300 concerti
pubblicati, la sesta parte vale
50? Ma. Il ma è sempre
un brutto segno. Qui è il caso
di dire il quasi due volte
quarantenne ecc. ecc.
Ancora saluti

23. I. 1959

G. Francesco Malipiero

Fig. 91. Lettera di Gian Francesco Malipiero, 23 gennaio 1959.

Caro Fanna,

mai è partito da Asolo
un solo Concerto di Vivaldi che
io non abbia controllato da capo
a fondo, però non posso fare tutto
il lavoro da solo, che gli accordi
nelle opere improvvisate (accordi del
I° e del V grado) mi esasperano.
Posso continuare, spero (?!) sino
alla fine, ma mi è scomodo pa-
gare "le manthause" anticipando
il denaro. Le sarò grato se mi
dirà come devo regolarmi.
Scusi la mia, ma io sono più seccato
di lei.

Auguri per il 1966 e cordiali saluti

G. Francesco Malipiero.
Asolo (Trev.) 22/12/1965.

Fig. 92. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 27 dicembre 1965.

Caw ~~F~~anna,
Sono ramollito, cioè
non ostante spero che la mia lettera
al Dr. Harold Spivacke,
Chief, Music Division
Library of Congress
Washington 25, D.C. (U.S.A.)
sia comprensibile.
Strana questa mia improvvisa
stanchezza. Avvelenamento?
Ossequi a sua moglie, saluti
a lei e dal suo
G. Francesco Malipiero.
31011 Treviso (Trevi) 28. // 1958.

Fig. 93. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 28 febbraio 1968.

Caro Fanna,

Massimo Mila mi ha finalmente risposto
scritto sulla stampa, inoltre mi dice nella
sua lettera del 23 marzo: "una menzione più
precisa aveva fatta qualche mese fa in un articolo"
"Per la Nuova Rivista Musicale Italiana abbiamo
ricevuto una versione di certo Paul Zotta che do-
rebbe uscire nel prossimo numero. Una versione
un po' predegnosetta a dire il vero. Una delle
sue osservazioni non mi pare infondata, e cioè che
dal catalogo non è possibile apprendere quali
siano i Concerti e le Sonate pubblicate nelle XIV
opere date a stampa nel '700, e quali quelle uscite
unicamente nell'edizione nazionale. E
non dice di più. Se ella vuole svizzergli
ecco l'indirizzo: Via Amedeo Peyron 54, Torino.
Parto per Roma ma conto di tornare molto
presto. Ossegno a sua moglie, a lei cordiali
saluti del suo

Gianfrancesco Malipiero.
Asolo (Trevise) 24. III. 1969.

31011

Fig. 94. Lettera di Gian Francesco Malipiero ad Antonio Fanna, 24 marzo 1969.

Aprile 1948

NOVITÀ

LE OPERE DI
ANTONIO VIVALDI

La Casa Ricordi

in collaborazione con lo

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

e sotto la direzione artistica di

Gian Francesco Malipiero

ha iniziato la pubblicazione delle opere di

ANTONIO VIVALDI

È IN VENDITA LA PRIMA SERIE DI 25 TOMI

Indirizzare le richieste alla Casa Editrice Musicale G. Ricordi & C.:

Via Berchet 2, Milano
Via Cesare Battisti, Roma
Galleria Umberto I°, Napoli
Via Cavour 52-56 Palermo

e ai principali negozianti di musica

EDIZIONI RICORDI

Figg. 95-97. *Depliant* illustrativo della prima serie di venticinque partiture.

LE OPERE DI ANTONIO VIVALDI

Prima serie di 25 tomi

La sigla F..... n. indica l'ordine di catalogazione delle opere Vivaldiane eseguita da Antonio Fanna. Entro ogni singolo gruppo, designato con la cifra romana, l'ordine è determinato dalla cifra araba seguente.

★

Per le opere segnate con (*) sono già stampati i materiali di esecuzione, che verranno forniti in noleggio a tutti coloro che ne facciano richiesta direttamente agli Editori.

★

- | | | |
|--------------------------------|---|----------|
| Tomo 1° (*) (P. R. 229) | CONCERTO in Si \flat Magg. per Violino, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. I n. 1) | L. 800.— |
| » 2° (*) | (P. R. 230) CONCERTO in Re min. per Oboe, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. VII n. 1) | » 500.— |
| » 3° (*) | (P. R. 231) CONCERTO in Do Magg. per due Oboi, due Clarinetti, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XII n. 1°) | » 550.— |
| » 4° | (P. R. 233) CONCERTO in Do min. per Violino, Archi e Cembalo « Il sospetto » (A. Ephrikian) (F. I n. 2) | » 550.— |
| » 5° | (P. R. 234) CONCERTO in La Magg. per Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XI n. 1) | » 350.— |
| » 6° | (P. R. 238) CONCERTO in Fa Magg. per Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XI n. 2) | » 350.— |
| » 7° | (P. R. 239) CONCERTO in Si \flat Magg. per Archi e Cembalo (G. F. Malipiero) (F. XI n. 3) | » 350.— |
| » 8° | (P. R. 243) CONCERTO in La Magg. per Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XI n. 4) | » 500.— |
| » 9° | (P. R. 244) CONCERTO in Si \flat Magg. per Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XI n. 5) | » 350.— |
| » 10° (*) | (P. R. 246) CONCERTO in Do Magg. per 2 Oboi, 2 Clarinetti, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. XII n. 2) | » 500.— |

EDIZIONI RICORDI

Tomo 11° (*) (P. R. 247) CONCERTO in Sol Min. per Archi e Cembalo (G. F. Malipiero) (F. XI n. 6)	L. 500.—
» 12° (*) (P. R. 248) CONCERTO in Si ♭ Magg. per Fagotto, Archi e Cembalo « La Notte » (A. Ephrikian) (F. VIII n. 1)	» 500.—
» 13° (*) (P. R. 249) CONCERTO in Do Magg. per Violino ed Archi e Cembalo (B. Maderna) (F. I n. 3)	» 500.—
» 14° (P. R. 262) CONCERTO in Fa Magg. per Oboe, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. VII n. 2)	» 550.—
» 15° (P. R. 260) CONCERTO in Mi magg. per Violino e Archi « Il Riposo » (A. Fanna) (F. I n. 4)	» 400.—
» 16° (P. R. 261) CONCERTO in La Magg. per Violino, Archi e Cembalo (B. Maderna) (F. I n. 5)	» 500.—
» 17° (P. R. 273) SONATA in Sol Magg. per 2 Violini e Basso continuo (R. Olivieri) (F. XIII n. 1)	» 400.—
» 18° (P. R. 270) SONATA in La Min. per Flauto, Fagotto e Basso continuo (G. F. Malipiero) (F. XV n. 1)	» 450.—
» 19° (*) (P. R. 264) CONCERTO in Do Min. per Violoncello, Archi e Cembalo (A. Ephrikian) (F. III n. 1)	» 500.—
» 20° (P. R. 269) SONATA in Do Min. per Violino, Violoncello e Basso continuo (R. Olivieri) (F. XVI n. 1)	» 300.—
» 21° (P. R. 267) SONATA a 4 in Mi ♭ Magg. per 2 Violini, Viola e Basso continuo « Al S. Sepolcro » (A. Ephrikian) (F. XVI n. 2)	» 350.—
» 22° (*) (P. R. 266) SINFONIA in Si Min. per Archi « Al Santo Sepolcro » (A. Fanna) (F. XI n. 7)	» 500.—
» 23° (P. R. 265) CONCERTO in Sol Min. per Flauto, Oboe e Fagotto (A. Fanna) (F. XII n. 4)	» 400.—
» 24° (P. R. 268) SONATA in Si ♭ Magg. per 2 Violini e Basso continuo (G. F. Malipiero) (F. XIII n. 2)	» 350.—
» 25° (*) (P. R. 263) CONCERTO in Sol Min. per Violino, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Fagotti, Archi e Cembalo « per l'Orchestra di Dresda » (A. Ephrikian) (F. XII n. 3)	» 950.—

Un limitato numero di esemplari numerati è riservato ai sottoscrittori italiani dell'intera Prima serie. Le domande dovranno essere inviate sollecitamente all'Istituto Italiano Antonio Vivaldi - Selvana, (Treviso), che darà corso a soddisfarle seguendo l'ordine di arrivo delle stesse e limitatamente agli esemplari disponibili

EDIZIONI RICORDI

Rete **ROSSA**

Ancona - Bari I - Bologna I - Catania - Firenze II - Genova II
 Milano II - Napoli I - Roma I - Palermo - S. Remo - Torino II
 © Le stazioni di Ancona e S. Remo trasmettono dalle 11,30
 alle 23,15 — Firenze II, Milano II e Torino II dalle 11,10
 alle 15,33 e dalle 17,30 alle 23,15.
 Onde corte: Busto Arsizio I e II (dalle 21,40 alle 22,58).
 Roma (dalle 20,28 alle 22,58); Busto Arsizio II e III
 (dalle 13,15 alle 14,20).

- 7,26 Dettatura delle previsioni del tempo per la navigazione da pesca e da cabotaggio.
- 7,30 Musiche del mattino.
- 8 — Segnale orario. Giornale radio. Notizie sportive. « Buongiorno ».
- 8,25 La Radio per i medici.
- 8,45-9 *Culto evangelico*. 9,45 Notiziario cattolico.
- 10 — « FEDE E AVVENIRE », trasmissione dedicata all'assistenza sociale.
- 10,30 *Trasmissione dedicata agli agricoltori*.
- 11 — Messa dalla Basilica di S. Maria degli Angeli in Roma (come Rete Azzurra).
- 11,45 Musiche per organo.
- 12,05 *Lettura e spiegazione del Vangelo*.
 Per ANCONA - BOLOGNA I: 12,15-12,42 V. loc.
- 12,20 Danze da opere teatrali.
 Per GENOVA II - SAN REMO vedi locali.
- 12,42 *Rubrica spettacoli*.
- 12,50 I mercati finanziari e commerciali americani ed inglesi. 12,56 Calendario Antonetto.
- 13 — Segnale orario. Giornale radio.
- 13,15 Refrains di successo.
 Per NAPOLI I. 13,15-14 Vedi locali.
- 13,30 ORCHESTRA D'ARCHI dir. da Campese.
- 14,03 I programmi della settimana.
- 14,10 VARIETA' CONTROLUCE N. 12 di G. Del Curato ed E. Striano, a cura di L. Compagnone Orchestra diretta da Attilio Ferraro.
- 14,35 « Ascoltate questa sera... ».
- 14,40 *Trasmissioni locali*.
 FIRENZE II - GENOVA II - MILANO II - ROMA I - SAN REMO - TORINO II: Francesco Ferrari e la sua orchestra.
- 15,20 Rassegna della stampa internazionale.
- 15,30 Bollettino meteorologico.
- 15,33-16,30 **RADIOCRONACA DEL SECONDO TEMPO DI UNA PARTITA DEL CAMPIONATO DI CALCIO.** (Casa Cinzano).
 Per GENOVA II - SAN REMO: 16,30-17 V. loc.

17,30 **Autunno musicale veneziano:**
X Festival
 Dal Teatro « La Fenice »:

**Concerto di musiche strumentali
 di Antonio Vivaldi**

direttore NINO SANZOGNO

Parte prima: 1. *Concerto in sol minore* (« per l'Orchestra di Dresda ») per due flauti, due oboi, fagotto, archi e cembalo, F. XII n. 3 (revisione Ephrikian); 2. *Concerto in sol minore per archi e cembalo*, F. XI n. 6 (rev. Malipiero); 3. *Concerto in si bem. maggiore* (« La Notte ») per fagotto, archi e cembalo, F. VIII n. 1 (revisione Ephrikian); a) Largo, Andante molto, Presto (I Fantasma), Adagio, b) Andante molto (Il sonno); c) Allegro (L'aurora) (solista Giovanni Graglia) — Parte seconda: 1. *Concerto in do maggiore per due oboi, due clarinetti, archi e cembalo*, F. XII n. 2 (revisione Ephrikian); 2. *Concerto in do minore per violoncello, archi e cembalo*, F. III n. 1 (rev. Ephrikian), solista Giorgio Menegozzo).

Nell'intervallo G. F. Malipiero parlerà su Antonio Vivaldi.

- 19 — Notizie sportive. - 19,15 Musica varia.
- 19,35 « Cinque minuti Motta » (Ditta Motta).
- 19,40 Notizie sportive. (Casa Cinzano).

Fig. 98. «Radiocorriere», 5 ottobre 1947.

TEATRO LA FENICE - VENEZIA

DOMENICA 13 APRILE 1947 - ORE 17.30

INAUGURAZIONE

DELL' ISTITUTO ITALIANO "ANTONIO VIVALDI,,

CONCERTO SINFONICO
DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA

ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLINISTA **ARRIGO PELLICCIA**

E DELL' OBOISTA **TULLIO RIEDMILLER**

Figg. 99-101. Programma di sala del concerto al Teatro La Fenice di Venezia, 13 Aprile 1947.

PARTE PRIMA

"Ottone in villa,, - Sinfonia del melodramma (*allegro - larghetto*).

Concerto in sol minore "per l'Orchestra di Dresda,, - per due flauti, due oboi, fagotto, archi e cembalo (*allegro moderato - largo non molto - allegro*).

Concerto in si bem. maggiore - per violino, archi e cembalo (*andante poco mosso - largo - allegro*).

"Il sospetto,, - Concerto in do minore - per violino, archi e cembalo (*allegro molto moderato - adagio - allegro*).

Solista : ARRIGO PELLICIA

PARTE SECONDA

Concerto in do maggiore - per due clarinetti, due oboi, archi e cembalo (*larghetto - allegro - largo - allegro*).

Concerto in re minore - per oboe, archi e cembalo (*allegro - largo - allegro*).

Solista : TULLIO RIEDMILLER

Concerto in fa maggiore - per due corni da caccia, due oboi, fagotto, violino principale, archi e cembalo



BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

TEATRO LA FENICE



X° FESTIVAL
INTERNAZIONALE
DI MUSICA
CONTEMPORANEA

E

AUTUNNO MUSICALE
VENEZIANO

11 SETTEMBRE

TEATRO LA FENICE

5 OTTOBRE 1947

Figg. 102-105. Programma del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea al Teatro La Fenice di Venezia, 3, 4, 5 ottobre 1947.

CICLO DI MUSICHE VIVALDIANE
IN COLLABORAZIONE CON L'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

PROGRAMMA DI VENERDÌ 3 OTTOBRE - Ore 21

CONCERTO DI MUSICA SACRA

- 1 - «Salve Regina», Cantata da chiesa per contralto e orchestra
«in due cori»
(Ephrikian)

Solista: EUGENIA ZAREWSKA

- 2 - Concerto in do maggiore «per l'Assunzione di Maria Vergine»
per violino principale e orchestra «in due cori»
F. I n. 10 (Maderna)

Adagio e staccato

Allegro

Largo

Allegro

Solista: VITTORIO BRERO

- 3 - Sinfonia «Al S. Sepolcro» per archi
F. XI n. 7 (Fanna)

Adagio molto

Allegro ma poco

- 4 - «Laudate pueri» Cantata da Chiesa per soprano e orchestra
(Ephrikian)

Solista: GINEVRA VIVANTE

Direttore d'orchestra: NINO SANZOGNO

CICLO DI MUSICHE VIVALDIANE

IN COLLABORAZIONE CON L'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

PROGRAMMA DI SABATO 4 OTTOBRE - Ore 17

CONCERTO DI MUSICA DA CAMERA

- 1 - Sonata a quattro in mi bemolle maggiore «Al S. Sepolcro» per
due violini, viola, violoncello e basso continuo
F. XVI n. 2 (Ephrikian)

Largo molto — Andante

- 2 - Sonata in sol maggiore per due violini e basso continuo
F. XIII n. 1 (Olivieri)

Allegro — Larghetto — Allegro

- 3 - Sonata in si bem. maggiore per due violini e basso continuo
F. XIII n. 2 - (Malipiero)

Allegro — Andante — Allegro

- 4 - Concerto in sol minore per flauto, oboe e fagotto
F. XII n. 4 (Fanna)

Allegro ma cantabile — Largo — Allegro non molto

- 5 - Sonata in do minore per violino, violoncello e basso continuo
F. XVI n. 1 (Olivieri)

Allegro — Largo — Allegro

- 6 - Sonata a quattro in do minore per due violini, viola e basso
continuo
F. XI n. 8 (Maderna)

Allegro non molto — Largo — Allegro

ESECUTORI:

QUARTETTO FERRO:

LUIGI FERRO, violino
ANGELO STEFANATO, violino
ALEARDO SAVELLI, viola
GIORGIO LIPPI, violoncello

GUIDO NOVELLO flauto
TULLIO RIEDMILLER, oboe
GIOVANNI GRAGLIA, fagotto

CICLO DI MUSICHE VIVALDIANE

IN COLLABORAZIONE CON L'ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

PROGRAMMA DI DOMENICA 5 OTTOBRE - Ore 17.30

CONCERTO DI MUSICA STRUMENTALE

- 1 - Concerto in sol minore « Per l'Orchestra di Dresda » per due flauti, due oboi, fagotto, archi e cembalo
F. XII n. 3 (Ephrikian)

Allegro moderato
Largo non molto
Allegro

- 2 - Concerto in si bem. maggiore « La Notte » per fagotto, archi e cembalo
F. VIII. n. 1 (Ephrikian)

Largo, Andante molto, Presto (I Fantasmì), Adagio
Andante molto (Il Sonno)
Allegro (Sorge l'Aurora)

Solista: GIOVANNI GRAGLIA

- 3 - Concerto in do maggiore per due oboi, due clarinetti, archi e cembalo
F. XII n. 2 (Ephrikian)

Larghetto
Largo
Allegro

- 4 - Concerto in do minore per violoncello, archi e cembalo
F. III n. 1 (Ephrikian)

Allegro non molto
Adagio
Allegro non molto

Solista: GIORGIO MENEGOZZO

- 5 - Concerto in fa maggiore per due corni da caccia, due oboi, fagotto, violino principale, archi e cembalo
F. XII n. 5 (Ephrikian)

Allegro - Grave - Allegro

Direttore d'orchestra: NINO SANZOGLIO

ISTITUTO ITALIANO
PER LA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE DELLE OPERE DI
ANTONIO VIVALDI
VENEZIA

13 ottobre 1947

DIREZIONE AMMINISTRATIVA
VILLA DELLE ROSE - SELVANA DI TREVISO

Egregio Dott. Clausetti,

Le unisco uno dei programmi di musiche vivaldiane che verranno eseguite nei prossimi giorni in occasione del giro di concerti organizzato dal nostro Istituto. Per ragioni di tempo ed a causa dei precedenti impegni assunti dal teatro "La Fenice", i cui migliori elementi compongono l'Orchestra Vivaldiana, il giro è limitato alle città dell'Alta Italia e cioè: Milano, Torino, Genova, Trieste, Udine, Padova, Verona, Trento, Vicenza, Bergamo e Ferrara.

A Milano il concerto avrà luogo al Teatro della Basilica il giorno 26 ottobre, alla sera; sarò presente anch'io ed avrei molto piacere di vederLa per salutarLa e parlarLe del comune lavoro.

Non ho ancora ricevuto le seconde venti copie dei ~~pr~~ tomi II° e IV°; gradirei anche ricevere al più presto, come promessomi, le copie del concerto "Per l'Orchestra di Dresda" che mi doveva pervenire entro settembre.

Attendo Sue notizie e La saluto molto cordialmente. *to*

Antonio Fanna

Fig. 106. Lettera di Antonio Fanna a Eugenio Clausetti, 13 ottobre 1947.

PARTE PRIMA

- 1) **Concerto in sol minore "Per l'Orchestra di Dresda,,**
per due flauti - due oboi - fagotto - archi e cembalo - F. XII n. 3 -
(Ephrikian) - Allegro moderato - Largo - Allegro.
- 2) **Concerto in do maggiore**
per due clarinetti - due oboi - archi e cembalo - F. XII n. 1 -
(Ephrikian) - Largo e allegro - Largo - Allegro molto.
- 3) **Concerto in do minore**
per violoncello - archi e cembalo - F. III n. 1 - (Ephrikian)
Allegro molto moderato - Adagio - Allegro non molto.
(Solista Giorgio Menegozzo).

PARTE SECONDA

- 4) **Concerto in re minore**
per oboe - archi e cembalo - F. VII n. 1 - (Ephrikian)
Allegro moderato - Largo - Allegro. (Solista Tullio
Riedmiller).
- 5) **"La Notte,, Concerto in sol minore**
per flauto - fagotto - archi e cembalo - F. XII n. 6 - (Ephrikian)
Largo - Presto ("I fantasmi,,) - Largo - Presto
leggero - Largo ("Il sonno,,) - Allegro.
- 6) **Concerto in sol minore**
per archi e cembalo - F. XI n. 6 - (Malipiero)
Adagio - Allegro - Largo - Allegro. (Violino principale
Luigi Ferro).

Fig. 107. Programma dei concerti dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana nella prima tournée italiana.

SOCIETÀ PRO CULTURA FEMMINILE

SEZIONE MUSICALE AUTONOMA

Segreteria e biblioteca: Via L. Mercantini, 3 - Telefono 40.729

Salone per conferenze e concerti: Via Cellini, 11

IMPORTANTE COMUNICAZIONE AI SOCI

È stato necessario anticipare il giro dei concerti in Italia dell'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana. Pertanto la stagione della Sezione Musicale della Pro Cultura avrà inizio con questo importante concerto che verrà tenuto in Sala del Conservatorio Venerdì 17 Ottobre p. v. alle ore 21.

Richiamiamo l'attenzione sul fatto che si tratta di una manifestazione artistica eccezionale, in quanto viene offerta la possibilità di ascoltare in prima esecuzione musiche vivaldiane della Biblioteca Nazionale di Torino, rivedute dai Maestri G. F. MALIPIERO e A. EPHRIKIAN.

SALA DEL CONSERVATORIO

Venerdì 17 Ottobre 1947 - ore 21

1° CONCERTO DELLA STAGIONE 1947 - 48

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Direttore Artistico M° GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Giro Artistico della orchestra sinfonica della scuola Veneziana

Diretta dal M° ANGELO EPHRIKIAN

Solisti: GIORGIO MENEGOZZO, violoncellista

TULLIO RIEDMILLER, oboista

PROGRAMMA

MUSICHE DI ANTONIO VIVALDI

Sinfonia dall' "Ottone in Villa", (Rev. EPHRIKIAN)

Concerto in *sol min.* per l' "Orchestra di Dresda", (Rev. EPHRIKIAN)

Allegro - largo - allegro

Concerto in *re min.* per oboe - archi e cembalo. (Rev. EPHRIKIAN)

Allegro - andante - allegro

Concerto in *do min.* per violoncello, archi e cembalo (Rev. EPHRIKIAN)

Allegro - largo - allegro

Concerto in *sol min.* per archi e cembalo (Rev. MALIPIERO)

Concerto in *fa magg.* per due corni, due oboi, fagotto, archi e cembalo

(Rev. EPHRIKIAN)

Allegro - largo - allegro

BIGLIETTO D'INGRESSO PER I NON SOCI LIRE CINQUECENTO

Prossimi concerti: Sala del Conservatorio, Martedì 21 ottobre, ore 21

Todd DUNCAN, baritono -- William ALLEN, pianoforte

Fig. 108. Locandina del concerto, Torino, Sala del Conservatorio, 17 ottobre 1947.

CASTELLO DI GORIZIA
 SALONE DEGLI STATI PROVINCIALI

Domenica 19 ottobre 1947 alle ore 18

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
 ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
 DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLONCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL'OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

Prezzi d'ingresso: Lire 100 indistintamente
 Vendita biglietti presso il Bar De Nicolò ed il giorno del concerto, dalle ore 17,
 alla Biglietteria del Castello

SOCIETÀ DEI CONCERTI
 Trieste - Anno Sociale XVI

I CONCERTO
 225 dalla fondazione

Lunedì 20 ottobre 1947, alle ore 20.45 precise
 nella Sala del Circolo della Cultura e delle Arti
 (Ridotto del Teatro Verdi)

CONCERTO SINFONICO
 DI MUSICHE INEDITE DI ANTONIO VIVALDI

sostenuto dalla
 Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana

diretto da
ANGELO EPHRIKIAN
 con la collaborazione del violoncellista
GIORGIO MENEGOZZO
 e dell'oboista
TULLIO RIEDMILLER

Violino principale: Luigi Ferro

P R O G R A M M A

Fig. 109. Locandina del concerto, Gorizia, Castello, Salone degli Stati Provinciali, 19 ottobre 1947.

Fig. 110. Locandina del concerto, Trieste, Ridotto del Teatro Verdi, 20 ottobre 1947.

AMICI DELLA MUSICA
 INAUGURAZIONE DELLA STAGIONE 1947-48
 ANNO 26° - CONCERTO N. 257°

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
 ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
 DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN


CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLONCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL' OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

UDINE, 21 OTTOBRE 1947 - Ore 21
 SALONE DEL CASTELLO

Fig. 111. Locandina del concerto, Udine, Salone del Castello, 21 ottobre 1947.

 CENTRO D'ARTE
 DELL' UNIVERSITÀ DI PADOVA

LIVIANO - SALA DEI GIGANTI
 Mercoledì 22 Ottobre 1947 alle ore 21

ORCHESTRA SINFONICA
 della **SCUOLA VENEZIANA**
 diretta da **A. EPHRIKIAN**

LUIGI FERRO - violino principale
 GIORGIO MENEGOZZO - violoncello
 TULLIO RIEDMILLER - oboe

Fig. 112. Locandina del concerto, Padova, Centro d'Arte Liviano, Sala dei Giganti, 22 ottobre 1947.

SOCIETÀ FILARMONICA - TRENTO

GIOVEDÌ, 23 OTTOBRE 1947 AD ORE 20.45

1. Concerto Sociale

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLONCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL' OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

Fig. 113. Locandina del concerto, Trento, Palazzo della Società Filarmonica, 23 ottobre 1947.

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLONCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL' OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

Fig. 114. Locandina del concerto, Verona, Teatro Nuovo, 24 ottobre 1947.

"L'isola."
ASSOCIAZIONE CULTURALE
GENOVA

PALAZZO DUCALE - SABATO 25 OTTOBRE 1947 - ORE 21

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOLONCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL'OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

Fig. 115. Locandina del concerto, Genova, Palazzo Ducale, 25 ottobre 1947.

ANNO XLIII*

SOCIETÀ DEL QUARTETTO
(Fondata nel 1904) di BERGAMO (Via Arona 9)

VIII° CONCERTO
dell'Anno Sociale 1947

Concerto Sinfonico
di musiche inedite vivaldiane

Orchestra sinfonica della scuola veneziana
diretta da
ANGELO EPHRIKIAN

Solisti: **MENEGOZZO** (Violoncello)
RIEDMILLER (Oboe)
Violino Principale: **LUIGI FERRO**

DOMENICA 26 Ottobre 1947 - alle ore 16. — precise
Nella sala ALFREDO PIATTI dell'Istituto Musicale G. Donizetti
(Ingresso Via S. Salvatore)

Fig. 116. Locandina del concerto, Bergamo, Sala Alfredo Piatti dell'Istituto musicale Donizetti, 26 ottobre 1947, ore 16.

ASSOCIAZIONE MILANESE PER LA MUSICA DA CAMERA
(VIALE PICENO 16 - TEL. 571.834)

AL

TEATRO DELLA BASILICA
(VIA S. EUFEMIA 25)

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
 ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
 DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOINCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL' OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

DOMENICA 26 OTTOBRE 1947
ORE 21.15

Fig. 117. Locandina del concerto, Milano, Teatro della Basilica, 26 ottobre 1947, ore 21.15.

Società Ferrarese di Concerti

LUNEDÌ 27 OTTOBRE 1947
Ore 21.15

XVII.º CONCERTO
 II.º "B.,

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI
 ORCHESTRA SINFONICA DELLA SCUOLA VENEZIANA

CONCERTO SINFONICO
 DI MUSICHE INEDITE VIVALDIANE

DIRETTO DA
ANGELO EPHRIKIAN

CON LA COLLABORAZIONE DEL VIOINCELLISTA
GIORGIO MENEGOZZO

E DELL' OBOISTA
TULLIO RIEDMILLER

VIOLINO PRINCIPALE: LUIGI FERRO

Prezzo: L. 600 - Soci L. 200
(Tasse comprese)

Fig. 118. Locandina del concerto, Ferrara, Auditorio, 27 ottobre 1947.



Fig. 119. Locandina del concerto, L'Aquila, Teatro Comunale, 28 ottobre 1947.

TEATRO ELISEO

ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA
 STAGIONE 1947 - 48
 Direttore Artistico:
 Goffredo Petrassi

XIII.

MUSICHE INEDITE

di

ANTONIO VIVALDI

dirette da

ANGELO EPHRIKIAN

ORCHESTRA SINFONICA DI RADIO ROMA
 Concerto in collaborazione con la RAI
 e con l'Istituto Antonio Vivaldi di Venezia

MARTEDÌ 27 gennaio **ore 21**

P R O G R A M M A

1. - *Concerto in sol min.* per archi e cembalo
2. - « *L'Inquietudine* », *Concerto in re magg.* per violino, archi e cembalo
3. - « *Il Riposo* », *Concerto in mi magg.* per violino, archi e cembalo
4. - « *La Notte* », *Concerto in si bemolle magg.* per fagotto, archi e cembalo
5. - *Concerto in do magg.* per 2 oboi, 2 clarinetti, archi e cembalo
6. - *Concerto in la magg.* per archi e cembalo
7. - *Concerto in fa magg.* per 2 corni da caccia, 2 oboi, fagotto, archi e cembalo

Fig. 120-121. Programma di sala del concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Eliseo, 27 gennaio 1948.



L'orchestra da camera di Radio Roma

L'Orchestra da Camera di Radio Roma sorta per iniziativa dei Complessi concertistici che fan parte dell'Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana, come il Quartetto d'Archi, il Quintetto di flauti e il Complesso strumentale già noti agli ascoltatori della Radio, ha iniziato da qualche tempo una brillante attività preceduta da una preparazione accurata. I componenti di tale importante complesso da Camera hanno inteso creare un organismo che possa essere in grado di presentare al pubblico i lavori più significativi del repertorio particolarmente adatto, nella veste esecutiva curata nei minimi particolari tecnici ed interpretativi.

L'Orchestra da Camera di Radio Roma, dopo un periodo di preparazione e dopo aver partecipato alle prime trasmissioni de *La Musica nel tempo*, si è presentata ufficial-

mente ai radioascoltatori ed al pubblico romano con due concerti di musiche vivaldiane dirette dal M^o Ephrikian al Teatro Eliseo di Roma di cui uno messo in onda per la Rete Rossa.

Un'altra importante manifestazione vivaldiana, sempre diretta dal M^o Ephrikian e col concorso dell'Orchestra da Camera di Radio Roma, avrà luogo lunedì 22 marzo alle ore 17, e verrà trasmessa per le Stazioni della Rete Rossa.

I componenti dell'Orchestra da Camera di Radio Roma sono:

Violini primi: Vittorio Emanuele, Luigi Muratori, Matteo Roidi, Ivo Martinini, Augusto Spagnoli, Luigi Guazzieri, Lorenzo Germani.

Violini secondi: Dandolo Sentuti, Raffaele Avallone, Alberico Tegliai, Luigi Cipiciani, Umberto Sandri, Berengario Gaggioli.

Viole: Aldo Perini, Emilio Beren-

go Gardin, Osvaldo Remedi, Alfredo Ramieri, Alessandro Cicognani.

Violoncellisti: Giuseppe Selmi, Giuseppe Martorana, Bruno Morselli.
Contrabbassi: Alvaro Capanni, Pasquale Raucci.

Flauto: Salvatore Patti.

Flauto secondo e Ottavino: Franco Malvini.

Oboe: Giuseppe Malvini.

Oboe secondo e Corno inglese: Pietro Accorroni.

Clarinetti: Giacomo Gandini, Silvano Pandolfi

Fagotti: Carlo Tentoni, Alfredo Tentoni.

Corni: Domenico Ceccarossi, Edmondo Rota.

Trombe: Mario Lattanzi, Frocile Sbardella.

Pianoforte: Armando Renzi.

Arpa: Maria Selmi Dongellini.

Timpani: Luigi Pellegrini.

Fig. 122. «Radiocorriere», 22 marzo 1948.

TEATRO ELISEO

ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA

STAGIONE DEI CONCERTI 1947-48

Direttore Artistico:

Goffredo Petrassi

CONCERTI STRAORDINARI

(fuori abbonamento)

DI MUSICHE

di

ANTONIO VIVALDI

diretti da

ANGELO EPHRIKIAN

SOLISTI:

PIETRO ACCORONI	- oboe
ADELE CEZZA	- contralto
LIANA CORTINI	- soprano
SALVATORE PATTI	- flauto
CARLO TENTONI	- fagotto

ORCHESTRA DA CAMERA DI RADIO ROMA

CXXVI DALLA



FONDAZIONE

GIOVEDÌ 18 MARZO, ore 21 — LUNEDÌ 22 MARZO, ore 17

Figg. 123-125. Programma di sala del concerto dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma, Teatro Eliseo, 18 e 22 marzo 1948.

I.

- 1 - *Concerto in Sol minore « per l'orchestra di Dresda »* (F. XII n. 3)
per violino principale, due flauti, due oboi, fagotto, archi e cembalo
Allegro moderato
Largo non molto
Allegro (violino principale: VITTORIO EMANUELE)
- 2 - *Concerto in La minore* (F. VIII n. 2) per fagotto, archi e cembalo
Allegro ma molto moderato
Larghetto
Allegro
- 3 - *Concerto in Do maggiore* (F. XII n. 2) per due oboi, due clarinetti,
archi e cembalo
Larghetto - Allegro
Largo
Allegro
- 4 - *Concerto in Re minore* (F. VII n. 1) per oboe, archi e cembalo
Allegro moderato
Largo
Allegro
- 5 - *Concerto in Sol minore « La notte »* (F. XII n. 7) per flauto, fagotto,
archi e cembalo
Largo
« Fantasmii » Presto
Andante
Presto
Largo
Allegro
- 6 - *Concerto in La magg.* per archi e cembalo (F. XI n. 4)
Allegro molto
Andante molto
Allegro

II.

1. - *Sinfonia in si minore « Al Santo Sepolcro »* (F. XI n. 7) per archi
Adagio molto
Allegro ma poco poco

2. - *Salve Regina*. Cantata da chiesa per contralto e orchestra « in due cori »

3. - *Concerto in do maggiore « Per la Solennità di S. Lorenzo »* per due flauti, due oboi, due clarinetti, fagotto, archi e cembalo (F. XII n. 8)
Largo - Allegro molto
Largo e cantabile
Allegro

4. - *Laudate pueri*. Cantata da chiesa per soprano e orchestra



Rete ROSSA

Ancona - Bari I - Bologna I - Catania - Firenze II - Genova I - Milano II - Napoli I - Roma I - Palermo - S. Remo - Torino II e Venezia II.

● Le stazioni di Ancona e S. Remo trasmettono dalle 11 alle 23,20 — Firenze II - Milano II - Torino II e Venezia II dalle 13,10 alle 15,13 e dalle 17,30 alle 23,20.

Onde corte: Roma (dalle 20,30 alle 22,58).

● Segnale orario dell'Istituto Elettrotecnico Nazionale.

7,10-8,20 Vedi Rete Azzurra.

Per CATANIA e PALERMO: 8,20-8,30 V. locali.
11 — Dal repertorio fonografico.

11,30 La Radio per le Scuole elementari superiori: a) « In una cartiera » di Maria Polizzi; b) « San Benedetto » di Maria Rosera Bernardi.

12 — Radio Naja (per l'Esercito).

12,25 Musica leggera e canzoni.

Per BOLOGNA I: 12,45-12,58 Vedi locali.
ANCONA - BARI I - CATANIA - MESSINA - NAPOLI I - PALERMO - ROMA I - S. REMO: Listino Borsa di Roma.

12,56 Calendario Antonetto.

● 13 — Segnale orario. Giornale radio.

13,10 Carillon (Manetti e Roberts).

13,13 ORCHESTRA D'ARCHI diretta da Campese.

13,35 Album di canzoni. Canta Enzo Poll. Al pianoforte: N. Segurini (Grandi Marche Associate).

13,50 « Ascoltate questa sera... ».

13,55 « Cinquant'anni fa » (Biemme e C.).

14,05 Spirituale songs.

Per BOLOGNA I vedi locali.

14,18 « FINESTRA SUL MONDO ».

14,35 ORCHESTRA diretta da Ernesto Nicelli.

14,40-14,55 Stazioni prime autonome: « La campagna elettorale ».

● 15 — Segnale orario. Giornale radio. Bollettino meteorologico.

15,13-15,20 Notiziario locale.

Per CATANIA: 16,50-17 Vedi locali.
Per GENOVA I - SAN REMO: 16,53-17 V. locali.

17 — Dal Teatro Eliseo in Roma:

CONCERTO DI MUSICHE VIVALDIANE

(in collaborazione con il Comitato

per i Concerti Vivaldiani)

Direttore Angelo Ephrikian

Parte prima - 1. Sinfonia in si minore « Al Santo Sepolcro » (F. XI n. 7) per archi; a) Adagio molto, b) Allegro ma poco poco; 2. *Salve Regina*, cantata di Chiesa per contralto e orchestra in due cori (sollista Adele Cezza). - Parte seconda: 1. Concerto in do maggiore « Per la Solennità di S. Lorenzo », per due flauti, due oboi, due clarinetti, fagotto, archi e cembalo (F. XII n. 8); a) Largo, b) Allegro molto, c) Largo e cantabile, d) Allegro; 2. *Laudate pueri*, cantata di Chiesa per soprano e orchestra (sollista Lisma Curtini).

Orchestra da Camera di Roma della Radio Italiana.

Nell'intervallo: U. Calosso « In margine al vocabolario ».

18,30 Il programma per i piccoli: « Lucignolo ».

19 — « La campagna elettorale ».

19,12 IL VOSTRO AMICO presenta un programma di musica operistica richiesto dagli ascoltatori al Servizio Opinione della RAI.

19,40 « Università internazionale Guglielmo Marconi ». Prof. Giov. Latino Andriani: « Platone credeva nella rotazione della terra? ».

● 20 — Segnale orario. Giornale radio. Not. Buton.

20,15 « La campagna elettorale ».

20,28

R. F. '48.

20,40 ORCHESTRA CETRA diretta da B. Mojetta (Grandi Marche Associate).

Per PALERMO e CATANIA vedi locali.

21 — Conversazione in Sicilia

di ELIO VITTORINI

Riduzione di Anton Giulio Maiano

e Domenico Meccoli

Musiche di Ennio Porrino

Compagnia di Prosa di Radio Roma

Regia di Anton Giulio Maiano

22,30 ORCHESTRA ARMONIOSA - Cantano: S.

Merlini, E. Beltrami e C. Dupont.

1. Robrecht: *Die Walzer der Welt*; 2. Paganini: *Cherubini: Ti chiamerò mistero*; 3. Vidale: *Chi mi parlerà di te*; 4. D'Anzi-Bracchi: *Ultima preghiera*; 5. Ceroni: *Signorina perché*; 6. Escobar: *Moto perpetuo*.

22,58 L'oroscopo di domani (Soc. It. Chlorodon).

23-24 Vedi Rete Azzurra.

TEATRO ALLA SCALA
ENTE AUTONOMO



CONCERTI
D'AUTUNNO
1948

TRE CONCERTI DEDICATI
A MUSICHE DI
ANTONIO VIVALDI

TRE CONCERTI
DEDICATI A MUSICHE DI
ANTONIO VIVALDI

★

DIRETTORE
ANGELO EPHRIKIAN

SOLISTI

GINEVRA VIVANTE, *soprano* - EUGENIA ZARESKA, *contralto* - ENRICO MINETTI, *violino* - GIUSEPPE PELOSO, *flauto* - MICHELE VISAI, *oboe* - ALDO MONTANARI ed ENZO MUCCETTI, *fagotti*
Al clavicembalo: ELIO CANTAMESSA

CONCERTANTI

MARIO GORRIERI e ALBERTO ZANI, *violini* - TOMASO VALDINOCI e GUGLIELMO KOCH, *viole* - ENZO MARTINENGI e GINO MIGLIOLI, *violoncelli* - PAOLO DEL PISTOIA e PAOLO BUDINI, *clarinetti* - LEANDRO SERAFIN, *oboe* - UMBERTO VENTURA, *fagotto* - FRANCESCO RANZANI, *salmoè*

★

13 - 16 - 18 Novembre 1948

ore 21,15

Figg. 127-131. Programma di sala dei concerti al Teatro alla Scala di Milano, 13, 16, 18 novembre 1948.

PROGRAMMA

DEL PRIMO CONCERTO

CONCERTO IN SOL MIN., *per violino principale, archi e cembalo*
F. XI n. 6

Adagio - Allegro - Largo - Allegro
(a cura di G. FRANCESCO MALIPIERO)

CONCERTO IN DO MAGG., *per due oboi, due clarinetti, archi
e cembalo* - F. XII n. 1

Larghetto - Allegro - Largo - Allegro molto
(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

CONCERTO IN SI BEM. MAGG., "LA NOTTE", *per fagotto,
archi e cembalo* - F. VIII n. 1

Largo - Andante molto - Presto (I fantasmi)
Adagio - Andante molto (Il sonno) - Allegro
(Sorge l'aurora)
(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)
PRIMA ESECUZIONE A MILANO

★

CONCERTO IN SOL MIN., "PER L'ORCHESTRA DI DRESDA"
*per due flauti, due oboi, due fagotti, violino
principale, archi e cembalo* - F. XII n. 3

Allegro moderato - Largo - Allegro
(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

CONCERTO IN DO MAGG., "PER LA SOLENNITÀ DI S. LO-
RENZO", *per due violini, due flauti, due
oboi, due clarinetti, fagotto, archi e cembalo*
F. XII n. 12

Largo - Allegro molto - Largo e cantabile - Allegro
(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)
PRIMA ESECUZIONE A MILANO

CONCERTO IN LA MAGG., *per archi e cembalo* - F. XI n. 4

Allegro molto - Andante molto - Allegro
(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)
PRIMA ESECUZIONE A MILANO

PROGRAMMA

DEL SECONDO CONCERTO

CONCERTO IN DO MAGG., "PER L'ASSUNZIONE DI MARIA VERGINE" *per violino, archi e cembalo* - F. I n. 13

Adagio e staccato - Allegro - Largo - Allegro

(a cura di BRUNO MADERNA)

PRIMA ESECUZIONE A MILANO

"SALVE REGINA", *cantata per contralto e doppia orchestra*

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE A MILANO

★

SINFONIA IN SI MIN., "AL S. SEPOLCRO" *per archi* - F. XI n. 7

Adagio molto - Allegro ma poco

(a cura di ANTONIO FANNA)

"LAUDATE PUERI" *cantata per soprano e orchestra*

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE A MILANO

PROGRAMMA

DEL TERZO CONCERTO

CONCERTO IN MI MIN., *per archi e cembalo* - F. XI n. 13

Allegro - Andante - Allegro

(a cura di G. FRANCESCO MALIPIERO)

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA

CONCERTO "FUNEBRE" IN SI BEM. MAGG., *per due viole e violoncello concertanti, oboe, salmoè, archi e cembalo* - F. XII n. 13

Largo - Andante - Adagio - Allegro molto moderato

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA

CONCERTO IN MI BEM. MAGG., *per violino, archi e cembalo*
F. I n. 9

Allegro poco - Grave - Allegro

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA

★

CONCERTO IN SOL MIN., "LA NOTTE" *per flauto, fagotto, archi e cembalo* - F. XII n. 5

Largo - Presto (I fantasmi) - Largo - Presto e leggero - Largo (Il sonno) - Allegro

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

CONCERTO IN FA MAGG., *per oboe, archi e cembalo* - F. VII n. 2

Allegro moderato - Largo - Allegro

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA

CONCERTO IN SOL MAGG., *per due violini, due violoncelli, archi e cembalo* - F. IV n. 1

Allegro - Largo - Allegro

(a cura di ANGELO EPHRIKIAN)

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA

la biennale di venezia

XII festival internazionale di musica contemporanea



III autunno musicale veneziano
teatro la fenice

3 - 18 settembre 1949

Teatro La Fenice

Sabato 17 settembre - Ore 21.15

CONCERTO SINFONICO VOCALE di musiche inedite di ANTONIO VIVALDI

LA SENNA FESTEGGIANTE

(a cura di Angelo Ephrikian) — Testo di Domenico Lalli
Serenata a tre voci, coro e orchestra

<i>Il Dio della Senna</i>	Raphael Arié
<i>L'età dell'oro</i>	Ginevra Vivante
<i>La virtù</i>	Maria Amadini

BEATUS VIR

Cantata da Chiesa per soli, doppio coro e doppia orchestra
(a cura di Bruno Maderna)

Solisti: Ginevra Vivante (soprano)
Tomaso Spataro (tenore)

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
ANGELO EPHRIKIAN

Maestro del Coro Sante Zanon

Orchestra de Teatro La Fenice
Primo violino: Rino Fantuzzi
Coro del Teatro La Fenice

Figg. 132-133. Programma di sala del concerto al Teatro La Fenice di Venezia, 17 settembre 1949.

Tuesday evening, April 25th at 8:30 o'clock

THE TOWN HALL MUSIC COMMITTEE

presents

A Festival of Music by Antonio Vivaldi

The first of two concerts in commemoration of the
275th anniversary of his birth

SOLOISTS:

Winifred Cecil, <i>Soprano</i>	Louis Kaufman, <i>Violin</i>
Edward Sadowski, <i>Trumpet</i>	Robert Nagel, <i>Trumpet</i>
Bernard Garfield, <i>Bassoon</i>	Nils Groen, <i>Harpsichord</i>

with

THE LITTLE ORCHESTRA SOCIETY

Thomas Scherman, *Conductor*

PROGRAM

1. Concerto in C minor for Strings and Cembalo
Allegro non troppo - Largo - Allegro
2. Concerto "La Notte" in B major for Bassoon
Largo, Andante molto, Presto, Andante -
Presto (*Il Fantasma*) -
Andante molto (*Il Sonno*) - Allegro
Bernard Garfield, *Bassoon Soloist*
3. (a) Concerto for Violin Op. 8, No. 5 (First American Performance)
Presto - Adagio - Allegro - Largo
(b) Concerto for Violin Op. 8, No. 6 (First American Performance)
Allegro - Largo e Cantabile - Allegro
Louis Kaufman, *Violinist*
4. Cantata "Ingrata Lidia" for soprano and strings
Winifred Cecil, *Soprano*

- INTERMISSION -

5. (a) Concerto for Violin Op. 8, No. 7 (First American Performance)
Allegro - Largo - Allegro
(b) Concerto for Violin Op. 8, No. 8 (First American Performance)
Allegro - Largo - Allegro
Louis Kaufman, *Violinist*
6. Concerto for two trumpets in C major
Allegro - Largo - Allegro
Edward Sadowski and Robert Nagel, *Trumpet Soloists*
7. Sinfonia in B minor, "Al Santo Sepolcro" for strings
Adagio molto - Allegro ma poco

Figg. 134-135. Programma di sala del concerto alla Town Hall Music di New York, 25 aprile 1951.

TORNA VIVALDI

Ieri sera, alla Fenice, un grande avvenimento artistico:
il primo concerto di musiche inedite del Bach italiano

ANTONIO VIVALDI
nasce a Venezia
per la seconda volta

In ascolto alla radio
Ritorna il "Prete rosso,,

Severino - del 7. Agosto 1878
I capolavori inediti di Vivaldi
ridonati all'ammirazione del mondo
Nella serena "officina", di Treviso, ove da 22.000 fotogrammi si ricostituiscono
partiture e parti di 450 "Concerti", 50 composizioni sacre e 22 melodrammi

Un Istituto per l'opera omnia
di Vivaldi, il "prete rosso,,

Rinasce Vivaldi
a Villa delle Rose

VI SONO RACCOLTE
LE COMPOSIZIONI
DEL GRAN MAESTRO

Si tratta di pregevoli
opere musicali che fecero
furore in tutta l'Europa

(Nostra Servizio Particolare)

VENEZIA — E' sorto a Vene-

OGGI, DA RADIO LOSANNA
Musiche di Vivaldi
rivelate al mondo

28/11/1948
IL SOFÀ DEL
IL MISTERO DEL PRETE ROSSO
Vivaldi scrisse i suoi capolavori per delle fanciulle dal viso orribile
GRUPPO MUSICALE EL TENDERO CELSI

"Opera omnia,,
di don Antonio Vivaldi

MUSICHE VIVALDIANE
CHE RIVEDONO LA LUCE

La Casa Ricordi affronta decisamente la questione
e pubblica l'"Opera omnia,, di Antonio Vivaldi

INDICE

Premessa	5
Terremoto Vivaldi	7
Dal terremoto all'eclissi	12
Angelo Ephrikian e Antonio Fanna: ideazione e attuazione. Dal sogno di ascoltare 'quella' musica alla volontà di pubblicarne l' <i>Opera omnia</i> strumentale. Comincia l'avventura	15
Avventurosi esordi	24
La fortuna aiuta gli audaci. Incontro faticoso	26
Primi passi. Idea di una Fondazione dedicata a Vivaldi	28
Nasce l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi	33
Accordo con Casa Ricordi. Una felice opportunità	34
Entra in scena Malipiero. <i>Il paradiso e l'inferno!</i>	35
Antefatti. Ezra Pound, Olga Rudge e l'Accademia Chigiana	37
I manoscritti vivaldiani dalle calli veneziane alle donazioni Foà e Giordano	43
Gentili, l'Accademia Chigiana e il «gruppo editoriale veneziano»	47
1947. Si dà inizio all'edizione: le fucine operative	53
Malipiero e l'edizione	57
Escono le prime venticinque partiture	61
Dalle partiture ai concerti	62

L'Orchestra Sinfonica della Scuola Veneziana. Prima tournée	70
Nuova vita per la nuova musica vivaldiana	76
Eugenio Clausetti e Casa Ricordi	80
Malipiero al timone. Tempeste vivaldiane	82
Vivaldi in America	89
Vivaldi incontra la tecnologia	90
1957. Termina l'edizione delle raccolte Foà e Giordano. Contatti con le biblioteche nel mondo	92
<i>Il Catalogo numerico-tematico</i>	94
1972. Si conclude la pubblicazione delle Opere strumentali	97
Vivaldi nel mondo	98
1978. La donazione dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia	98
Fuochi	102


Dedico questo libro a tutte le persone che
con il loro esserci rendono bella e piena la mia vita.
E, tra queste, a mio suocero.

Ringrazio (in ordine alfabetico):

Lara Amici della Biblioteca Ganassi di Roma;
l'Archivio Ricordi e Cristiano Ostinelli per avermi permesso di consultare e riprodurre documenti
e lettere (figg. 69-72; 73-75; 76, 77, 106) e l'Archivio Storico di Casa Ricordi e Maria Pia Ferraris
per avermi fornito materiale fotografico (figg. 45, 46);
la Direzione generale Azienda Ospedaliera IRCCS Arcispedale Santa Maria Nuova
di Reggio Emilia, Irene Marcello dello staff Comunicazione e Relazioni esterne e Marco Bonazzi
del laboratorio fotografico dell'Azienda per la fotografia del busto di Alfredo Gallinari (fig. 15);
Maria Ida Biggi per la gentile e pronta risposta, immediatamente risolutiva;
Alessandro Borin per l'incoraggiante riscontro;
Cosima Chirulli della Biblioteca del Museo Correr per la cortese assistenza e l'aiuto;
Giovanna Clerici per l'apporto fondamentale offerto nella preparazione dei materiali
e nella correzione delle bozze;
Marco D'Este, di D'Este Grafica & Stampa, per la cura premurosa, la sollecitudine
e la professionalità prodigate in ogni fase del lavoro;
Benedetto Fanna per l'entusiasmo coinvolgente con cui ha seguito e spinto ogni mio passo
nell'universo della riscoperta di Vivaldi;
Mariapia Fanna Roncoroni per avermi permesso di pubblicare la fotografia
del busto di Malipiero (fig. 38), oltre che per l'interessamento e il sostegno di sempre;
Margherita Gianola per le precisazioni più che preziose;
Cecilia Gualazzini, che Vivaldi in persona ringrazierebbe per 'quella' lettera che gli ha restituito;
Lyudmyla Guley, il cui aiuto sempre pronto e sorridente è per me indispensabile;
la Fototeca dell'Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia,
Monica Bassanello e Franco Novello per la gentilezza oltre che per l'immagine fornita (fig 1);
Laura Gasparini, erede di Alfredo Gallinari, per la cortesia e l'attenzione;
Minas Lourian per il generoso contributo nella ricerca sulle origini armenie di Angelo Ephrikian;
Roberta Milanaccio per la cordiale disponibilità;
Antonio Moccia per il suo contributo attento, generoso e imprescindibile;
Arianna Monti per l'ottimismo, la pazienza e la professionalità con cui ha seguito l'impaginazione;
Marco Olivieri per avermi dato forza, motivazione e incoraggiamento;
Federico Maria Sardelli per il suo sguardo sulla copertina;
Roger-Claude Travers per i consigli e i suggerimenti;
Francesco Turchetto e La Società Iconografica Trivigiana per avermi generosamente fornito
alcune immagini di Villa delle Rose (fig 37);
Sabina Vianello per il suo sguardo acuto ed essenziale, l'incrollabile supporto,
la collaborazione e la solidarietà di ogni giorno.

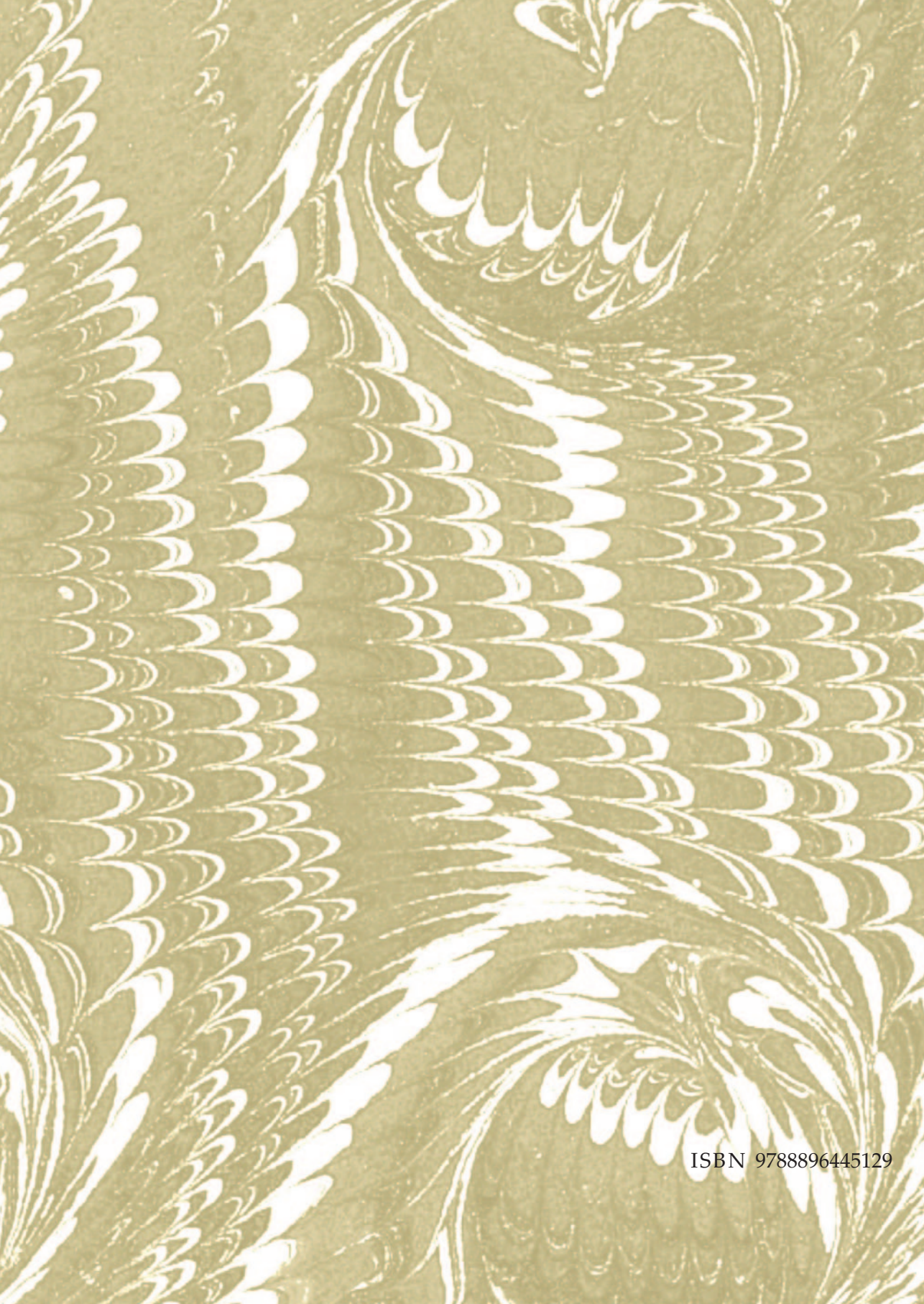
Qui il rigore alfabetico si interrompe per poter esprimere la mia infinita gratitudine a Francesco
per le ore di sonno che ha regalato al libro e per tutte le ore che dal 1978 regala a me.

Stampato presso
D'Este Grafica & Stampa – Venezia
Febbraio 2016



Myriam Zerbi, storica dell'arte e giornalista, ha raccontato vicende di personaggi e percorsi artistici poco noti, curando mostre e pubblicando libri e cataloghi, tra cui: *Emma Ciardi (1879-1933). La vita e le opere*, Torino, Umberto Allemandi, 2009; *Ottocento veneziano. I maestri dell'Accademia*, Torino, Umberto Allemandi, 2010; *Paesaggi d'acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell'Ottocento*, Torino, Umberto Allemandi, 2011; *Nobiltà del lavoro. Arti e mestieri nella pittura veneta tra '800 e '900*, Torino, Umberto Allemandi, 2012; *Venezia tra Ottocento e Novecento nelle fotografie di Tommaso Filippi*, Roma, Palombi Editori, 2013; *Luce su Venezia. Viaggio nella fotografia dell'Ottocento*, Roma, Palombi Editori, 2014.

Si è imbattuta nell'archivio privato di Antonio Fanna e ha iniziato così a ricostruire un'altra storia.



ISBN 9788896445129