ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI

16 – 2016

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI
Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi
della Fondazione Giorgio Cini

Direttore
Francesco Fanna

Condirettore
Michael Talbot

Comitato scientifico
Alessandro Borin
Paul Everett
Karl Heller
Federico Maria Sardelli
Eleanor Selfridge-Field
Roger-Claude Travers

Traduzioni: Alessandro Borin e Michael Talbot
Redazione: Margherita Gianola
Impaginazione: Giovanna Clerici

Direttore responsabile: Gilberto Pizzamiglio

Istituto Italiano Antonio Vivaldi
Fondazione Giorgio Cini
Isola di San Giorgio Maggiore
30124 Venezia (Italia)
www.cini.it
e-mail: segreteria.vivaldi@cini.it

Registrazione del Tribunale di Venezia n. 8 del 10 dicembre 2016

ISSN 1594-0012

Margherita Gianola

La più antica firma autografa di Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini'.

A conclusione dello studio sulla famiglia materna di Antonio Vivaldi, pubblicato nel numero scorso di *Studi vivaldiani*,[1] avevamo affermato che «ancora molti documenti attendono di essere ritrovati negli archivi veneziani per completare la narrazione delle vicende qui esposte». La fiduciosa asserzione si è puntualmente verificata con l'individuazione della 'Commissaria Temporini'[2] presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, nel quale sono confluiti, a novembre 2015, tutti i documenti fino ad allora conservati nella sacrestia della chiesa di San Giovanni Battista in Bragora.

Grazie a questa preziosa cartella è stato possibile non solo ricostruire tasselli mancanti della famiglia materna del compositore, componendo un quadro colorito e suggestivo delle abitudini dell'epoca, ma soprattutto riportare alla luce documenti inediti autografi sia del quattordicenne Antonio Vivaldi che del suo giovane padre Giovanni Battista.

Don Giovanni Francesco Temporini

Giovanni Francesco Temporini è il fratello di Zanetta, nonna materna del Prete rosso. La sua figura, come evidenziato dai documenti recentemente ritrovati, è stata di fondamentale importanza per la formazione del pronipote Antonio, e perciò abbiamo ritenuto interessante approfondire le nostre conoscenze su di lui.

Non siamo in possesso del suo attestato di battesimo, ma possiamo collocare la sua nascita attorno al 1633-1634, prestando fede al certificato di morte redatto nel gennaio 1692, dove è descritto di circa 58 anni.

Abbiamo condotto ricerche nel cosiddetto «Archivio Segreto» del Patriarcato per trovare i suoi dati riguardanti i passaggi verso l'ordinazione sacerdotale, ma purtroppo i documenti relativi a quegli anni sono andati dispersi.

Margherita Gianola, San Polo 524, 30125 Venezia, Italia.
email: margheritagia@gmail.com

[1] Eleanor Selfridge-Field – Margherita Gianola, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 15, 2016, pp. 13-53. Il presente articolo presuppone la lettura del saggio pubblicato in «Studi vivaldiani», 15, essendone una sorta di continuazione; non si ritiene, pertanto, di rimandare in nota ogni riferimento al saggio stesso.

[2] Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV), Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 147.

È certo, comunque, che Giovanni Francesco abbia ricevuto la 'vestizione clericale' in data anteriore al 1650: il primo documento rinvenuto negli archivi parrocchiali nel quale compare il suo nome è un atto di matrimonio celebrato nella chiesa della Bragora il 20 gennaio 1650 (*More Veneto* 1649),[3] nel quale uno dei testimoni è «d[on] Franc[esc]^{o} fio [= figlio] del sig.^{r} Andrea Temporin inserviente nella n[ost]ra Chiesa». La carriera ecclesiastica iniziava con la 'tonsura' (in genere attorno ai dodici o tredici anni):[4] da quel momento il ragazzo si qualificava come «don» e, pur rimanendo a vivere in famiglia, compiva i suoi studi presso una chiesa capitolare («scuola sestierale»), previo accordo con il parroco. Evidentemente don Francesco compie i suoi studi presso la parrocchia della Bragora, sotto la tutela del parroco don Giovanni Battista Vitalba.

Dopo esser stato ammesso ai quattro ordini minori, per accedere a quelli maggiori (suddiaconato, diaconato, presbiterato), al chierico era richiesta la costituzione di un patrimonio ecclesiastico che rendesse circa 60 ducati annui; se ciò non era possibile, all'aspirante sacerdote veniva data la possibilità di essere ammesso *ad titulum servitutis ecclesiae*, venendo ascritto a una determinata chiesa parrocchiale che si sarebbe occupata della sua «onesta sustentatione» in cambio delle prestazione sacerdotali del futuro presbitero, denominato «alunno di chiesa» o «giovane di chiesa» indipendentemente dall'età.[5] Dopo aver completato il percorso ecclesiastico divenendo sacerdote, il giovane di chiesa non aveva ancora diritto di voto nel capitolo parrocchiale, che era formato dal parroco e dai presbiteri eletti dallo stesso capitolo con i titoli di suddiacono, diacono e prete (anche in numero di tre per ogni grado, cioè nove capitolari più il parroco).

Don Francesco, divenuto sacerdote verso il 1659 e accolto come giovane di chiesa alla Bragora, il 9 ottobre 1678 è ancora semplice suddiacono,[6] ma, pochi giorni dopo – essendo morto il parroco don Giacomo Fornasieri – il capitolo lo preferisce agli

[3] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 10, cc. 5*v* e 6*r*. Com'è noto, secondo il calendario vigente nella Serenissima, l'anno si concludeva con l'ultimo giorno del mese di febbraio, e il cambio d'anno avveniva perciò l'1 marzo; in questo saggio abbiamo preferito riportare le date secondo il calendario gregoriano.

[4] Con il primo degli ordini minori, il giovane riceveva la 'vestizione clericale', che comprendeva la 'tonsura ecclesiastica', definita da don Gastone Vio «quasi la porta che introduce ai vari ordini successivi». Vedi GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi chierico veneziano,* «Informazioni e studi vivaldiani», 16, 1995, pp. 123-130: 124.

[5] Il Concilio di Trento (1545-1563) aveva ribadito che la preparazione dei giovani destinati al sacerdozio doveva ordinariamente avvenire in seminario e che nessuno poteva accedere agli ordini sacri se non risultasse, a suo favore, l'esistenza di un beneficio ecclesiastico. Il patriarca Giovanni Trevisan, nel 1590, preoccupato per le vocazioni sincere ma prive di patrimonio, chiese a Roma una sanzione papale, in deroga ai canoni generali, per consentire la continuità con la consuetudine delle scuole sestierali già praticata a Venezia. Papa Sisto V, con il breve apostolico del 30 dicembre 1590, concesse al Patriarcato di Venezia l'ammissione agli ordini sia minori che maggiori a patto che l'ascrizione avvenisse a una singola chiesa, che il chierico vivesse dei proventi delle celebrazioni e delle elemosine dei fedeli e che non si allontanasse dalla chiesa d'ascrizione senza possibilità di patrimonio. Vedi MANLIO MIELE, *Il primiceriato marciano al tramonto della Repubblica di Venezia: Basilica ducale*, Padova, Wolters Kluwer Italia, 2010, pp. 115-120.

[6] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 87d.

altri sacerdoti più titolati e, con il voto favorevole dei parrocchiani,[7] lo elegge alla guida della parrocchia di San Giovanni in Bragora:[8] il 19 dello stesso mese compila, infatti, il suo primo atto di battesimo con questa prestigiosa qualifica.[9]

Il ruolo di parroco, oltre agli inderogabili doveri, gli offriva anche vantaggiosi diritti: uno di questi era l'uso dell'abitazione posta a fianco alla chiesa, sul lato destro, con l'ingresso dal Campiello del Piovan (Illustrazione 1),[10] formata da

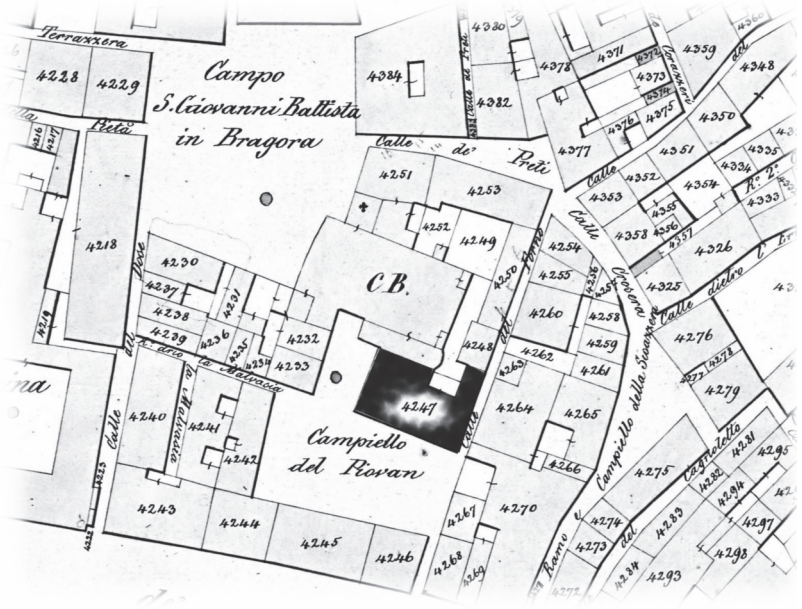


ILLUSTRAZIONE 1. Censo stabile, Mappe napoleoniche, Venezia (part.). La particella n. 4247 indica la casa del parroco di San Giovanni in Bragora. Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, pubblicata con atto n. 77/2016.

[7] L'elezione del parroco si svolgeva in due tempi: al mattino il capitolo nominava il candidato che a sera doveva essere approvato dal corpo elettorale formato da quanti – maschi – fossero proprietari di immobili nei confini della parrocchia. Vedi GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi chierico veneziano,* cit., pp. 123-130: 130 (nota 16).

[8] Il sacerdote Pietro Antonio Pacifico, nella sua «Cronaca Veneta» stampata nel 1697, attribuisce alla parrocchia della Bragora circa 2.300 anime. D. PIETRO ANTONIO PACIFICO, *Cronaca Veneta overo succinto racconto di tutte le cose più cospicue, & antiche della Città di Venezia*, Venezia, Lovisa, 1697.

[9] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 90d.

[10] La cellula 4247 del catasto napoleonico comprende la residenza del parroco e i locali della parrocchia. Il capitolo della Bragora possedeva anche le abitazioni mappate nelle particelle contrassegnate tra i numeri 4232 e 4236, che nel 1807 erano assegnate al primo prete (4232), che non la abitava ma la dava in affitto, secondo prete (4233 e 4234), diacono (4235 e 4236, quest'ultima in parte affittata). Nella seconda metà del Seicento uno di questi appartamenti era destinato al suddiacono. Nel 1692, mentre Antonio Vivaldi frequentava la parrocchia, il capitolo era formato dal parroco Lorenzo Tognana, primo prete Andrea Cadenazzo, secondo prete Giovanni Burleri, diacono Zuanne Toselli e suddiacono Zuanne Zogia; gli undici giovani di chiesa non avevano diritto all'abitazione.

diverse stanze – a disposizione del parroco vi erano: al piano terra, la sala d'entrata e la cantina; al primo piano, il salone d'ingresso sul quale si affacciavano quattro camere e la cucina; nel sottotetto, la soffitta (Illustrazione 2).

ILLUSTRAZIONE 2. Casa del parroco di San Giovanni in Bragora, Venezia (fotografia di Margherita Gianola).

A quanto si legge nei lasciti dei parrocchiani della Bragora, si ha l'impressione che don Francesco sia stato un parroco onesto e stimato: molti fedeli, in punto di morte, lo nominano 'commissario testamentario', lasciandogli l'oneroso compito di distribuire la loro eredità secondo le disposizioni date, e assegnando allo stesso don Francesco l'impegno di mansionarie che, in cambio di messe e preghiere, avrebbero contribuito al patrimonio del sacerdote che se ne prendeva cura. Lo stesso clero veneziano nutriva una particolare stima verso di lui, avendogli affidato la «cassa del clero», che al momento della sua morte ammontava a 549 ducati.[11]

Più precise informazioni sull'operato e sul temperamento del parroco Temporini si ricavano dai documenti relativi alla ripartizione dei suoi beni dopo la morte.

DON LORENZO DE GOBBI

Nel testamento, dettato a «persona mia confidente» il 25 gennaio 1692,[12] don Francesco, non appena colpito da «colpo apoplettico», nomina *Prè* [= prete, don] Lorenzo de Gobbi,[13] «Giovine di Chiesa», quale commissario testamentario. Può sembrare strano che la scelta cada su un semplice sacerdote di chiesa e non su un prete titolato del capitolo, ma la precisione e la cura che don Lorenzo riserverà

[11] La somma viene ritirata, dopo la morte di don Francesco, da don Giovanni Battista Guarnieri, parroco di S. Trovaso, «come cassier del Rev.mo Clero». Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 5.

[12] *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 109 (Bonaventura Scarella), n. 139.

[13] Il cognome «Gobbi» può essere indifferentemente scritto anche con la 's' finale «Gobbis», tanto che lo stesso *Prè* Lorenzo usa firmarsi in entrambi i modi.

alla distribuzione dell'eredità erano doti che il parroco conosceva e apprezzava, e, a ragione, gli affida, quindi, il gravoso compito.

Don Lorenzo, nato il 16 giugno 1654 da Lucietta de Gobbi, figlio unico di ragazza madre – il padre, Andrea Stringhetta, era partito per la guerra in *Armada*[14] poco dopo il concepimento, non prima di aver promesso alla donna che l'avrebbe sposata al ritorno, ma era morto durante la spedizione –, è descritto, nel 1668, negli atti del processo per l'ammissione agli ordini minori,[15] come un giovane «di buona vita, costumi honesti, timoroso di Dio, non imitator della Paterna incontinenza», né di lui si è mai sentito «dir male alcuno, anzi bene» e va «a scola dal S[igno]r Piev[an]o di San Gio[vanni] [in] B[r]a[gora], as[s]e[r]vitto a d[et]ta Chiesa»: poiché il parroco don Giacomo Fornasieri non seguiva direttamente i chierici negli studi, don Lorenzo era affidato a un giovane di chiesa, e uno di essi era, in quel periodo, don Francesco.

L'amicizia che lo lega a don Temporini si evidenzia al matrimonio della nipote del parroco, Maria, zia di Antonio Vivaldi, nel 1691: la celebrazione e la festa del matrimonio, completamente organizzato dallo zio, vede don Lorenzo come testimone della sposa.[16] Essendo coetaneo e comparrocchiano fin da bambino di Camilla, la madre del compositore – erano inoltre entrambi orfani di padre –, immaginiamo che conoscesse bene l'intera famiglia. Al momento della morte di don Francesco, don Lorenzo ha trentotto anni, e non conta ancora in capitolo nessuna carica, che però arriverà nel corso della sua lunga vita: alla morte, l'otto gennaio 1737, all'età di ottantatré anni, è primo prete titolato.

Testamento e 'Commissaria Temporini': inventario, stime, distribuzione e vendita dei beni

Don Giovanni Francesco Temporini muore il 27 gennaio 1692.[17] Il giorno successivo, il notaio Bonaventura Scarella autentica e pubblica il testamento, che da quel momento è nelle mani di don Lorenzo.

Non si rivela difficile la distribuzione dei beni – sia in denaro che in oggetti – descritta nel testamento, destinati ai poveri della parrocchia (200 ducati), alla

[14] La marina da guerra veneziana prendeva il nome di 'Armada'. In questi anni Venezia era impegnata, assieme ai Cavalieri di Malta, Stato della Chiesa e Francia, nell'estenuante conflitto contro l'Impero Ottomano (1645-1669), che prese il nome di 'guerra di Candia' (capitale dell'isola di Creta), città che subì un lunghissimo assedio di ventidue anni da parte dei Turchi, prima di capitolare, decretando così la definitiva perdita dell'isola da parte della Serenissima. Nel maggio 1654 si combatté, nello stretto dei Dardanelli, una battaglia molto sanguinosa, che costò la vita a migliaia di veneziani, per combattere la quale era stato imbarcato anche il padre di don Lorenzo de Gobbi.

[15] ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Sezione antica, *Legitimitatum* 14, cc. 723*r*-725*r*.

[16] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 299d.

[17] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 15, p. 60. «Adi 28 d[etto] [gennaio 1692]. Il R[everendissi]mo Sig[no]r D[on] Gio[vanni] Fran[cesc]o Temporinj Piovano della nostra Chiesa d'anni 58 in c[irc]a caduto Popletico già g[ior]ni 4 medico il Mesevi lo dà in nota e fa sepelir il R[everendo] P[rè] Lorenzo de Gobbi come Comissario. Cap[ito]lo gioveni Cong[regazio]n[e] Fraterna in mezzo la C[hies]a.» Tra le carte del testamento, in uno scritto che porta la data del 27 gennaio, don Zuanne Toselli afferma che la morte del parroco è avvenuta quello stesso giorno, ed è lui stesso a compilare la dichiarazione di morte nel registro parrocchiale il giorno dopo.

chiesa della Bragora (200 d.), a due nipoti (200 d.), ai quattro preti del capitolo (12 d.), a don Lorenzo (100 d.), agli altri dieci chierici della chiesa (20 d.), alla serva Catterina (10 d.), al medico Mesevi che l'ha avuto in cura (25 d.), per le sue stesse esequie (100 d.), più alcuni oggetti e pochi altri ducati destinati a parenti e conoscenti.[18]

La complessità del lavoro svolto da don Lorenzo consiste invece nella valutazione dei beni mobili e nella loro vendita – i proventi della quale andranno nelle casse della chiesa della Bragora, nominata erede universale di tutti gli altri beni posseduti dal parroco – oltre che nella riscossione di numerose somme di cui il defunto era creditore: considerando che don Francesco era molto generoso e prestava volentieri denaro a chi gliene chiedesse, senza pretendere alcun interesse, previo deposito di un pegno (ma in alcuni casi anche solo sulla parola), e che alcuni oggetti, inoltre, vengono lasciati «in salvo», cioè in custodia, nella casa parrocchiale perché considerata più sicura, lo scenario che si apre davanti al volonteroso commissario è molto confuso e complicato. Don Lorenzo, con metodo e precisione, non perde tempo e incomincia subito a farsi carico delle ultime volontà del sacerdote.

I documenti che appartengono alla 'Commissaria Temporini', cioè tutte le carte relative all'eredità, oltre ad alcune carte sciolte, sono compresi in tre quaderni: l'«Inventario dei beni»,[19] dove si trovano elencati i beni con le loro stime (Illustrazione 3); l'ordinatissimo libro dei denari spesi e riscossi, intitolato per estensione «Commissaria del quondam messer signor Giovanni Francesco Temporin fu piovan in San Giovanni Battista in Bragora», che, per praticità, d'ora in avanti denomineremo «Libro scossi e spesi» (Illustrazione 4); il «Libro de riceveri», nel quale chi ritirava le somme elargite dal commissario vergava di sua mano una ricevuta, e chi non sapeva scrivere doveva ricorrere a qualcuno che stilasse la dichiarazione al suo posto.

Così è possibile seguire un oggetto dalla prima stima che ne viene fatta, per poi trovare nel «Libro scossi e spesi» il nome di chi ha comprato tale oggetto con il relativo prezzo pagato (che corrisponde sempre esattamente alla stima), oppure seguire l'*iter* di un bene prezioso consegnato a un erede, o al legittimo proprietario in caso di pegno o di 'salvo', e rintracciare la puntuale ricevuta manoscritta nel «Libro de riceveri».

Il giorno 28 gennaio, immediatamente dopo la morte del testatore, il notaio fa un primo inventario delle proprietà mobili e del denaro che si trovano nella casa del defunto, su richiesta di don Lorenzo, che pone poi la serva Catterina e «un prete» a custodia della casa (sono diligentemente annotate le spese dei due per trenta giorni, così come i «due quaderni per scriver» e il «quinterno di carta, e sei penne», il cui uso è tutt'oggi sotto i nostri occhi).[20]

Prima di distribuire i beni destinati agli eredi nominati nel documento, il sacerdote il 15 febbraio richiede all'*orese* (orafo) di Sant'Antonin, «all'insegna del

[18] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 3.

[19] L'«Inventario dei beni» non ha i fogli numerati, e perciò non vengono indicati i rimandi alla pagina.

[20] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, cc. 1s. e 2s.

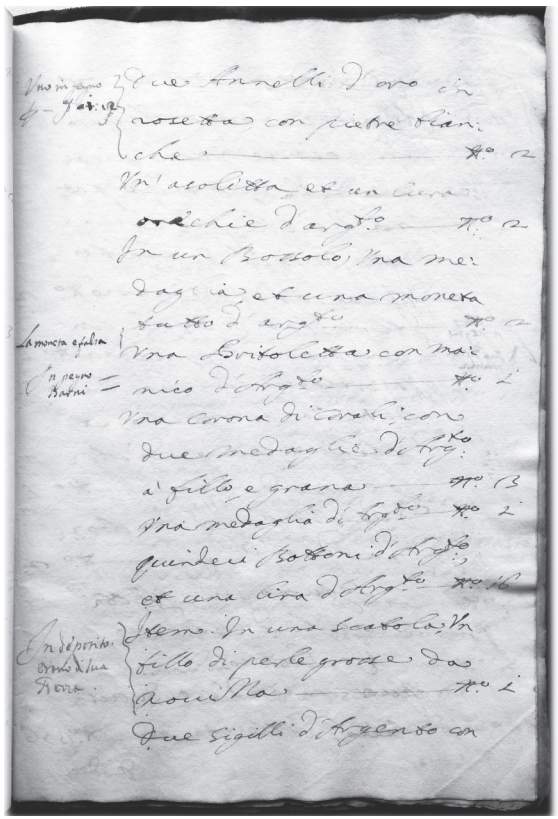


ILLUSTRAZIONE 3. Pagina dell'«Inventario dei beni»: verso la fine si legge «Item. In una scatola. Un fillo di perle grosse da Novissa [= nubenda]». Accanto è stato aggiunto «in deposito erano di sua Nezza [= nipote]». Commissaria Temporini (vedi nota 2), Inventario dei beni.

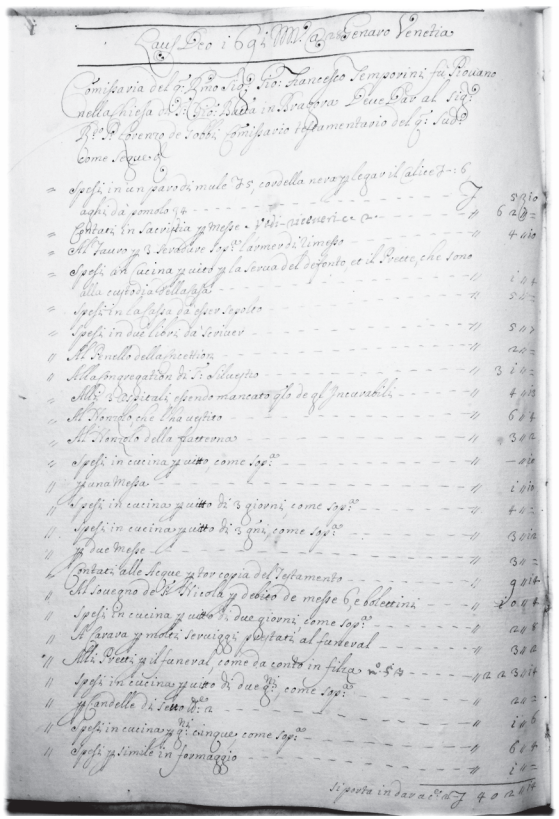


ILLUSTRAZIONE 4. La pagina 1 del «Libro scossi e spesi»: vi si possono leggere le spese per la veglia e la sepoltura di don Francesco, e quelle per i custodi della casa del parroco dopo la sua morte. Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 1s.

S. Spiridion», la stima del valore dei molti preziosi rinvenuti, e il 20 febbraio interpella lo *strazzarol* di «S. Barnaba in Campiello dei Squelini» (rigattiere impegnato nella compravendita dell'usato) per la stima del valore degli altri oggetti. Le due valutazioni, a scanso di equivoci, vengono depositate al notaio.

È interessante scorrere le due liste perchè ci offrono l'occasione di un tuffo indietro nel tempo, permettendoci di entrare nella casa del parroco per curiosare nelle sue stanze, aprendo *armeri* (armadi) e *casselette* (cassettini), e frugando – in un modo che a volte può sembrare persino indiscreto – tra le cose più intime di quest'uomo per coglierne l'indole e le abitudini.

Per prima cosa vengono annotati i denari contanti: sono ben 532 ducati nascosti nell'armadio in un «sacheto de damasco verde», raccolti in tre «canevasse [= stracci]», o divisi in otto sacchetti in una «petteniera», o semplicemente avvolti in una carta.

In un armadio e in un mobiletto annesso viene scoperto un vero tesoro: numerosi oggetti di grande valore – alcuni di essi si riveleranno in pegno o in 'salvo' – tra cui medaglie e bottoni d'oro e d'argento, collane di perle e di coralli, anelli d'oro, con diamanti e zaffiri, posate e saliere pregiate, candelieri dorati, persino un orologio «con la sua cadenella d'argento et chiave pure di argento dorata». Un solo cassetto di quest'armadio è completamente vuoto: forse qualcuno è arrivato in tempo per trafugarne il contenuto prima dell'arrivo dell'integerrimo don Lorenzo.

Assai abbondante è il corredo di vestiario, anch'esso catalogato con precisione: dai numerosi tabarri «di baracan [= stoffa di lana pesante]» o «di scoto [= drappo spinato di Scozia]», alle vesti («longa de sendal» o il «sotto habito di raso con fiori d'oro»), dalle cotte (se ne contano cinque «di merlo di fiandra») fino all'elegante «paro di calze di seta picole latesine [= azzurre]», ma anche alle «calze di stame nere usate» (stimate, assieme a un cappello, più di un ducato), che formano un nutrito guardaroba e che ci raffigurano don Francesco come un sacerdote raffinato che cura nel dettaglio il particolare anche negli abiti per le celebrazioni. Alcune sue vesti e paramenti sacri vengono comprati dalla stessa chiesa di San Giovanni in Bragora:[21] tra di essi «una Pianeta de samis d'oro brocado verde», cioè una veste liturgica verde in drappo di seta tessuta con oro e broccato, valutata ben cinquanta ducati, che, presente in tutti gli inventari successivi al 1692, abbiamo ritrovato intatta (con la sola sostituzione della fodera interna e del merletto attorno al collo) nell'armadio degli indumenti liturgici attualmente conservati – e tuttora in uso – nella sacrestia della chiesa della Bragora (Illustrazione 5).[22]

Anche la biancheria per la casa tradisce una certa ricchezza: una trentina di lenzuola, nuove e usate, coperte di «brocadello» e di seta in vari colori, più di cento fazzoletti (il numero così elevato è sembrato incredibile allo stesso notaio, che evidenzia: «cento, dico 100»), quindici «fazioli da man [= asciugamani]», «tre

[21] *Ibid*., c. 12s.

[22] Si ringrazia per la collaborazione mons. Giovanni Favaretto, parroco di S. Giovanni in Bragora, che ha reso possibile questo suggestivo ritrovamento.

ILLUSTRAZIONE 5. Veste liturgica di don Giovanni Francesco Temporini per celebrare la Messa, descritta come «una Pianeta de samis d'oro brocado verde», cioè un paramento verde in drappo di seta tessuto con oro e broccato. Sacrestia della chiesa di San Giovanni in Bragora, Venezia.

stramazzi [= materassi], un pagliazzo [= paglericcio], capezal e tornaletto», dodici «intimelle [= federe da cuscino]» e molto altro ancora.

L'arredo è assai curato: i muri di ogni stanza sono ricoperti di «cuoridoro», ovvero di pannelli di cuoio rettangolari – di dimensioni medie di 60x40 cm –, impressi e dipinti attraverso tecniche di dorature, uso di punzoni, stesura di lacche, con motivi decorativi ispirati al repertorio tessile.[23]

A ornare ulteriormente la casa sono appesi alle pareti numerosissimi quadri: ogni stanza ne espone almeno una decina, con «soasa [= cornice]» di legno intagliato, nero o con doratura, raffiguranti soggetti per lo più religiosi (Madonna, Crocefisso o storie della Bibbia) o con figure di animali e ritratti, alcuni di scarso valore, ma altri stimati anche ventiquattro e trentasei ducati. E inoltre specchi, tavolini e *petteniere*, armadi, una «lettiera di ferro dorata con pomoli» nella stanza sopra il Campo, e un'altra «co' i so leoni [con i suoi leoni]» in quella sopra la Chiesa (la camera da letto di don Francesco), sedie di vari tipi a mezze dozzine

[23] L'arte del cuoio applicata alla tappezzeria era una tecnica tipicamente veneziana. Tra il XVI e il XVII secolo le pareti dei palazzi veneziani si ricoprono di questi preziosi cuoi dorati e in città fioriscono le botteghe dei *cuoridoro*, che raggiungono il numero di settantuno, accorpate all'Arte dei Pittori. In una delle sale del palazzo Vendramin Calergi possiamo ancora ammirarne una pregiata dimostrazione.

(assai signorili le dodici «careghe de bulgaro con broche di ottone» disposte nel «portego», cioè nella sala d'ingresso), utensili da cucina (caratteristici i secchi di rame), e per finire una nutritissima cantina che conserva vino in «bigonzi [= secchi]», olio misurato in «miri» (antica misura veneta di trentuno libbre circa), ma anche «lattesini [= animelle]» e un cassone di farina.

Tutto ciò viene venduto sotto la vigilanza del commissario: il maggior acquirente è don Lorenzo Tognana, nuovo parroco, che con 470 ducati si assicura molti dei mobili e dell'arredo – che resteranno quindi nella stessa casa – oltre che vestiario e argenteria.[24] Anche l'elenco di quanto don Lorenzo de Gobbi compra per sé è piuttosto lungo, sebbene la spesa non sia altrettanto cospicua – solo 95 ducati – perché, a eccezione di un anello con diamanti «fiamenghi» da tredici ducati, si tratta soprattutto di utensili da cucina e biancheria per la casa; hanno senz'altro un valore affettivo i quattro «corpi breviari di Sagrin [= quattro volumi del Breviario ricoperti di una speciale pelle di pesce che si usava per foderare libri e astucci]», che immaginiamo consunti dalla preghiera quotidiana di don Francesco, e un caro ricordo per il giovane confratello.[25]

Numerosi sono gli acquirenti, non solo tra i sacerdoti, ma anche tra i parrocchiani e i conoscenti; infine l'invenduto viene messo all'incanto.[26]

Inaspettatamente, il primo ottobre 1694, per motivi che ci sfuggono, don Lorenzo rinuncia all'incarico della 'Commissaria Temporini', e rimette tutte le carte nelle mani del parroco Tognana, senza aver portato a termine il suo compito. La rinunzia è testimoniata non solo dalle inequivocabili osservazioni annotate nel «Libro scossi e spesi» – laddove nella riscossione dei debiti, per rate pagate dopo tale data, vi è specificato «scossi dopo la rinunzia del Commissario»[27] – ma soprattutto dalla dichiarazione del capitolo che approva l'amministrazione tenuta da don Lorenzo e si prende in carico la commissaria, affermazione seguita dalla comunicazione per mano di don Lorenzo che dai capitolari ebbe «pubblica quietanza, registrata ne' gli Atti del Nod[ar]o Scarella».[28]

Da ottobre 1694 a ottobre 1702 i registri saranno tenuti dal parroco stesso.[29] Il netto tra le entrate e le uscite certificate dal commissario, assieme alle nuove entrate derivate dalla riscossione dei debiti residui, formerà la cifra di 1.032 ducati, che verranno interamente utilizzati per la costruzione del nuovo organo della chiesa della Bragora.[30]

[24] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, cc. 19s. e 20s.

[25] *Ibid*., c. 22d.

[26] *Ibid*., c. 24d.

[27] *Ibid*., c. 17d.

[28] *Ibid*., c. 29d.

[29] Oltre alla differente grafia, si nota un metodo meno ordinato di amministrazione: per esempio, nel «Libro de riceveri» le pagine sono numerate dalla penna di don Lorenzo fino alla 32, in corrispondenza con settembre 1694, mentre le successive non riportano più alcun numero di riferimento. Inoltre, le ricevute dal maggio 1700 all'ottobre 1702 si riferiscono a lavori per la ristrutturazione della «casa grande del Capitolo», spese che però non vengono saldate con i proventi della 'Commissaria Temporini' e non sono infatti riportate nel «Libro scossi e spesi».

[30] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, 18 dicembre 1696 – 20 marzo 1700;

L'eredità di don Francesco Temporini, quindi, ha portato un utile importante alla parrocchia di San Giovanni in Bragora e un beneficio a diversi parrocchiani e amici. Tra di essi abbiamo riconosciuto alcuni componenti della famiglia di Antonio Vivaldi.

Camilla Calicchio e Giovanni Battista Vivaldi

Se immaginiamo di porci come osservatori nell'ufficio provvisorio di don Lorenzo, allestito forse al piano terra della stessa casa del defunto, avremmo visto arrivare, giovedì 13 marzo 1692, una persona a noi ben nota: Giovanni Battista Vivaldi. Si reca a ritirare una parte dei cento ducati lasciati in eredità alla moglie Camilla da suo zio. Nel testamento infatti si legge «A Camilla e Catterina mie Nipoti lascio ducati cento cadauna per una volta tanto in segno d'amore», ma Camilla, incinta al nono mese, forse è rimasta a casa. In questa prima rata don Lorenzo eroga venti ducati, e Giovanni Battista, che compila la ricevuta di suo pugno, certifica:

Ibid., Libro scossi e spesi, c. 32d., 33d., 34d. I documenti che riguardano la costruzione e il collaudo dell'organo sono raccolti in una cartella, non appartente alla 'Commissaria Temporini', intitolata «Facitura e ristauri dell'organo, 1697-1774» (ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 121), nella quale si legge che l'organaro al quale viene affidata la realizzazione dello strumento è il sacerdote, di origine palermitana ma abitante a Venezia, don Cosimo (qui «Cosmo») Tutino, al quale, come onorario e per le spese sostenute, viene riconosciuta una paga di 600 ducati, di cui i primi 100 come acconto, e il resto, dopo i vari collaudi, in due rate consegnate al «Sig. Domenico Peretti per il resto e saldo per la facittura dell'organo fabbricato dal Sig. Tutino» (vedi anche Gastone Vio, *Documenti di storia organaria veneziana*, «L'Organo», 14, 1976, pp. 33-131: 42-48). Tutino e Peretti non hanno rilasciato ricevute nel «Libro de riceveri», ma in documenti allegati 'in filza' alle pratiche per l'organo, e sono segnati nel «Libro scossi e spesi», come due ultime voci delle spese per l'organo. Infatti, come si scopre dalla 'Commissaria Temporini', per la fattura di quest'organo – che sostituisce quello quattro-cinquecentesco e che verrà a sua volta rimpiazzato nel 1729 dallo strumento di Pietro Nachini (oggi purtroppo andato disperso) – vennero pagate, a rate, tra il 18 dicembre 1696 e il 20 marzo 1700, anche diverse altre persone, che hanno contribuito alla collocazione dello strumento, alla realizzazione della cassa e al rinforzo della cantoria, raggiungendo una cifra totale di 1.035 ducati, interamente documentati sia nel «Libro scossi e spesi», sia in quello delle ricevute: Alessando Oprandi (*marangon*, cioè falegname, «per fabbricar l'organo», ducati 312), Lorenzo Tovati («per far i Capitoli dell'Organo», ducati 5), Antonio Grola (anch'egli *marangon*, ingaggiato dopo il saldo a Oprandi «per conto de finir l'organo», ducati 42), Zuanne Zuliani (*intagliador*, cioè scultore del legno, «per li modoni fati a l'organo» e «per intagli», ducati 41), Christoforo Pasqualeto (*intornidor*, cioè tornitore, «per campanelle et calenele per i morieni [?] del organo», ducati 2 e mezzo), Pietro Nicodemo (*murer*, cioè muratore, «per bianchizar e roberar l'organo e sotto l'organo», ducati 1), Zuanne Ratto (*fravo*, cioè fabbro, «per fondamenta per l'organo», ducati 6).

Per «governar li quatro quadri del Organo et altre spese», cioè per sistemare i quattro dipinti dell'organo e altre spese, viene pagato con 26 ducati il pittore Giovanni Giacomo Morati, artista di una certa rinomanza, i cui dati biografici si fermavano al 1690 e che con questa ricerca possono essere aggiornati fino al 25 giugno 1698 (vedi Gianluca Bocchi, *Francesco Guardi pittore di fiori*, in *Francesco Guardi nella terra degli avi. Dipinti di figura e capricci floreali*, a cura di Elvio Mich, Trento, Provincia autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici (Quaderni 21), 2012, pp. 85-145: 108, 109).

Io Gio[vanni] Batt[ist]a Vivaldi Ho ricevuto dal Sig. oltra scritto Comisario ducati Vinti Acconto di ducati cento lasciati a mia moglie dal q[uondam] R[everendissi]mo Piovan Temporini suo zio et Il tutto A Nome di mia moglie. [31]

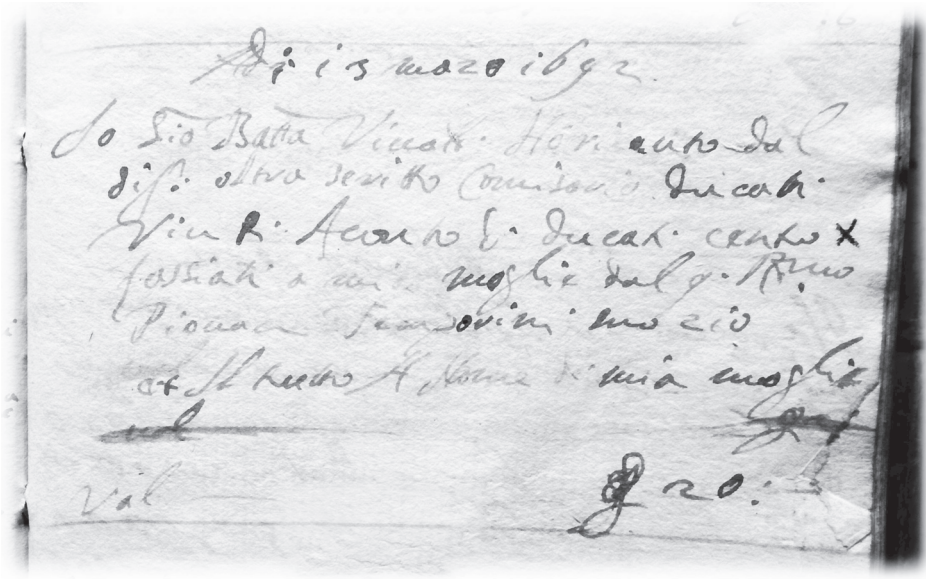


ILLUSTRAZIONE 6. Ricevuta autografa di Giovanni Battista Vivaldi (13 marzo 1692). Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 9.

Si tratta del primo documento autografo in nostro possesso di Giovanni Battista Vivaldi (Illustrazione 6), qui trentasettenne, violinista e barbiere, con sei figli a carico e in attesa del settimo: non serve lavorare troppo di fantasia per capire quanto quell'eredità fosse gradita e necessaria. Non solo: nel «Libro scossi e spesi» il commissario segna, a marzo 1692 – e supponiamo lo stesso giorno –, la restituzione di un debito di cinque ducati contratto dal capofamiglia Vivaldi nei confronti dello zio (Illustrazione 7).[32]

Nel «Libro de riceveri» sono inoltre conservati altri due suoi manoscritti, datati 17 e 18 aprile, con testo simile al primo.[33]

In data indeterminata, ma poco dopo, Giovanni Battista compra, per quindici ducati, un numero imprecisato di *cuoridoro*[34] (verosimilmente i cento «cuori d'oro laca et oro, pelle» che nell'inventario adornano la «Camera sopra la Chiesa», valutati, appunto, quindici ducati). Sono forse gli stessi *cuoridoro* definiti «vechi»

[31] *Ibid*., Libro de riceveri, p. 9.
[32] *Ibid*., Libro scossi e spesi, c. 3d.
[33] *Ibid*., Libro de riceveri, pp. 21 e 22.
[34] *Ibid*., Libro scossi e spesi, c. 24s.

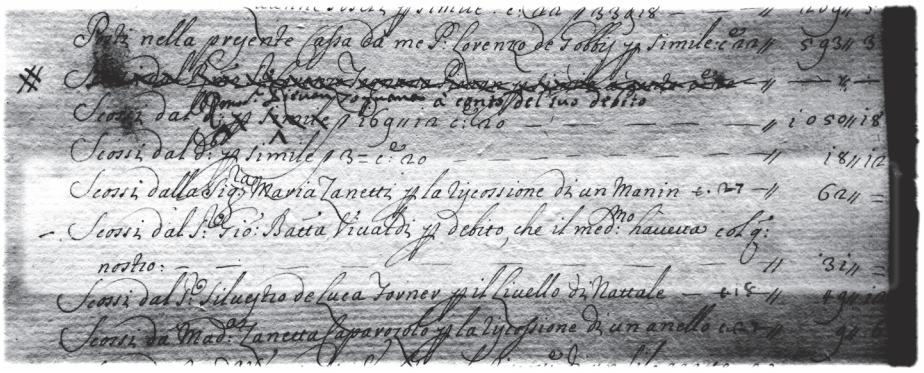


ILLUSTRAZIONE 7. Registrazione di saldi dei debiti contratti verso don Francesco: in evidenza la restituzione di 10 ducati (62 lire) da parte di Maria Zanetti e di cinque ducati (31 lire) da parte di Giovanni Battista Vivaldi. Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 3d.

che vengono segnalati nell'inventario degli oggetti rinvenuti cinquant'anni dopo, nel settembre 1741, nella casa di San Salvador[35] dove Antonio Vivaldi si trasferì col padre e le sorelle nel 1730 e dove rimase fino al suo ultimo viaggio verso Vienna.

Catterina di Sartori e Giovanni Battista Paulini

Il giorno successivo alla prima visita di Giovanni Battista, il 14 marzo 1692 si reca a ritirare la sua parte di eredità anche la sorella di Camilla, Catterina.[36] Siamo felici di trovare finalmente conferma della sua esistenza, essendo il suo nome comparso un'unica volta, finora, solo nel testamento Temporini (e nemmeno un cenno su di lei in quello della madre Zanetta), tanto da farci dubitare che Camilla avesse davvero un'altra sorella, per quanto sia ben specificato che si tratta di sorelle, quindi figlie di Zanetta.[37] Qui è accompagnata da una persona che firmerà in sua vece, essendo ella analfabeta – il compilatore della ricevuta sembra comunque piuttosto in difficoltà con la scrittura, confondendo le 'r' con le 'l' e rendendo quasi illeggibile il suo stesso nome, che forse è tale Francesco Bestasi –, e viene citata come Catterina Paulini. Ritirerà personalmente – sempre con le stesse modalità – altre due parti dell'eredità il 22 maggio e il 2 giugno,[38] quando verrà

[35] Gastone Vio, *Ancora sull'ultima residenza vivaldiana*, «Informazioni e studi vivaldiani», 15, 1994, pp. 75-80: 77.

[36] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 10.

[37] Non si può pensare che si tratti di un errore, perché la «persona mia confidente» che stende il testamento dettato dal moribondo don Francesco è don Lorenzo de Gobbi, come si può evincere confrontando la grafia di altri atti testamentari notificati dal notaio Bonaventura Scarella in quel periodo: solo quelli nei quali il Commissario designato è don Lorenzo vengono redatti nello stesso modo, sugli stessi fogli e dalla stessa grafia (cfr. *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 109, n. 136). Don Lorenzo, come si è visto, conosceva a fondo le vicende della famiglia Temporini.

[38] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 22.

saldata la quota. Il 4 aprile, invece, poiché Catterina è impegnata altrimenti, si presenta al suo posto il marito, per ritirare la seconda rata, di quaranta ducati:[39] per noi è assai interessante scoprirne il nome, Giovanni Battista Paulini,[40] grazie al quale possiamo risalire all'atto di matrimonio, celebrato dal parroco don Giacomo Fornasieri nella chiesa di San Giovanni in Bragora l'11 agosto 1675.[41] Le pubblicazioni, registrate in data 18 luglio ed eseguite il 21, 25 e 26 dello stesso mese, ci rivelano il nome del padre della sposa:

> S'ha da cont[raze]r Mat[rimoni]° trà la Sig.ra Cattarina figliola del q[uondam] Sebastian di Sartori et m[esser] Gio[vanni] Batt[ist]a de Michiel Paulini Sartor appresso il Specier dal Dose stano tutti doi nella n[ost]ra Contrà in Corte da Cà Memo dietro la Pietà.

Il nome di Sebastian di Sartori non era mai comparso durante lo studio sulle vicende della nonna materna di Vivaldi. La ricerca dell'atto di battesimo di Catterina, pur rivelandosi infruttuosa, ci ha però riservato una sorpresa. Il 19 marzo 1651 è registrato alla Bragora il battesimo di tale «Sebastiana, et Tomasina, fig[lio]la del q[uondam] m[esser] Sebastian di Ant[oni]o di Sartori da Vicenza botter, et de Mad[onn]a Modesta sua legitima consorte. Nata li 7 detto [marzo]».[42] Il personaggio è certamente lo stesso – morto quindi tra luglio 1650 e marzo 1651 – e la conclusione che se ne può trarre è che Catterina sia stata concepita da Zanetta e Sebastian di Sartori al di fuori di una unione legittima, prima che la donna, a trent'anni, sposasse il ventiduenne Camillo Calicchio, nonno di Vivaldi, il 12 ottobre 1650 (il primogenito della coppia nasce nel settembre successivo). Dai documenti in nostro possesso non si riesce a dedurre se Sebastian fosse già sposato con Modesta alla nascita della figlia illegittima o se la relazione con Zanetta fosse avvenuta precedentemente al matrimonio; non è chiaro neppure se Catterina sia cresciuta in seno alla nuova famiglia o lasciata in uno degli Ospedali che si dedicavano ai bambini abbandonati,[43] o se addirittura fosse stata accolta dalla famiglia di Modesta, moglie del defunto padre, come un documento ritrovato ci farebbe supporre (Catterina chiama Modesta la sua prima figlia femmina). Una più approfondita ricerca ci ha rivelato una realtà ancor più complessa: nell'atto di morte di Modesta, vedova di Sebastian di Sartori, il 4 maggio 1675, si legge che a farsi carico della sua sepoltura è il «Rev.mo Prè Francesco Temporini,

[39] *Ibid*., p. 20. Anche il marito di Catterina è analfabeta e ha bisogno di ricorrere a uno scribano che redige la ricevuta in sua vece.

[40] Giovanni Battista Paulini, figlio di Michiel, è originario di S. Pietro in Carnia, e vive a Venezia da circa sedici anni quando si sposa a circa 28 anni; abita in parrocchia di S. Giovanni in Bragora. ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum* 76, cc. 668*r*-669*v*.

[41] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 70.

[42] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 9, c. 22d.

[43] Gabriel Berti, il secondo marito di Zanetta, in punto di morte, tiene a precisare nel testamento che la figlia Maria, di sette anni, debba «star (che così voglio et ordino) con la Signora Zanetta, mia consorte e sua madre», manifestando il dubbio che possa anche accadere il contrario, forse perché già successo con Catterina. *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 871 (Biasio Reggia), n. 66.

suo fratello».[44] Se ne deduce che Modesta e Zanetta fossero sorelle, e che la seconda abbia concepito Catterina con il marito (o futuro marito) della prima. Poiché risulta che la figlia di Modesta, Sebastiana, al momento del suo matrimonio nel 1671,[45] abitava in calle del Doge, in casa dello zio prete (allora suddiacono), è facile immaginare che don Francesco si prendesse cura della sorella Modesta e delle nipoti Catterina e Sebastiana (tra loro sorelle da parte paterna e cugine da quella materna), forse nella casa di famiglia. L'unica alternativa possibile a questo scenario è che Catterina sia figlia di Zanetta e di «padre incognito», e che la sorella Modesta, per evitare lo scandalo, si sia offerta di riconoscere la bambina e adottarla nella sua famiglia: questa soluzione, che sembra giustificata a uno sguardo moderno, non considera, forse, le abitudini dell'epoca, per le quali era del tutto normale concepire dei figli al di fuori del matrimonio.[46]

Con Camillo Calicchio, Zanetta avrà due figli, Salvador (1651) e Camilla (1653); rimasta vedova, nel 1663 sposerà Gabriel Berti, che la renderà madre di Maria (1663). Nel 1670 anche Berti muore: nel suo testamento lascia trecento ducati per il matrimonio della figlia (allora di sette anni), e afferma che Zanetta è ancora in possesso dei cinquecento ducati portati in dote, cioè di sua proprietà dopo la morte del primo marito. Poiché questa somma non è più nelle disponibilità della donna alla stesura del suo testamento del 1676 (non pubblicato e aperto solo nel 2012), è ragionevole pensare siano stati spesi per il matrimonio di Catterina nel 1675.

Viene così a crearsi questa situazione: i denari lasciati da Camillo Calicchio, sui quali avrebbe avuto diritto di eredità la figlia Camilla, vengono spesi per Catterina nel 1675 (o almeno una parte di essi); l'eredità di trecento ducati lasciata da Gabriel Berti, con contratto testamentario, alla figlia Maria, vengono ceduti da Zanetta a Camilla per il suo matrimonio nel 1676;[47] Maria non solo resta senza dote alcuna, ma senza neppure la possibilità di pagarsi le spese delle nozze: dopo

[44] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 14, c. 80d.

[45] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 45. Sebastiana di Sartori, il 30 aprile 1671, sposa, nella chiesa di S. Giovanni Battista alla Giudecca (dove nel 1676 si uniranno in matrimonio anche Camilla e Giovanni Battista Vivaldi), il coetaneo Giovanni Antonio Veccellio, *specier* (farmacista) «all'Insegna del Doge» sull'attuale riva degli Schiavoni – la stessa bottega presso la quale lavorerà come sarto il futuro cognato Giovanni Battista Paulini. Sebastiana morirà quattro anni dopo, a soli 24 anni, lasciando il marito con la piccola Cattarina, di appena tre anni. Giovanni Antonio Veccellio, nel 1678, sarà il padrino di battesimo di Antonio Vivaldi; dopo essersi risposato nel 1677, morirà alla Bragora a 33 anni, nel 1684.

[46] Non solo sono numerose, nei registri dei battesimi della Bragora da noi consultati, le nascite da genitori non sposati tra loro, ma anche i figli di «padre incognito», e addirittura ci sono spesso casi di bambini di «padre e madre incogniti» – i cui genitori hanno scelto l'anonimato – ma non per questo abbandonati, tanto che vi è segnalato il nome della levatrice (la quale, come testimone oculare, certamente conosce almeno la madre).

[47] Le intenzioni di Zanetta sono molto chiare: nel testamento non pubblicato afferma che tutti i beni che erano appartenuti a Gabriel Berti devono andare a Camilla, che «deve esser moglie del S[ignor] Gio[vanni] Batt[ist]a Vivaldi». *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 186-188 (Pietro Antonio Bozzini), n. 424-425 rosso.

la morte della madre (avvenuta il primo gennaio 1690), sposa Alberto Zannetti[48] nel 1691 grazie alla generosità dello zio don Francesco, che spende per lei molto più dei cento ducati ereditati dalle due nipoti maggiori, e infatti non le lascia nel testamento «cosa alcuna in riguardo che ha havuto molto più delle sud[det]te sue sorelle in tempo che si è maritata, havendola io soccorsa, et assistita di tutto il possibile, et che eccede, come dissi al sud[det]to legato dell'altre due sue sorelle, e mie nipoti».

Di Catterina di Sartori e Giovanni Battista Paulini sono registrati alla Bragora i battesimi di sei figli[49] (dei quali, cinque sono morti nella stessa parrocchia):[50] il primogenito, nato il 4 ottobre 1675[51] e chiamato Francesco Sebastian (il primo nome come il santo del giorno e lo zio prete, e il secondo nome come il nonno materno), morto nel 1730; Steffano Michiel nato il 26 dicembre 1677 (i nomi del santo del giorno e del nonno paterno), morto a nove mesi; Andrea Pietro, nato il 18 novembre 1680 (i nomi del bisnonno materno e del santo del giorno); Antonio Zuanne, nato il 2 giugno 1683 (il nome del cugino Antonio Vivaldi; il battesimo è impartito il 13 giugno, festa di Sant'Antonio), morto a quattordici mesi; Antonio Francesco, nato il 7 marzo 1685 (lo stesso giorno del cugino Bonaventura Tomaso Vivaldi, come documentato nella pagina precedente del registro), morto alla Bragora nel 1733 (descritto come *mariner*, cioè marinaio); Modesta Lucia, nata l'11 novembre 1687, solo dieci giorni dopo la cugina Zanetta Anna Vivaldi (Illustrazione 8),[52] morta nel 1721.

È da notare che mentre Camilla chiama la figlia col nome della madre Zanetta, la sorella Catterina chiama la sua prima figlia femmina col nome della zia, moglie di suo padre,[53] alla quale questo documento ci lascia intendere Catterina fosse particolarmente affezionata, forse perché svolse per lei il ruolo di madre adottiva, crescendola in casa propria mentre Zanetta metteva su famiglia con Camillo Calicchio.

Catterina, rimasta vedova nel 1696,[54] continua la sua esistenza almeno fino al 1736: il suo nome è tra gli affittuari registrati in questo periodo nei confini della parrocchia della Bragora. Abita «alla Crosera», e paga dieci ducati l'anno di affitto.[55] Ha più di 86 anni.

[48] Alberto Vettor Zannetti (o Zanetti), *beretter*, figlio di Polidoro e di Catterina Righi, è nato in parrocchia di S. Antonin il 20 marzo1668. ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Parrocchia di S. Antonino, Registri dei Battesimi, Reg. 4, 7 aprile 1668.

[49] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, cc. 74s., 87s., 106s., 125d., 139d., 160d.

[50] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 14 (cc. 111d., 170d.), Reg. 16 (p. 206), Reg. 17 (pp. 9, 66).

[51] Anche Catterina, quindi, si sposa incinta (all'ottavo mese), come la madre Zanetta, la sorella Camilla e, probabilmente, anche la sorella più giovane Maria.

[52] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 160d.

[53] Il nome Modesta, assai raro, nei registri della Bragora da noi consultati per questa ricerca è riferito solo a queste due donne.

[54] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 15, p. 135.

[55] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 18.

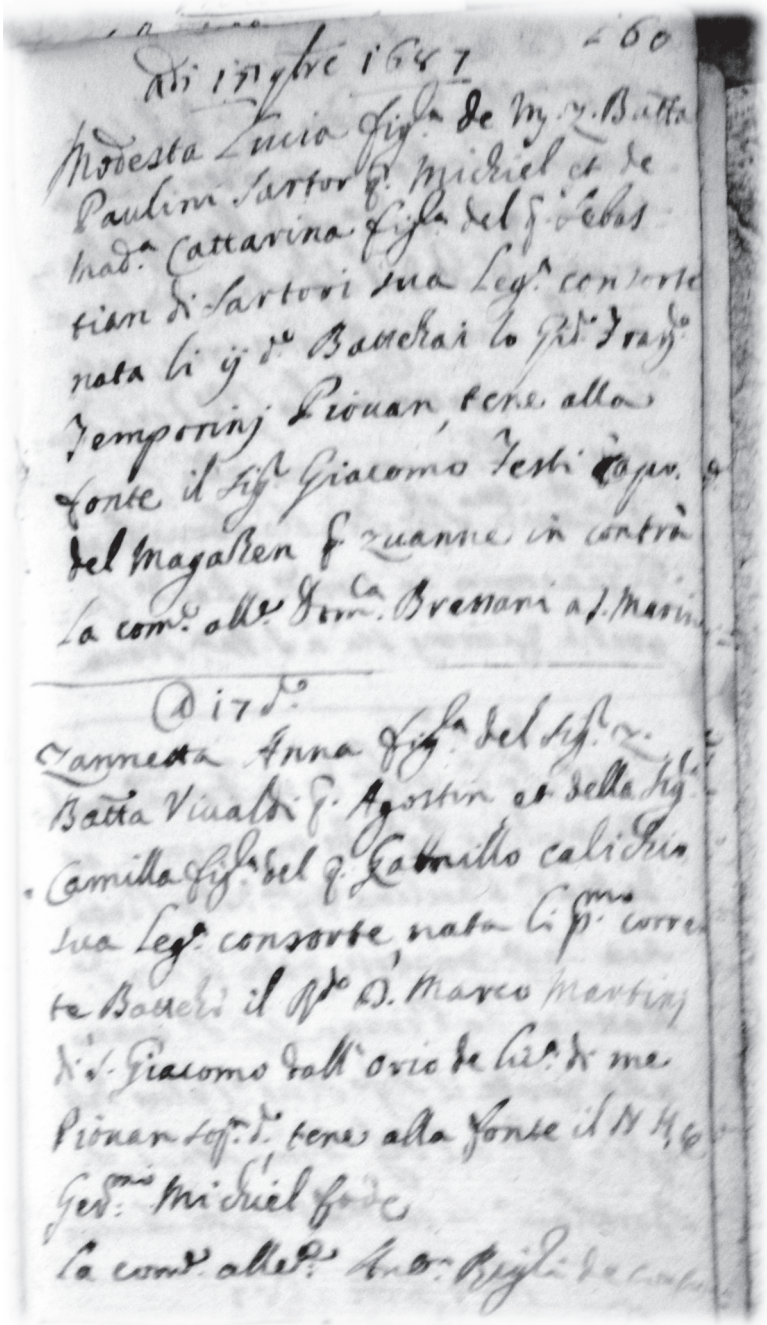


ILLUSTRAZIONE 8. Nella stessa pagina, atti di battesimo di Modesta Lucia Paulini e di Zanetta Anna Vivaldi, figlie delle sorelle Catterina e Camilla. ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 160d.

Maria Berti

Anche Maria, la terza figlia di Zanetta, pur non avendo ereditato denari, si presenta nell'ufficio di don Lorenzo: non solo deve ritirare una «figura di cerva» lasciatale da don Francesco «in segno di cortesia», ma soprattutto ha un debito di dieci ducati da saldare, per il quale aveva lasciato allo zio, in pegno, un «manin de oro», cioè quel filo d'oro finemente lavorato formato da minuscoli anellini intrecciati, specialità sopraffina degli orafi veneziani. In un primo momento, durante l'inventario, don Lorenzo aveva anche riconosciuto un «fillo di perle grosse da Novissa [= nubenda]» come proprietà di Maria (glielo aveva visto al collo il giorno del matrimonio), e aveva creduto che la donna l'avesse lasciato allo zio perché lo tenesse al sicuro (Illustrazione 3).[56] Il vero proprietario si palesa di lì a poco: è l'*orese* di Sant'Antonin «all'insegna del S. Spiridion», che lo identifica durante le stime dei preziosi. Nel «Libro scossi e spesi», don Lorenzo segna scrupolosamente: «fillo di perle da collo buone servivano per la Nezza del q[uonda]m n[ost]ro di raggione del S[igno]r Armano Orese al S[an] Spiridion»,[57] dandoci prova della sensibilità di don Francesco, e presentandoci un delizioso scorcio di vita familiare: lo zio prete non solo prepara per la nipote, orfana e povera, la cerimonia religiosa, ma si prodiga perché anche l'aspetto esteriore sia il più accurato possibile, chiedendo all'amico gioielliere il prestito di una collana di perle per rendere la sposa ancor più radiosa.

Agostino Vivaldi

Nel trafficato ufficio di don Lorenzo si presenta per ben due volte il fratello maggiore di Giovanni Battista, Agostino Vivaldi, cinquantenne padre di sei figli tra i quindici e i ventisette anni, già lavorante ai forni e abitante nella vicina parrocchia di San Martino.[58] Deve estinguere un debito di cento ducati,[59] e in questa prima occasione (non datata) è venuto a portare un acconto di 25 ducati. Una seconda rata, di uguale importo, viene risarcita nel dicembre dello stesso anno. Don Lorenzo segna il denaro dovuto come «debito che [Agostino Vivaldi] doveva alla Sig. ra Maria Neza del q[uonda]^{m} n[ost]ro», ma nutriamo il forte sospetto che si tratti di uno stratagemma del commissario per permettere anche a Maria di ereditare cento ducati come le sorelle: è piuttosto inverosimile, infatti, che Maria, povera tanto da impegnare un *manin* per dieci ducati, abbia elargito ad Agostino Vivaldi una simile somma. Purtroppo, la minore delle nipoti è sfortunata anche questa volta: Agostino muore il 26 luglio 1693 senza lasciare, nel testamento, nessun riferimento al debito contratto con Maria (o con don Francesco) e nominando

[56] Nell'inventario, accanto alla voce della collana di perle, don Lorenzo aveva inizialmente annotato: «In deposito erano di sua Nezza».

[57] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 28s.

[58] Gastone Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, pp. 82-96: 84-85.

[59] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 16s.

unica erede di tutti i suoi beni la moglie, che deve recuperare la dote piuttosto cospicua portata nel matrimonio.[60] Infatti, nel «Libro scossi e spesi», don Lorenzo, sotto i due pagamenti di 25 ducati, deve specificare: «il resto è perito con la morte dell'oltras[crit]to per essersi sua moglie pagata di dote, e restata scoperta».[61]

ANTONIO VIVALDI

Il 4 aprile 1692 nasce Iseppo Santo, figlio di Camilla e Giovanni Battista Vivaldi.[62] Lo stesso giorno, Giovanni Battista, assieme alla cognata Catterina, avrebbe dovuto ritirare la seconda rata dell'eredità.[63] Nell'impossibilità di farlo personalmente, decide di affidare l'importante incarico al figlio maggiore, il quattordicenne Antonio: è perfettamente in grado di scrivere in maniera corretta, e, sebbene non abbia ancora raggiunto la maggiore età, non è certo uno sconosciuto per don Lorenzo, che infatti non oppone difficoltà e gli affida ben cinquanta ducati.

La ricevuta che l'adolescente Antonio verga di sua mano nel «Libro de riceveri» (Illustrazione 9)[64] è forse il primo documento ufficiale firmato dal futuro compositore, e vi si rileva un notevole impegno affinché questa pagina sia non solo leggibile ma anche gradevole alla vista: rispetto alle altre ricevute, questa balza subito alla nostra attenzione, essendo insieme chiara ed elegante.

> Ha ricevuto la Sig:^{r} [*sic*] Camilla Vivaldi dal oltra Scritto Commissario ducati 50 à conto dei ducati 100 lasciatili dal Quondan [*sic*] R[everendissi]mo oltra Scritto suo Zio e questi uniti alli ducati 20 ricevuti li 13 Marzo caduto fano [*sic*] ducati 70
> Val - § [ducati] 50
> Et Io Antonio Vivaldi figliolo della sopra detta hò fatto il presente ricevere per non saper lei scrivere.

La 'mano di Vivaldi' si riconosce a prima vista: l'energia e la vivacità del suo carattere sono trattenute forse solo dall'inesperienza propria dell'età, che lo porta a vergare meno 'ricci'[65] che in età matura alla fine della parola, forse per desiderio di apparire ancor più ordinato, tradendo, però, l'impazienza del tratto con tutti gli svolazzi possibili nei grafemi interni – è interessante notare che le uniche pa-

[60] GASTONE VIO, *Appunti vivaldiani,* «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991, pp. 77-85: 78, 83-84.

[61] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 16d.

[62] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 11, c. 4d.

[63] Catterina sembra impegnata con il parto della sorella: al suo posto, come già osservato, si presenta a don Lorenzo il marito.

[64] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 21.

[65] Per 'riccio' si intende quel prolungamento del tratto iniziale o finale del grafema, posto anche all'interno della parola (come i tagli delle 't'), il quale non è elemento indispensabile per identificare il significato. È un gesto fuggitivo, né insegnato né appreso, ma tracciato in modo del tutto inconsapevole, fondamentale per il riconoscimento della grafia, dato che ne esprime gli atteggiamenti più caratteristici e meno vincolati al modello. Per tutti i riferimenti all'analisi della scrittura di Antonio Vivaldi vedi LIVIA PANCINO, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico,* «Informazioni e studi vivaldiani», 13, 1992, pp. 67-94.

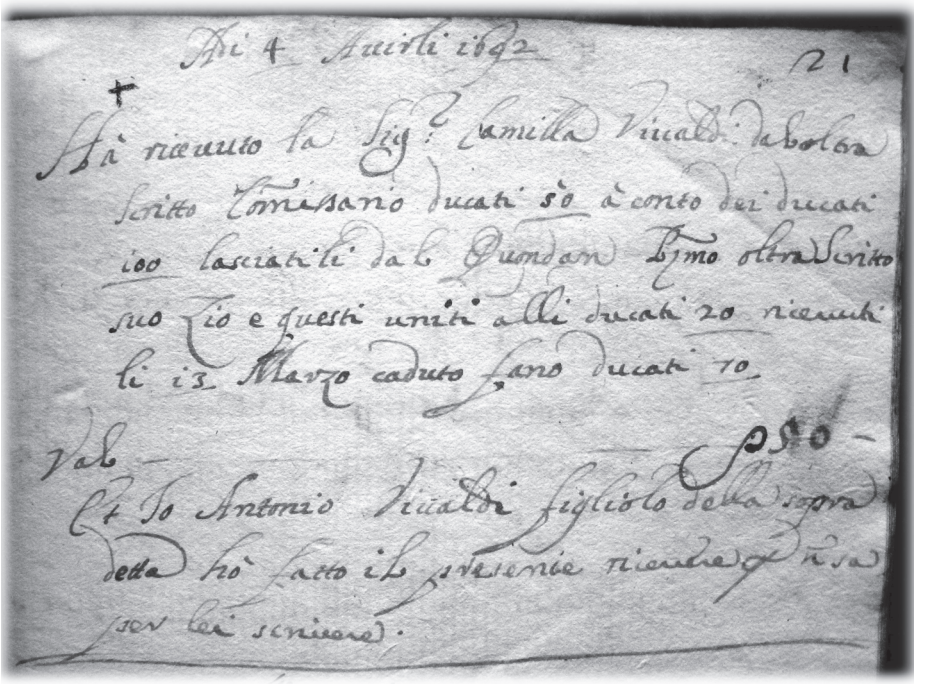


ILLUSTRAZIONE 9. Ricevuta autografa di Antonio Vivaldi (4 aprile 1692). Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro de riceveri, p. 21.

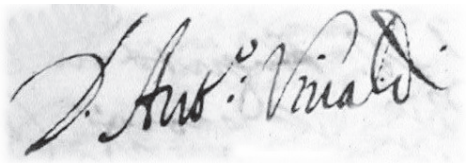
role con strascichi esagerati sull'ultima lettera sono le tre riferite alla madre: «Camilla», «sopra», «detta», quasi che, scrivendo questi tre termini, il ragazzo non abbia saputo esercitare il controllo che si era imposto.

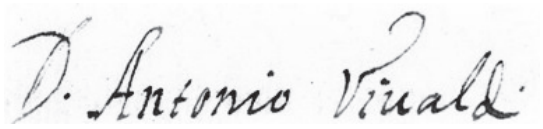
Il tipo di riccio è quello che caratterizzerà la grafia vivaldiana in tutta la sua produzione, cioè quello che i grafologi catalogano come 'riccio della spavalderia': è il tratto curvilineo allungato eccessivamente nella direzione sinistra sopra la parola stessa, un tratto di energia verso l'esterno, che, senza volersi addentrare troppo nel campo della psicologia, denota esuberanza, vivacità, indipendenza, audacia, sicurezza di sé.[66]

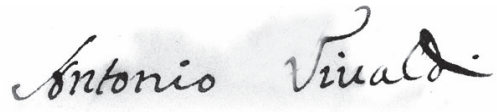
La firma è già quella che siamo abituati a riconoscere in calce ai suoi futuri scritti: le singole lettere ben chiare, la 'l' e la 'd' dell'ultima sillaba del cognome artisticamente intrecciate e gli assi letterali leggermente convergenti ne fanno una scrittura che rientra nel concetto di 'sinuosa' (Illustrazione 10).

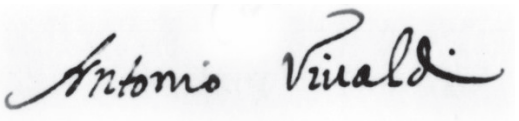
[66] PACIFICO CRISTOFANELLI, *La tua scrittura, il tuo carattere. Elementi di grafologia*, Milano, Paoline Editoriale Libri, 2005.

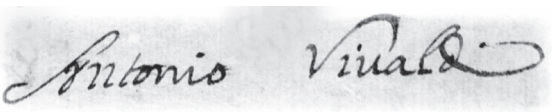
4 aprile 1692

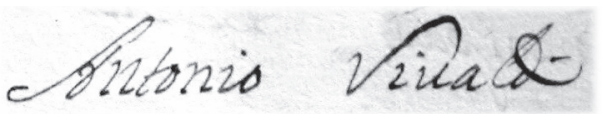

18 settembre 1704

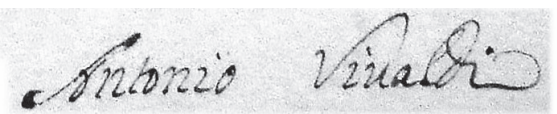

26 febbraio 1719


20 marzo 1723


10 giugno 1730


16 giugno 1734


30 novembre 1737


5 maggio 1741

28 giugno 1741

ILLUSTRAZIONE 10. Firma di Antonio Vivaldi in diversi momenti della vita.

Solo la 'v' maiuscola del cognome si differenzia dalla firma matura, perché mentre quella del ragazzo è stretta e con entrambi i ricci poco accentuati, quasi paralleli e diretti a sinistra, quella dell'adulto diventa più aperta e a ricci divergenti, con il tratto finale che prima si alza leggermente verso sinistra e poi vira deciso verso destra, caratteristica questa che, secondo la grafologia, denoterebbe arditezza, autoconvinzione di una certa superiorità, desiderio di affermare le proprie capacità e renderle note a tutti, con una naturale tendenza a sopraffare gli uguali e ad avvicinare, tra i superiori, quelli più forti o favoriti, al momento, dalla sorte[67] (ne avremo prova leggendo le sue missive a principi e mecenati). È probabile che l'adolescente Antonio, pur manifestando le caratteristiche della persona determinata, audace e grintosa, rivelate dai ricci lanciati verso l'alto a sinistra, non abbia ancora sviluppato completamente quelle caratteristiche di carattere che si forgeranno sulle esperienze vissute.

Il riccio vivaldiano, comunque, anche in età matura, non essendo mai angoloso ma totalmente curvilineo, suggerisce soprattutto le accezioni positive del segno: ambizione, fierezza e orgoglio, e non invece sfrontatezza e mancanza di stima verso gli altri.

Antonio Vivaldi, nel 1692, non era ancora diventato chierico – prenderà la vestizione clericale nel settembre 1693 – ma si stava certamente preparando per l'ammissione agli ordini minori, per la quale era necessario saper leggere e scrivere. Aveva già ricevuto, come si è potuto constatare, lezioni di calligrafia e grammatica: la possibilità più ovvia è che avesse appreso le prime nozioni dal padre, ma notiamo che le due grafie sono molto diverse tra loro, e che il modello utilizzato da Antonio per vergare le singole lettere alfabetiche non corrisponde a quello di Giovanni Battista.

Come rilevato da Livia Pancino, per quanto riguarda gli scritti dell'età matura, «nelle parole si nota un buon numero di stacchi [tra le lettere], dovuto ad esigenze di modello e di calligraficità. [...] L'assimilazione del modello grafico ne comporta modifiche dell'interpretazione personale. [...] Nonostante la notevole libertà dal modello, e l'alto grado di evoluzione, la grafia di Vivaldi resta sempre ben chiara». In questa chiarezza si riconosce bene che l'alfabeto-campione non può essere quello di Giovanni Battista: Antonio deve aver avuto un altro maestro.

Occorre fare una riflessione. È attendibile che la vocazione sacerdotale del giovanissimo Antonio sia stata influenzata dallo zio parroco don Francesco, il quale, disponibile com'era, non appena scorta nel nipote l'intenzione ad accedere al sacerdozio, si sarà premurato di fargli imparare a leggere e a scrivere. Poiché era uso, in quegli anni, che i giovani di chiesa fossero a loro volta i maestri dei nuovi chierici, non è difficile immaginare che don Francesco abbia affidato l'educazione del nipote a uno dei suoi undici giovani di chiesa.

[67] Vedi Girolamo Moretti, *Trattato di grafologia*, Osimo, Scarponi, 1914 (ristampa: Padova, Messaggero, 2002) e Id., *Il corpo umano dalla scrittura*, Studio grafologico «Fra' Girolamo», Ancona, 1961 (ristampa: Padova, Messaggero, 2003).

Abbiamo la fortunata possibilità di esaminare le grafie di tutti i chierici presenti alla Bragora nel 1692 studiando le ricevute dei due ducati lasciati dal parroco in eredità a ciascuno di loro: non ci sorprende che quella più simile alla scrittura di Vivaldi, con numerosi stacchi tra le lettere (quasi un moderno stampatello minuscolo più che un corsivo), sia la grafia di don Lorenzo de Gobbi. Il sospetto che fosse stato proprio il commissario testamentario a insegnare a scrivere al futuro Prete rosso ci era sorto fin dall'apertura del «Libro scossi e spesi»: il colpo d'occhio è quello di una pagina di scrittura quasi vivaldiana, sebbene ancor più accurata e diligente, ma ovviamente meno 'artistica'. Isolando i singoli grafemi, non restano molti dubbi sul fatto che il modello sia questo, per quanto naturalmente l'allievo lo abbia evoluto, secondo le sue predisposizioni di carattere. A verifica di ciò possiamo citare l'esempio della 'r' all'apice della parola «Sig.ʳ»: il quattordicenne Antonio la tratteggia ancora come il suo insegnante, quasi una 'esse' rovesciata, ma nelle carte manoscritte da adulto l'abbreviazione di 'Signor' assume un aspetto completamente diverso: evidentemente il ragazzo, qui, è ancora nella fase di elaborazione del modello (Illustrazione 11).

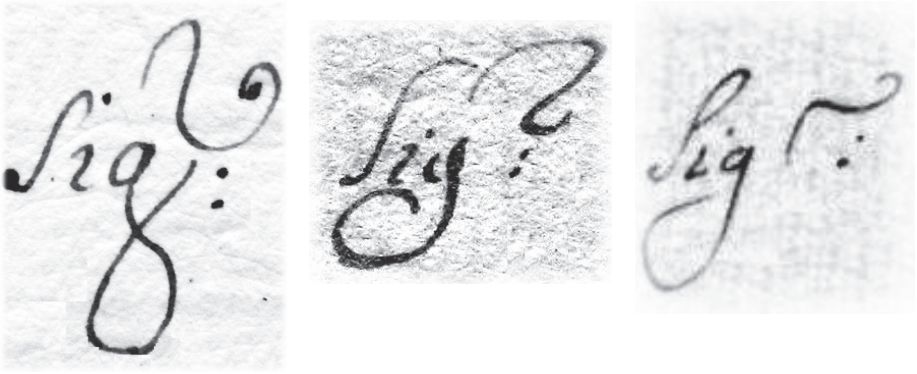


ILLUSTRAZIONE 11. Evoluzione nel tratto dell'abbreviazione della 'r' all'apice della parola «Sig.ʳ»: a) mano di don L. de Gobbi, 1692; b) mano di A. Vivaldi, 1692; c) mano di A. Vivaldi, 1718.

Secondo la nostra teoria, quindi, nel momento in cui compila la ricevuta, l'adolescente è sotto lo sguardo vigile del proprio maestro, circostanza, questa, che giustifica il desiderio dell'allievo di lasciare uno scritto il più possibile ordinato e corretto: è, senza dubbio, una delle ricevute più eleganti di tutto il quaderno.

Di lì a un anno Antonio Vivaldi chiede la tonsura ecclesiastica. Tutto ci farebbe pensare che la chiesa presso cui intendesse compiere gli studi fosse San Giovanni in Bragora, e invece, per motivi a noi sconosciuti, il parroco che lo accoglie è don Giovanni Cavalli, alla guida della parrocchia di San Geminiano dal 1687.[68]

[68] Vedi GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi chierico veneziano*, cit., p. 125.

Questa scelta insolita pone l'interrogativo sulle ragioni che possono aver indirizzato il ragazzo ad abbandonare la propria chiesa per preferirvi quella di San Geminiano, nemmeno troppo vicina alla parrocchia d'origine.[69]

Don Gastone Vio si sente di «escludere favoritismi o interessi musicali tra Cavalli, parroco di San Geminiano, e il padre del nostro chierico. Ci potrà essere stata, seppur ci sarà stata, una qualche relazione d'amicizia ma nulla di più».[70]

Della relazione di amicizia, o almeno di stima, tra don Giovanni Cavalli e don Francesco, abbiamo trovato un indizio nella stessa 'Commissaria Temporini': don Lorenzo, infatti, si trova a restituire novantadue ducati al «Piovan di S. Giminiano»:[71] si tratta del «saldo della Commissaria Ravera», della quale era stato nominato commissario testamentario don Giovanni, che aveva a sua volta affidato la cassa (e quindi i delicati registri della contabilità) a don Francesco, dimostrando completa fiducia.[72]

Resta la domanda sulle ragioni dell'abbandono della chiesa della Bragora da parte del chierico Vivaldi. Dal nostro punto di osservazione privilegiato all'interno della famiglia Temporini-Vivaldi attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini', abbiamo sviluppato un'ipotesi che – non potendo essere certificata da un documento e quindi ben lontana dal voler passare per verità – potrebbe però spiegare l'insolita scelta. Ripercorrendo la nostra ricerca, non è l'unica decisione che ci è sembrata anomala: nell'ottobre 1694, don Lorenzo inaspettatamente rinuncia all'incarico di commissario testamentario, e dopo aver tenuto in modo impeccabile i registri per due anni e mezzo, lascia la mansione al capitolo senza portarla a termine.

Entrambi i fatti potrebbero denunziare una difficoltà nei rapporti col nuovo parroco, il quale, di temperamento diverso dal precedente, potrebbe aver manifestato antipatia nei confronti di chi, fino ad allora, era stato sostenuto, e magari anche favorito, dal predecessore. Spesso, purtroppo, nelle comunità chiuse quale era il capitolo di una parrocchia seicentesca – dove, a differenza di oggi, i sacerdoti non potevano essere trasferiti d'ufficio, e, anzi, avevano spesso il dovere di rimanere presso la parrocchia che li aveva cresciuti da chierici *ad titulum servitutis ecclesiae* –, si sviluppa un deleterio malessere nei rapporti interpersonali, e solamente un alto grado di disponibilità e di tolleranza reciproca permette una pacifica convivenza. Forse non era così benevolo il parroco don Lorenzo Tognana, e Antonio Vivaldi, magari su ponderato consiglio di don Lorenzo de Gobbi, decise di iniziare la sua carriera ecclesiastica presso una parrocchia alla cui guida c'era una persona che aveva dimostrato di stimare lo zio don Francesco.

[69] La chiesa di S. Geminiano, la cui raffinata facciata rinascimentale del Sansovino si presentava su piazza San Marco tra le due ali delle Procuratie Vecchie e Nuove, dirimpetto alla Basilica, fu demolita nel 1807 da Napoleone, per lasciare spazio all'attuale ala napoleonica, che nelle intenzioni dell'imperatore doveva servire da sala da ballo.

[70] Vedi Gastone Vio, *Antonio Vivaldi chierico veneziano,* cit., p. 126.

[71] Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 4s.

[72] *Ibid*., Libro de riceveri, p. 19.

Conclusioni

Tra le ultime volontà di don Giovanni Francesco Temporini vi erano due desideri rivolti al suo ricordo dopo la morte (Illustrazione 12):

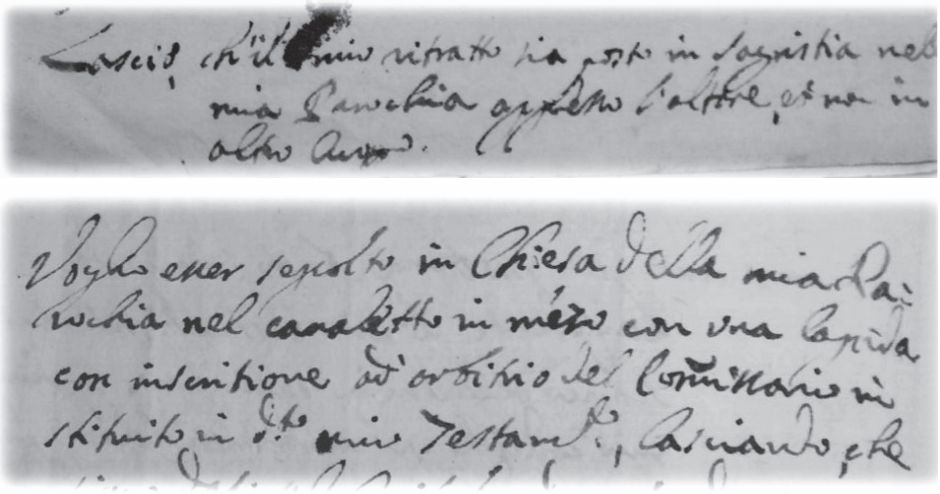


Illustrazione 12. Testamento di don Giovanni Francesco Temporini: volontà sul suo ritratto e la sua tomba. *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 109 (Bonaventura Scarella), n. 139. Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, pubblicata con atto n. 77/2016.

> Lascio ch'il mio ritratto sia posto in Sagristia nella mia Parochia appresso l'altare, et non in altro luogo.
> Voglio esser sepolto in Chiesa della mia Parochia nel canaletto in mézo con una lapida con invenzione ad arbitrio del Commissario instituito in d[et]to mio Testam[ent]o.[73]

Ci siamo recati con notevole dose di curiosità presso la chiesa della Bragora, sperando che fossero stati eseguiti i due legati testamentari, e soprattutto che il tempo ce li avesse conservati.

«Appresso l'altare» non vi sono ritratti di parroci; ve ne sono, invece, accatastati in una stanza adiacente alla chiesa: sono, però, tutti più recenti, raffiguranti sacerdoti dell'Ottocento e del Novecento. Probabilmente l'oggetto della nostra ricerca è stato venduto molti anni fa.[74]

Grande, invece, è stata l'emozione nel riconoscere, tra i marmi che pavimentano la chiesa, in una semplice ma elegante pietra nera, la tomba di don Francesco, posta nel mezzo della navata centrale, esattamente come richiesto: «nel canaleto in mézo». Si tratta di una lastra di marmo romboidale, dal lato di

[73] *I-Vas*, Notarile, Testamenti, 109 (Bonaventura Scarella), n. 139.

[74] Nel 1821, secondo un inventario redatto nell'aprile di quell'anno, il «Ritratto del Decesso Parroco D[on] Franc[esc]o Temporini» è «posto in Fabbriceria nel massimo disordine». ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 42, fasc. 7.

circa mezzo metro,[75] consunta dall'ignaro passaggio di fedeli e visitatori nel corso di più di tre secoli, sopra la quale ancora si intravvede l'epitaffio suggerito da don Lorenzo (Illustrazione 13):

> Jo. Franc. Temp. | Años 13 Huius Eccle Pl. |Vita Funct [illeggibile] | Año Salutis 1692 Aetatis 58 | Hoc In Monumento | Corp [illeggibile] | Opperit

iscrizione che abbiamo tentato di tradurre così:

> Giovanni Francesco Temporini, per 13 anni parroco di questa chiesa, [incomprensibile], nell'anno di salvezza 1692, all'età di 58 anni, in questo monumento aspetta [la resurrezione?] del corpo.

Don Lorenzo de Gobbi, che, per quanto gli è stato possibile, ha portato a compimento con dedizione ogni volontà del suo parroco, riposa poco più in là: davanti all'ingresso della sacrestia, una delle tante pietre di marmo bianco – che, a scacchiera con le rosse, ricoprono il suolo della chiesa – porta incisa una brevissima epigrafe (Illustrazione 14):

> D.O.M. | Laurentij De Gobbis | Huiusce [*sic*] Ecclesiae | In Titulis Primi | Cineres | 1737

ovvero

> In Dio, Ottimo, Massimo, le ceneri di Lorenzo de Gobbi, primo prete titolato di questa chiesa, 1737.

La lapide – fatta collocare con il testo già inciso dallo stesso don Lorenzo, ottantaduenne, mentre sentiva avvicinarsi la morte,[76] pur «ignorando il giorno fatale» che arrivò cinque mesi dopo[77] – comunica quell'umiltà rispettosa che deve aver contrassegnato la vita del diligente sacerdote: si trova in un angolo della chiesa e si confonde con le altre lastre della pavimentazione.

La chiesa di San Giovanni Battista in Bragora, da tutti associata al Prete rosso per l'atto di battesimo qui stilato, si scopre, così, legata al compositore non solo da un vincolo burocratico, ma anche da un rapporto affettivo: Antonio Vivaldi avrà certo avuto modo di rendere omaggio a queste care tombe pregando davanti alle due lapidi.

[75] Nel «Libro scossi e spesi» vi si trova puntuale la dicitura «Contati al taglia Pietra per la lapida nera L. 20» e, poco più sotto, «Spesi a far intagliar le parole sopra la lapida L. 22», cioè in tutto quasi sette ducati. Commissaria Temporini (vedi nota 2), Libro scossi e spesi, c. 3s.

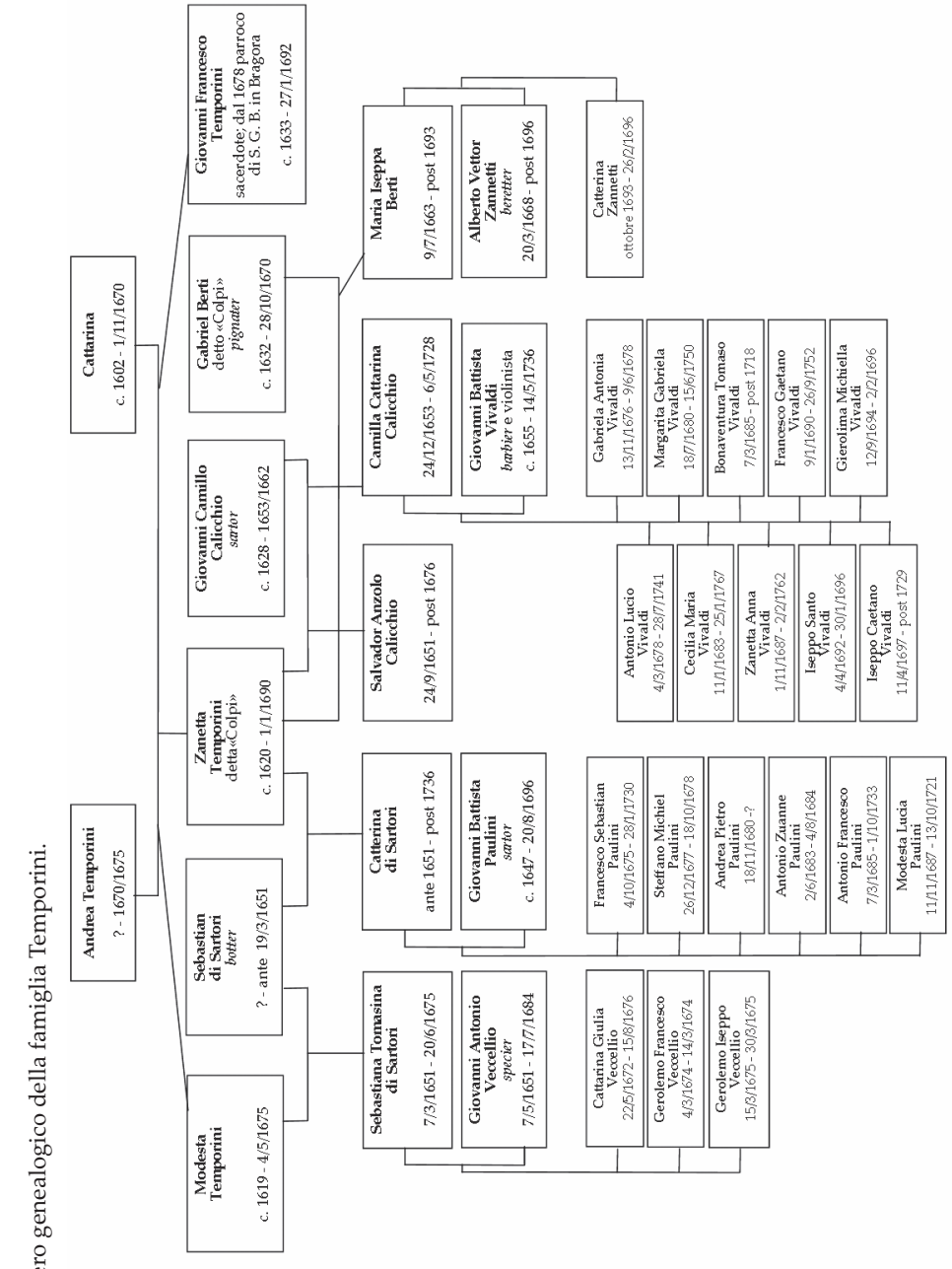
[76] Lo si scopre leggendo il testamento di don Lorenzo, scritto l'11 agosto 1736 e pubblicato, due giorni dopo la sua morte, dal notaio Francesco Arduini, il 10 gennaio 1737. Non avendo nipoti né parenti prossimi, lascia tutti i proventi dei 2.200 ducati investiti alla serva Girolama Bevilacqua; alla morte di lei, mille ducati resteranno investiti e i proventi di essi serviranno per le preghiere e le celebrazioni di messe per la sua anima, l'altra parte spetterà a tale Mattio Pizzamano «in segno dell'ossequio che gli professo». ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 222.

[77] ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 17, p. 132.

ILLUSTRAZIONE 13. Tomba di don Giovanni Francesco Temporini nella chiesa di S. Giovanni in Bragora (fotografia di Margherita Gianola).

ILLUSTRAZIONE 14. Tomba di don Lorenzo de Gobbi nella chiesa di S. Giovanni in Bragora (fotografia di Margherita Gianola).

Albero genealogico della famiglia Temporini.



Margherita Gianola

The Oldest Autograph Signature of Vivaldi. The Adolescent Antonio and his Family as Revealed by the 'Commissaria Temporini'.

Summary

Following on from the article published in *Studi vivaldiani*, 2016, this article continues the account of unpublished events in the life of the family of Antonio Vivaldi.

Thanks to the identification, at the Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, of the "Commissaria Temporini" – which comprises all the papers dealing with the apportionment of the legacy of Giovanni Francesco Temporini, principal priest of the church of San Giovanni in Bragora and great-uncle of the Red Priest – it has been possible not merely to reconstruct missing links on the maternal side of the composer, which present a colourful picture illustrative of customs of the time, but also, and especially, to bring to light unpublished autograph documents penned by both the fourteen-year-old Antonio Vivaldi and his father Giovanni Battista.

The execution of the priest's will following his death in January 1692 was entrusted to Don Lorenzo de Gobbi, a young priest of the parish and family friend, who not only had to take charge of executing the bequests, but also assumed the difficult tasks of valuing and selling off the goods and, especially, of recovering numerous sums of money owed to the deceased, who in life had been a generous man.

Many relatives and acquaintances of Don Francesco made their way to the office of Don Lorenzo, either to receive a bequest due to them or to settle debts, or else to buy objects that had belonged to the former.

The scrupulous book of accounts, together with the document containing a valuation of the property and, especially, the one containing receipts, enables us to recreate episodes and events that involved Antonio Vivaldi and members of his family: the contextualization and analysis of a receipt in the hand of the future composer permit the formation of certain hypotheses regarding his education and career choices.

Finally, the discovery of the tombs of Don Giovanni Francesco Temporini and Don Lorenzo de Gobbi in the church of San Giovanni in Bragora reveals how the church of the Bragora itself is linked to the composer not only bureaucratically, via the act of baptism, but also more affectively: Antonio Vivaldi will certainly have had occasion to pay homage to these two men so dear to him by praying before their memorial stones.

Aurelia Ambrosiano

I Vivaldi: una famiglia di *sonadori*, barbieri e banditi

Bonaventura Vivaldi

Dei tre fratelli maschi di Antonio Vivaldi che raggiunsero l'età adulta, la figura di Bonaventura Tomaso è sicuramente la più sfuggente e misteriosa. Fino ad oggi, gli unici dati biografici disponibili su di lui lo identificavano come il quintogenito (secondo figlio maschio) di Giovanni Battista Vivaldi e Camilla Calicchio, nato il 7 marzo 1685 e battezzato undici giorni dopo nella chiesa di San Giovanni in Bragora.[1] Sappiamo, inoltre, che il 24 novembre 1718 Giovanni Battista si rivolse alla Curia patriarcale per ottenere il certificato di stato libero per Bonaventura Tomaso, che aveva intenzione di sposarsi. Testimoniarono in suo favore Marco Marchi («per esser stati allevati assieme») e Pietro Antonio Canellini, entrambi trentenni, parrucchieri e residenti a S. Moisè.[2] Il documento da cui sono state ricavate queste informazioni attesta che «Bonaventura Tomaso, figliolo di Gio[vanni] Battista Vivaldi veneto, d'età d'anni 33 in circa, ha dimorato in Venetia dalla sua nascita sino l'anno 1711, nel qual tempo partì».

Un ulteriore indizio sulla vita di Bonaventura si può desumere dalle carte processuali riguardanti la messa al bando di suo fratello Iseppo, l'ultimogenito della famiglia, per il ferimento di Giacomo Crespan (avvenuto nel 1728). Un testimone, tale Bastian Maggi, che riconobbe nell'aggressore «il fratello del Prete rosso che sona il violin», riferì agli inquirenti che i fratelli «Rossi» erano quattro e che uno di loro si trovava fuori Venezia, forse perché era stato bandito.[3]

Un esame delle deliberazioni criminali emanate nel 1711 dal Consiglio dei Dieci, conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, avvalora questa supposizione:

1711. 20 lug[li]o in C[onsiglio] di X^{ci}

Che Ventura Vivaldi figliolo di G[iovanni] Batt[ist]a detto il Rosso dal Violin
Gerolemo Gregolato f[iglio]lo di Domenico Capo della Compagnia del Cap[itano] Stella
Gerolimo Cattani f[iglio]lo di Pietro Sartor a S. Maria Formosa.

Aurelia Ambrosiano, Dorsoduro 3920, 30123 Venezia, Italia.
e-mail: aury.alv@libero.it

[1] Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV), Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 139s.

[2] ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Archivio segreto, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum* 160, p. 429.

[3] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 4260 (Miscellanea penale) e b. 3733 (Raspe). Cfr. Rodolfo Gallo, *Antonio Vivaldi, il Prete Rosso: la famiglia, la morte*, Atti e memorie dell'Ateneo Veneto, 1938, II, pp. 167 e 168.

Imputati Per quello che portatisi unitamente armati di Spada ò Pistolese alle hore otto e meza del giorno 28 Giugno prossimo passato verso il Campo di S. Francesco della Vigna dove havevano accompagnata una femina da partito con cui s'erano nella notte trattenuti in una Casa nella Contrada di S. Paternian, incontrato nel ritorno che facevano il N[obil] H[omo] S[ier] Ant[oni]o Soranzo fù de S[ier] Mattio, che in quell'hora si portava in habito Patrizio verso la Chiesa sudetta p[er] udire la Santa messa, habbino con insopportabile impudenza, e detestabile temerità perduto ad esso N[obil] H[omo] il dovuto rispetto, e senz'altro motivo che di un rilassatissimo Genio siano prorotti in scandalosa libertà di deridere lo stesso con indegne ricerche, gridando particolar[men]te Ventura sud[etto] in derisione del medesimo, e replicando con impudente Baldanza, e con aggiunta di Bestemie più volte la temeraria dimanda; e sebene avertito dalla risposta fattole, che la persona à cui faceva l'indegna ricerca fosse insignita del Patrizio carattere, tuttavia replicasse con petulante maniera le ~~disoneste~~ stesse parole, aggiungendo Ventura sudetto sensi delle più turpe aborrite dishonestà in agravio del med[esimo] N[obil] H[omo] et a suo maggiore disprezzo. Che però ritiratosi alla propria habitazione esso Soranzo, simulasse Ventura pentimento, gridando con punibile indecenza, et con forma di Bulleria tenendo la mano sopra la guardia della spada, in atto di stare genuflesso ripetesse più volte con derisione la dimanda di perdono, mà final[men]te entrato con timore nella propria casa d[etto] N[obil] H[omo] si partissero li sudetti Inquisiti doppo d'havere usati replicatam[en]te gl'atti del più detestabile disprezzo.
Tanto havendo comesso cad[auno] di loro sciente, deliberat[ament]e e temerar[iamen]te con scandalo e pessimo esempio, ad agravio di Patrizio inerme niun mal suspicante senz'alcun motivo che d'un pessimo genio, con indegne dishoneste procedure, et con tutti quel'altri mali modi e pessime conseguenze che dal Proc[esso] risultano, siano ritenti, e non potendosi havere siano proclamati à dover personalm[ente] portarsi nel te[rmin]e di g[iorni] tre prossimi, p[er] diffendersi, et escolparsi dalle s[udette] espresse imputazioni, altrim[enti] passato d[ett]o termine, et non comparendo, si procederà contro di med[esimi], la loro absenza et contumatia non ostante.[4]

Non fu, dunque, Francesco Vivaldi, come scrisse Pietro Gradenigo nei suoi *Commemoriali*, a essere bandito per aver oltraggiato Antonio Soranzo, bensì suo fratello Ventura.[5] Inoltre, l'episodio che portò al suo allontanamento dev'essere retrodatato di dieci anni, poiché risale al 1711 anziché al 1721.

Ecco, invece, com'era stato riferito da Pietro Gradenigo, verso la metà del diciottesimo secolo:

Memorie di tenue conseguenza

1721 plebeo temerario Francesco Vivaldi Giovane Paruchier Fratello del famoso D. Antonio Suonador di Violino, incontrandosi una mattina assai per tempo col N[obil] H[omo] S[ier] Antonio Soranzo Patrizio di scarsa figura, e statura, supponendolo un Medico, lo invitò ad esaminare il suo polso, nel mentre che costui slacciatesi le

[4] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 130 e Reg. 128.

[5] Il nome «Bonaventura» appare solo nei documenti ecclesiastici. In quelli civili, invece, è sempre chiamato «Ventura», nome col quale, evidentemente, era conosciuto in città.

> Braghesse le esibì il suo membro, perilche il temerario con altri compagni furono banditi meritam[en]te da Venezia.[6]

Evidentemente, Gradenigo equivocò sia la data che l'identità del fratello, a riprova della scarsa attendibilità dei suoi *Commemoriali*, quantunque si tratti di testi ricchi di gustosi aneddoti e di preziose informazioni sulla vita della città e dei suoi abitanti.[7] D'altra parte, anche se all'epoca dei fatti aveva appena sedici anni, egli conosceva quasi sicuramente Antonio Soranzo: entrambi risiedevano nella contrada di S. Giustina, in due abitazioni non distanti l'una dall'altra (il primo in Campo, l'altro in Salizada), ed è probabile che anche le rispettive famiglie si frequentassero.[8]

Nell'estate del 1711, Antonio Soranzo, che aveva appena terminato il suo mandato come Podestà a Piove di Sacco, si trovava a Venezia in 'vacanza' prima di entrare in carica come Conte e Provveditore a Lonato.[9] Fin dalla nascita, viveva assieme ai «Frat[el]li Soranzi» nel palazzo di famiglia, situato in «Salizada d[ei] K[avalieri] Contarini» (dove abitavano i Contarini «Porta di Ferro», oggi nota come Salizada di S. Giustina), a due passi dalla chiesa di S. Francesco della Vigna.[10] Non c'è dunque da stupirsi se all'alba di domenica 28 giugno 1711, Soranzo «si portava in habito patrizio verso la Chiesa sudetta per udire la Santa Messa».[11] Non possiamo nemmeno escludere che quel giorno lo stesso Pietro Gradenigo si fosse recato in chiesa per assistere alla prima messa, anche se non sappiamo se egli fu un testimone oculare dell'ingiuria perpetrata ai danni di Soranzo o se il fatto gli venne riportato da qualche parente o conoscente.

[6] Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Manoscritti, Gradenigo 200, Vol. IV, c. 77*v*.

[7] A questo riguardo, basti pensare a come Gradenigo riportò la notizia della morte del Prete rosso, collocandola erroneamente negli anni Trenta del Settecento, alludendo alla sua prodigalità e ai suoi presunti esagerati guadagni (cfr. Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Manoscritti, Gradenigo 200, Vol. II, c. 36*r*). Lo stesso bizzarro necrologio si trova anche in una miscellanea di annotazioni manoscritte redatte da vari autori, tra cui lo stesso Gradenigo, intitolata *Veneti Popolari di fama, a quali furono da Dio, da Principi, o dalla Natura impartite onorevoli, e rare prerogative, ò concesse distinte Riconoscenze*: «173... L'Abb[at]e D. Antonio Vivaldi Eccelentiss[i]mo Sonatore di violino, detto il Prete Rosso, stimato compositore de concerti, guadagnò a suoi giorni cinquanta mille ducati, mà per sproporzionata prodigalità morì miserabile in Vienna». Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Casi memorabili veneziani, Classe IT. VII 481 (7786), c. 186*r*.

[8] Pietro (Piero) nacque il 7 agosto 1695 da Giacomo Gradenigo (di Pietro) e Paulina Morosini; cfr. *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 62 (Libro d'oro nascite), c. 178*r*. Cfr. *I-Vas*, Dieci Savi sopra le decime in Rialto, Catastico 1711, Castello, S. Giustina, registrazione n. 70.

[9] Eletto in Maggior Consiglio il 10 maggio 1711, fece il suo ingresso a Lonato (Brescia) il 6 ottobre; cfr. *I-Vas*, Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio, Reg. 25, cc. 232*v* e 233*r*.

[10] Cfr. *I-Vas*, Dieci Savi sopra le decime in Rialto, Catastico 1711, Castello, S. Ternita (la parrocchia che amministrava la Salizada di S. Giustina), registrazione n. 240.

[11] Cfr. *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 130. L'incontro tra Ventura e Antonio Soranzo avvenne alle «otto e meza», ossia le sei del mattino. A fine giugno, secondo la «Tavola del levar del Sole» in uso nella Serenissima, l'alba era alle 8:02 (circa le nostre cinque e mezzo), orario in cui le chiese veneziane aprivano i battenti e celebravano la prima messa; cfr. Giuseppe Bettinelli, *Protogiornale per l'anno 1762 ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia*, Venezia, Bettinelli, 1762.

Sicuramente, nel giro di pochi giorni la notizia fece il giro della città. Era stato lo stesso Soranzo a denunciare il misfatto alle autorità, e il 30 giugno 1711 il Consiglio dei Dieci aveva registrato e convalidato la sua scrittura (purtroppo non pervenuta):

> Che la scritt[ura] hora letta presentata al Tribunal de' Capi dal N[obil] H[omo] Ant[oni]o Soranzo fu di Mattio p[er] insolenze, et atti di pocco rispetto havutogli di alcuni malviventi, sia accettata p[er] proseguirsi agli effetti di Giust[izi]a.[12]

Soranzo non era stato però in grado di identificare i tre «malviventi», il cui riconoscimento avvenne solo grazie alle descrizioni dei testimoni rilasciate durante la fase inquisitoria.[13] Gli atti non descrivono con chiarezza cosa dissero o fecero i tre giovani per oltraggiare il nobiluomo, ragion per cui non sappiamo quale fu la «temeraria dimanda» ripetuta da Ventura con tanta «impudente baldanza», ma è evidente che fu lui ad assumere l'atteggiamento più scandaloso e che «simulando pentimento» aggravò la propria situazione. Probabilmente Gradenigo, nelle sue pur confuse memorie, rivela ciò che i magistrati non osarono scrivere. In ogni caso, la bravata di Ventura non ebbe "tenue conseguenza".[14]

Il 21 luglio, la delibera del Consiglio dei Dieci fu pubblicata, com'era consuetudine, «Sopra le Scale di Rialto»,[15] affinché tutti ne fossero informati e per intimare agli imputati di presentarsi spontaneamente entro tre giorni nelle prigioni dei Capi del Consiglio, per «diffendersi et escolparsi».[16]

I giorni che seguirono il proclama furono sicuramente i più duri per Ventura e i suoi compagni. Messi alle strette, i tre provarono a giocarsi la carta della supplica:

[12] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 130.

[13] Solitamente, la fase inquisitoria durava da un minimo di un mese a un massimo di due. Letta la relazione e stabilito che ci fossero elementi sufficienti per formare un processo, il Consiglio dei Dieci ordinava la ritenzione dei presunti colpevoli, redigendo, durante la stessa seduta, anche il proclama, con i relativi termini di presentazione; cfr. *Processo e difesa penale in età moderna. Venezia e il suo stato territoriale*, a cura di Claudio Povolo, Bologna, Il Mulino, pp. 445-456.

[14] Cfr. *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 130; cfr. Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Manoscritti, Gradenigo 200, Vol. IV, c. 77*v*.

[15] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 130. Tutti i proclami, le ordinanze e le sentenze venivano letti pubblicamente da un banditore (*Comandador*) che saliva sopra un tronco di colonna, detto «Pietra del Bando», per mezzo di una breve scalinata. In città erano presenti due 'Pietre del Bando' (ancora esistenti): una in Piazza S. Marco, sull'angolo della Basilica, verso la Piazzetta; l'altra nel Campo S. Giacomo di Rialto (nota come il 'Gobbo di Rialto' per la statua che sorregge l'ultimo gradino).

[16] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami, b. 41. La presentazione volontaria comportava l'arresto, un interrogatorio preliminare e la reclusione preventiva fino alla conclusione del processo, che poteva durare diversi mesi, se non addirittura anni. Tale procedura non era certo un mistero per i veneziani, ecco perché la maggior parte degli imputati, anche se accusati di piccoli crimini, preferivano scappare piuttosto che affrontare la Giustizia; cfr. *Processo e difesa penale in età moderna*, cit.

Ser[enissi]mo Principe
Genuflesso à piedi di questo Augusto Trono imploro il primo termine à presentarmi io infelice Ventura Vivaldi servo e suddito umiliss[im]o di Vostra Ser[eni]tà che sarà effetto della sua saggia Clemenza.[17]

Cattani e Gregolato indirizzarono una supplica analoga ai Capi del Consiglio, mossi dall'identica speranza di ottenere «p[er] effetto di grazia la prima proroga».[18] Il 27 luglio il Consiglio dei Dieci decise di concedere agli imputati il secondo termine (prima proroga),[19] allo scadere del quale Ventura e compagni, anziché presentarsi, inoltrarono un'altra supplica, stavolta in forma congiunta:

Ser[enissi]mo Principe
In atto del più profondo, e sommesso ossequio implorano Ventura Vivaldi, Girolamo Gregolato, e Gerolamo Cattaneo dalla Clemenza della Ser[eni]tà V[ost]ra l'esser graziatti del terzo Termine p[er] potersi rassegnare.[20]

Il 31 luglio, «p[er] atto della pub[bl]ica benignità», i magistrati, quasi volessero suggerire agli imputati di andarsene finché erano in tempo, concessero loro anche la seconda e ultima proroga.[21] Scaduto il termine, il 3 agosto Gerolamo Gregolato decise di presentarsi. Passò la notte «all'oscuro» e il giorno successivo il Consiglio dispose che fosse «posto in una priggione de p[r]e[se]ntati serrato alla luce fin ad altro ordine».[22]

Nel frattempo, Ventura Vivaldi e Girolamo Cattani, che avevano scelto di non presentarsi, si preparavano a lasciare la città, ben consapevoli di non poter trattenervisi oltre. Con ogni probabilità, durante i giorni di proroga, Ventura ebbe modo di parlare con suo padre, per decidere dove recarsi a scontare il bando, non ancora pubblicato ma certo, e organizzare il viaggio. Dopo appena tre giorni, infatti, il Consiglio dei Dieci si riunì per deliberare, e i tre Capi (Francesco Pesaro, Girolamo Bondumier e Vincenzo Grimani) firmarono la severissima sentenza:

Il Ser[enissi]mo P[ri]n[ci]pe fa sapere et è per deliberazione dell'Ecc[els]o Cons[igli]o dei X^ci^ de di 7 agosto 1711

Che Ventura Vivaldi figlio di Gio[vanni] Batt[ist]a detto il Rosso dal Violin
absente ma legittim[amen]te citato

[17] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Filza 880.
[18] *Ibid*.
[19] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Reg. 161, c. 89*r*.
[20] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Filza 880.
[21] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Reg. 161, c. 96*r*.
[22] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Reg. 161, c. 99*v*. La «priggione de presentati» era una cella «alla luce» (con finestre) nella quale gli imputati che si erano «rassegnati» attendevano il giorno del primo interrogatorio, concluso il quale venivano rinchiusi «all'oscuro» (una cella priva di finestre, fornita solamente di un pertugio sul corridoio); cfr. *Processo e difesa penale in età moderna*, cit.

> Sij, e s'intendi bandito da questa Città di Venezia e dogado, e da tutte le altre Città, Terre, e luoghi del Dominio Nostro, Ter[rest]ri, e Maritimi, Navilij armati, e disarmati, per anni vinti continui. Rompendo il confin, essendo preso sia condotto in questa Città, e posto in una galera de condanati, nella quale habbi a servire per huomo da remo coli ferri ai piedi, con tutti gli ordini della Camera dell'armamento per anni sette continui, ne essendo habile à tale servitio sij posto in un cameroto serrato all'oscuro, nel quale sij condannato per anni cinque dal qual fuggendo sij, e s'intendi bandito, come di sopra, e questo quante volte contraferà, con taglia per cadauna volta à captori o interfettori, fatta legitima fede dell'interfett[ione] di lire seicento de picoli, de suoi beni, se ne saranno, se non dei denari della cassa di questo Cons[igli]o Deputati alle taglie, e sia publicato.[23]

Stessa sorte toccò al suo compagno Cattani, ma con bando e taglia dimezzati e senza il rischio di finire in catene su una galea.[24] Il 12 agosto 1711 il proclama fu pubblicato «Sopra le Scalle di Rialto» e da quel giorno in poi Ventura fu costretto a vivere fuori dai confini della Serenissima. Gerolamo Gregolato, infine, rimase «serrato all'oscuro» per otto mesi. Il 5 aprile 1712 fu ricondotto alla luce, «stante la rinuntia da lui fatta delle sue difese»[25] e dopo quindici giorni il Consiglio dei Dieci decise di non procedere oltre, decretando così la sua scarcerazione immediata.[26]

Oltre a Ventura, furono almeno altri quattro i Vivaldi condannati dai tribunali della Serenissima nel corso del diciottesimo secolo: Giovanni Paolo, Iseppo, Giacomo e Antonio detto «Chiasson».

Giovanni Paolo Vivaldi

Giovanni Paolo era il primogenito di Agostino Vivaldi (fratello di Giovanni Battista) e quindi cugino del Prete rosso. Il 19 dicembre 1703 fu bandito perché reo «di grossissimo intacco della cassa dell'Officio del Dacio del Vin», presso cui lavorava come «Contador» (contabile), e il suo nome fu registrato nelle «Raspe» dei condannati a non poter più esercitare cariche pubbliche.[27] Oltre alle fonti già esaminate, l'Archivio di Stato di Venezia custodisce molti altri documenti inerenti questo processo, che suscitò molto clamore e coinvolse numerose persone. Il fa-

[23] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami, b. 41.

[24] *Ibid*.

[25] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Filza 883.

[26] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Reg. 129, c. 17*r*. Gerolamo era figlio di Domenico Gregolato, soldato di professione, «Cappo di Cap[itano] Alessandere Stella, et Capo Ofizial del Mag[istero] Ecc[elso] della Vogaria al Ponte de Sospiri». In altre parole, era il comandante delle guardie dell'Avogaria di Comun. Gregolato prendeva in consegna i prigionieri che arrivavano a Palazzo Ducale e li scortava nelle Prigioni Nuove, attraverso il Ponte dei Sospiri. Il 14 maggio 1714 fu bandito capitalmente per aver organizzato l'evasione del detenuto Nicolò Fontana, un ricco mercante, ed essere fuggito con lui ; cfr. *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 4191 (Miscellanea penale).

[27] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Filza 126; *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 3746; vedi anche Gastone Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, «Informazioni e studi vivaldiani», 4, 1983, pp. 86-87.

scicolo più cospicuo e interessante è sicuramente quello denominato «Vivaldi G[iovanni] Paolo, 1703, n° 250»,[28] che contiene un centinaio di carte raccolte dagli Avogadori di Comun durante il dibattimento (e negli anni successivi), tra cui:

-) una lettera di raccomandazione presentata da Giovanni Francesco Zanchi (*contador* uscente) in favore di «Gio[vanni] Paulo Vivaldi, huomo di tutta integrità per il tempo che fù esperimentato come sostituto nella cassa nuova» (11 giugno 1693);
-) il documento che attesta l'entrata in carica di Giovanni Paolo come *contador* (7 luglio 1693);
-) il giuramento dei suoi «pieggi» (garanti), Nicolò Nicoli e Giovanni Scheffer, con la sottoscrizione delle relative «pieggiarie» (16 luglio 1693);
-) la copia di una scrittura privata stipulata tra Giovanni Paolo e Franceschina (futura suocera), «r[elic]ta del q[uondam] Cap[itano] Bortolo Bertivich», per la consegna della dote (1500 ducati in contanti, più altri 1000 stimati in mobili, ori e argenti) e l'obbligo di «osservanza e manutenzione» intimato a Elena, «rel[ic]ta del q[uondam] Sig. Agostin Vivaldi», ai fratelli dello sposo e allo stesso Giovanni Paolo (20 gennaio 1694);[29]
-) l'inventario dettagliato del corredo di Gerolama Bertivich, moglie di Giovanni Paolo (14 marzo 1694).[30]

Giovanni Paolo svolse il suo incarico con diligenza e onestà per quasi dieci anni, finché un giorno, nella primavera del 1703, decise che era giunto il momento di dare una svolta decisiva alla propria vita. Grazie alla complicità del collega Gasparo Salvioni e alla grave negligenza dei suoi superiori (i nobili Michiel Balbi, Domenico Condulmer e Francesco Sagredo), Giovanni Paolo riuscì a prelevare dai forzieri del suo ufficio ben 36.000 ducati in contanti e altri 4.000 in pegni. Come risultò poi dalla relazione dei Revisori – che esaminarono le casse, i libri contabili e le bollette riscosse –, la sottrazione del denaro era avvenuta poco alla volta, nell'arco di sei mesi (da marzo a settembre), senza che nessuno si fosse accorto di nulla. Fu solo l'improvvisa scomparsa dei due «ministri», avvenuta verso la metà di ottobre, a mettere in allarme i «Sig[no]ri al Dacio del Vin», che il 16 del mese presentarono una scrittura ai Capi del Consiglio dei Dieci, accettata il giorno 29, «unitamente agli atti fatti all'Uff[it]io del Proc[urato]r per nome di Maria Tessari consorte di Gasparo Salvioni, e di Girolama Consorte di Gio[vanni] Paolo Vivaldi per assicurazioni delle loro dotti; esami presi s[opra] l'abs[en]za

[28] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 2926, Fisco Vivaldi.

[29] Agostino Vivaldi era morto il 26 luglio 1693. Il giorno precedente aveva fatto testamento nominando «la signora Bonamiga» (la moglie Elena Bonamigo, detta Nella) sua erede universale; cfr. *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alla Sanità, Necrologi, Reg. 899; *I-Vas*, Notarile, Testamenti, b. 991, Cedola 25; vedi anche Gastone Vio, *Appunti vivaldiani*, «Informazioni e studi vivaldiani», 12, 1991, pp. 77-85.

[30] Giovanni Paolo Vivaldi e Gerolama Bertivich si sposarono l'11 febbraio 1694 in casa dello zio della sposa. Nicolò Nicoli, «mercante da Canevi» (fibre di canapa per fabbricare corde), fece da testimone; cfr. ASPV, Parrocchia di S. Pietro di Venezia, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 172*r*.

d'esso Gio[vanni] Paolo Vivaldi era Contador al Mag[iste]ro del Dazio del Vin, e di Gasp[ar]o Salvioni era Scontro [= controllore] [...] p[er] proseguirsi agli ef[fet]ti di Gius[ti]zia».[31]

Dopo un mese d'indagini, sulle Scale di Rialto e S. Marco, alle ore 18 (circa le 11 del mattino) del 29 novembre 1703, fu pubblicato questo proclama:

> Il Ser[enissi]mo P[ri]n[ci]pe fà sapere, et è per dec[re]to dell'Ecc[el]so Cons[igli]o di X[ci]
>
> Che Michiel Balbi fù di Iseppo, Gio[vanni] Paulo Vivaldi Contador, Gasparo Salvioni Scontro nell'Officio del Datio del Vino, imputati per quello, che appoggiata alla loro custodia, e fede la sopraintendenza, e maneggio della rendita del Datio del Vino, e prescritto loro con molte leggi il buon governo, a la forma di regolarsi in esso, con la norma, et obed[ienz]a delle quali non si poteva traviare dal più retto, e pontuale maneggio, [...] habbia esso Balbi mancato delle dovute preavertenze per la buona custodia del contante col non rinchiuderlo di giorno in giorno nelli pub[bli]ci Scrigni, nè darlo fuori d'essi, se non nelli tempi delli pagam[en]ti, e nel mentre doveva passare in altre casse, ò nelle mani di quelli, à quali era contato, et abbandonato sì rilassatam[en]te alla più imprudente dannata credenza d'essi Vivaldi, e Salvioni, Huomini di perfida condiz[ion]e, e d'iniqua detestabile fede, al primo de quali essendo raccomandata una delle Chiavi di cadaun scrigno, e passando per mano dell'altro la scr[ittur]a delle riscoss[io]ni e pagam[en]ti che si facevano, sia però con gravissimo mancam[ent]o di tutti loro seguito l'importantissimo intacco di rilevantissime somme, quale non poteva nascere p[er] mano del Cassiere, se il Contador non gl'havesse date le sue chiavi, e permessagliene l'estrat[io]ne, nè per mano del Contador, se il Cassier non gl'havesse dato in Suo potere le proprie chiavi, et acconsentitogli l'estraz[ion]e del Soldo; eccessi che non potevano esser ignoti ad esso Scontro, dal quale, se fossero stati notificati alli mag[istra]ti destinati come viene obbligato per Legge, alli primi intacchi successi si saria divertita in buona parte la continuat[io]ne del male, et il grave danno del Pr[inci]pe al segno, ch'è arrivato [...].
>
> Et esso Scontro Salvioni ministro di mala fede, e pessima condotta habbia in oltre mancato di scrivere nel suo Giornale gran parte delle riscoss[io]ni, e delli pagam[en]ti, che sono stati fatti [...]. Essendosi essi Vivaldi e Salvioni, asserviti delle detestabili infedeli loro operaz[ion]i, prima che si scoprisse l'abbominevole effetto delle med[esim]e, con furtiva celere fuga absentati da q[ues]ta Dom[inan]te, e portatisi in Stati esteri [...] debbano nel termine di hore 24 pross[im]e venture personalm[en]te pres[en]tarsi nelle prig[io]ni de Capi di q[ues]to Cons[igli]o per diffendersi, et escolparsi [...].[32]

Giovanni Paolo Vivaldi e Gasparo Salvioni non si presentarono, mentre Balbi, consegnatosi volontariamente alla Giustizia, fu incarcerato.[33] Per le leggi della Serenissima, il ladrocinio ai danni dello Stato era un delitto gravissimo e per questo

[31] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Reg. 120, c. 68*v*.

[32] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami, b. 39.

[33] Dopo due anni e otto mesi di prigionia, il Consiglio dei Dieci, avendo ricevuto da Michiel Balbi un'idonea garanzia, lo scarcerò per consentirgli di recuperare alcuni crediti e dedicarsi al risanamento della pubblica cassa (14 luglio 1706); cfr. *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Reg. 123.

motivo i due «ministri infedeli» furono colpiti da bando perpetuo e capitale. Ad attenderli, qualora fossero stati catturati, il pubblico supplizio e la forca:

> 1703. Adì 19 Decembre. In Conseglio di Dieci.
> Che Gio[vanni] Paolo Vivaldi già Contador, e Gasparo Salvioni già Scontro all'Officio del Dacio del Vin.
> Imputati per quello, che obliando le Leggi Divine, & humane, & applicando solo a satiar il proprio ingordo, e rapace genio, invece di servare la fede, e la pontualità, ch'era loro debita, come Sudditi, e Ministri del Prencipe, il Vivaldi essendo Contador, & Salvioni Scontro nell'Officio del Dacio del Vin, habbiano respettivamente con la più turpe infedeltà, e con le maniere più detestabili, resa intaccata la Cassa dello stesso Officio del Dacio del Vin di grossissime sume di Denaro appropriandone à se stessi con scandalo universale, e con pessimo esempio, a perpetua loro infamia, come dal Processo risulta.
> Siano, e s'intendano Banditi da questa Città di Venetia, e Dogado, e da tutte le altre Città, Terre, e Luoghi del Dominio Nostro, Terrestri e Maritimi, Navilij Armati, e disarmati in perpetuo.
> Rompendo cadauno d'essi in alcun tempo il Confin, & essendo preso, sia condotto in questa Città, & all'hora solita posto sopra una Piata sia condotto à S. Croce, dovendo per ogni Traghetto esserle data una botta di Tanaglia infocata, e da un Commandadore essere di continuo publicate le sue ignominiose colpe, e da S. Croce sia à Coda di Cavallo condotto dirimpeto alla Porta dell'Officio del Dacio del Vin, ove dal Ministro di Giustitia le debbi esser tagliata la mano più valida, con la quale appesa al collo nel mede[si]mo luogo [...] sia impicato per la gola, si che muoia. Con taglia a chi prenderà, o ammazzerà alcuno de sudetti, fatta legittima fede dell'Interfettione di Ducati Tre mille dentro lo Stato, e Quattro mille in Terre Aliene [...].[34]

La condanna prevedeva anche la confisca dei beni e l'affissione di due targhe d'infamia, una sulla Riva del Vin, l'altra a Palazzo Ducale (dove si trova tuttora). Nel frattempo, erano finiti nel mirino degli inquirenti anche Domenico Condulmer (figlio di Giacomo) e Z. Francesco Sagredo (figlio di Zuanne), «Offiziali al Datio del Vin», accusati di aver «mancato alle dovute preavertenze, et alla buona custodia, che l'era commessa, lasciando in potere de Ministri il denaro publico [...]».[35]

Nel mese di gennaio del 1704, mentre i Bertivich cercavano di tutelare i propri averi, l'Avogaria di Comun sequestrò i «quaderni sei Grandi» tenuti da Giovanni Paolo «nella casa de Forni ove habitava» (in parrocchia di San Martino) e preparò un fascicoletto intitolato «Il Fisco di Gio[vanni] Paolo Vivaldi e li 4 Hospitali di

[34] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami a stampa, b. 3.

[35] I due patrizi se la cavarono con poco: dopo alcuni accertamenti fiscali, Z. Francesco Sagredo fu scagionato, mentre Domenico Condulmer, ritenuto maggiormente responsabile, fu condannato al risarcimento di alcune «bollette» (riscossione dazi); *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni criminali, Reg. 121, cc. 3*r*, 14*v*, e 15*r*. Per inciso, Domenico Condulmer era il padrino di battesimo di Ventura Vivaldi: il 18 marzo 1685, «tene alla fonte il N[obil] H[omo] Domenico Condulmer de Giacomo stà à S. Moisè»; ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 139s.

questa Città»,[36] per conto dei Capi del Consiglio dei Dieci. Si trattava di un compendio cronologico del lavoro svolto da Giovanni Paolo presso l'Officio del Dazio del Vin e dei versamenti delle pieggiarie (garanzie). In particolare, quella di Nicolò Nicoli, nel frattempo deceduto, era stata accollata all'Ospedale della Pietà. L'11 marzo 1704, «p[er] esse[cuzione] della Sen[ten]za band[ito]ria dell'Ecc[el]so Cons[igli]o di X^ci^ contro Gio[vanni] Paolo Vivaldi», s'intimò al «Pio Hospit[ale] della Pietà» di versare nella pubblica cassa, entro otto giorni, «q[uan]to appar deb[b]a l'her[edi]tà del q[uonda]m Nicoli rapp[rese]ntata da d[ett]o Pio Luogo; e ciò stante la piegg[ia]ria dà esso Nicoli pres[en]tata all'Ec[cel]so Trib[una]le de Capi p[er] la buona am[ministrazio]ne di Gio[vanni] Paulo Vivaldi [...]».[37] Alla Pietà, quindi, veniva richiesto l'equivalente della pieggiaria di Nicolò Nicoli, che ammontava a 3.000 ducati.

Tutto ciò accadeva mentre Antonio Vivaldi, fresco di sacerdozio, concludeva con successo il suo primo semestre d'insegnamento presso il celebre istituto.

Iseppo Vivaldi

Iseppo Vivaldi, il fratello più giovane del Prete rosso, fu bandito per tre anni per aver ferito Giacomo Crespan, il facchino di un droghiere, la sera del 9 novembre 1728. Fu condannato l'11 maggio 1729 e la sua sentenza fu regolarmente pubblicata a Rialto dopo sette giorni.[38] A queste informazioni, note da tempo agli studiosi, è possibile aggiungere alcune precisazioni.

Il ferimento di Crespan fu denunciato alla Quarantia Criminal da Antonio dall'Oglio, il chirurgo che lo aveva medicato, il 12 novembre 1728. Trattandosi di una ferita «senza pericolo», il caso fu assegnato all'Avogaria di Comun.[39]

Giacomo Crespan non conosceva Iseppo e gli inquirenti arrivarono a lui attraverso i resoconti dei testimoni. Curiosamente, per identificare l'aggressore nessuno di essi fece riferimento al padre (Giovanni Battista), ma piuttosto ai suoi fratelli: il «Prete Rosso che sona il violin» (Antonio), il «barbiere [...] che stà in principio de cale dell'Occa a S[an]ti Apostoli» (Francesco) e il «bandito» (Ventura). Tra il 15 novembre e il 7 gennaio 1729 furono raccolte diverse deposizioni, soprattutto di bottegai della Salizada S. Giovanni Grisostomo, dove si era svolto il fatto. Tutti i testimoni concordarono nel riferire che durante un litigio, sorto per futili motivi (un urto involontario di Crespan cui era seguito un grande spintone di Iseppo), il fratello del Prete rosso aveva ferito il facchino con la propria spada e poi si era dato alla fuga. Il 13 aprile gli Avogadori decisero di procedere contro l'imputato e sette giorni dopo fu pubblicato il proclama col quale si annunciava che Iseppo Vivaldi, accusato di aver colpito Giacomo Crespan con un «palossetto» (una specie di spada corta) aprendogli un «taglio sopra il fronte nel mezo», doveva «nel termine di giorni otto» presentarsi spontaneamente nelle

[36] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 2926, Fisco Vivaldi.
[37] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 2926, Fisco Vivaldi, c. 8*r*.
[38] Cfr. la nota 3.
[39] *I-Vas*, Quarantia Criminal, b. 167, c. 134*r*.

prigioni dell'Avogaria di Comun «per diffendersi, et escolparsi».[40] Iseppo non si presentò e quindi fu bandito:

> Il S[erenissimo] Principe fà sapere, et è l'ord[ine] delli Ill[ustrissimi] S[ignor]i Avog[ado]ri di Comun
>
> Che Iseppo Vivaldi solito habitare giù dal ponte della calle del Paradiso S[anta] M[aria] F[ormosa] absente ma legitima[mente] citato sij e s'intendi bandito [...] per anni tre continui trà il Mincio e Quarnero [= Golfo del Quarnaro, Croazia] del qual bando sé contraferà e sarà preso sij condoto in questa Città e sij posto in prigione serrata alla luce nella quale habbia a stare per anno uno continuo [...] con taglia da darsi à captori di d[ucati] 100 di picoli di suoi beni [...].[41]

La sentenza prevedeva la possibilità di essere liberato dal bando se entro un mese il condannato si fosse presentato nelle prigioni e avesse ottenuto «la pace da Giacomo Crespan da lui offeso».[42] Poiché non ci sono altre carte relative a questo processo, è probabile che Iseppo non tornò sui propri passi e che rimase bandito fino alla primavera del 1732.

Come per Ventura, nei documenti non si fa cenno alla professione di Iseppo, probabilmente perché non svolgeva nessun mestiere fisso. D'altronde, egli risultava disoccupato già cinque anni prima, quando aveva chiesto di essere ammesso come novizio nel convento di S. Francesco della Vigna.[43] Nel documento, infatti, si dichiarava che i genitori non avevano bisogno del suo aiuto «per haver dall'altri figlioli maschi»[44] (Antonio e Francesco, essendo Ventura ancora bandito).

Giacomo Vivaldi

Nelle Raspe dei Signori di Notte al Criminal è annoverato un certo Giacomo Vivaldi, condannato il 25 settembre 1783:

> Giacomo Vivaldi q[uonda]m Franc[esc]o veneziano solito far il Cadrai (vivandiere) nelli pub[bli]ci Lazaretti ritento in d[etto] Caso
> Fu condannato in un Camerot[t]o serrato all'oscuro p[er] anni due continui, dal qual fugendo sia, e s'intenda Bandito da questa Città di Venezia tra il Menzo (Mincio), e il Quarner al Confin de' Ladri p[er] anni quattro continui, e venendo preso ritorni alla sud[dett]a condanna, che di nuovo il tempo gli abbia da principiar [...].[45]

Sfortunatamente, le carte processuali non ci sono pervenute. Non esistono, dunque, elementi sufficienti per ricostruire lo svolgimento dei fatti menzionati

[40] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 4260 (Miscellanea penale), Processo Vivaldi, c. 10*r*.
[41] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 4260 (Miscellanea penale), Processo Vivaldi, c. 12*r*.
[42] *Ibid*.
[43] Cfr. *I-Vas*, Notarile, Atti, Reg. 3604, c. 186*r*, cit. in Gastone Vio, *Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, p. 61.
[44] *Ibid*.
[45] *I-Vas*, Signori di Notte al Criminal, b. 26, c. 60*r*.

e, soprattutto, per accertare se il Giacomo in questione fosse o meno il Giacomo «frutarol» (fruttivendolo) figlio di Francesco Vivaldi (fratello di Antonio).[46]

Antonio Vivaldi detto «Chiasson»

E per finire c'è un Antonio Vivaldi detto «Chiasson», ch'era «solito servir in figura di lacchè in Casa Patrizia», bandito dalla Quarantia Criminal il 23 febbraio 1796. Dal momento che non conosciamo il nome del padre, è quasi impossibile appurare se questo Antonio Vivaldi fosse o meno imparentato con il Prete rosso. E' comunque assai improbabile che si tratti dell'ultimogenito di Francesco Vivaldi, Antonio Girolamo (nato nel 1751), poiché nel 1798 si sposò in seconde nozze a Venezia.[47]

Chiunque fosse, all'alba del 20 settembre 1795, mentre giocava a carte nell'Osteria del Cavalletto a S. Marco, Chiasson litigò furiosamente con un certo Luigi Bonvicini, un parrucchiere di Verona, col quale era già venuto alle mani qualche giorno prima. Dopo l'ennesimo scambio d'insulti, Chiasson estrasse un grande coltello, colpì l'avversario quattro volte e poi si diede alla fuga. Bonvicini morì due giorni dopo nell'«Ospitale di SS. Pietro, e Paolo in Castello»,[48] a causa delle gravi ferite riportate.

Il 15 febbraio 1796 la Quarantia Criminal decise di procedere contro Antonio Vivaldi ordinandone l'arresto e stabilendo un termine di tre giorni per la sua presentazione. Secondo i testimoni, egli aveva cercato rifugio nella zona di S. Francesco della Vigna, ma poi, braccato, aveva lasciato la città. Fu quindi condannato a quindici anni di bando o, qualora fosse stato catturato, a dieci anni di prigione o cinque di galera.[49]

[46] Cfr. Gastone Vio, *Antonio Vivaldi e i Vivaldi*, cit., p. 83.

[47] *Ibid*.

[48] *I-Vas*, Quarantia Criminal, b. 73.

[49] *I-Vas*, Capi del Consiglio dei Dieci, Liberazione banditi, banditi e bandi, b. 12; *I-Vas*, Quarantia Criminal, bb. 165, 173 e 174.

APPENDICE 1
Note biografiche su Antonio Soranzo

Antonio Soranzo apparteneva a uno dei casati più antichi e potenti di Venezia, e per la precisione al ramo detto «di S. Giustina». Nacque il 22 ottobre 1677, da Mattio Soranzo (1631-1681) e Maddalena Balbi (sposata in seconde nozze nel 1674).[50] Non appena compì vent'anni, presentò al Consiglio dei Dieci le sue «prove di nobiltà» per essere ammesso alla «Grazia della Barbarella». Nell'aprile del 1699, non ancora ventiduenne, «andò alla Piazza» e fece il suo ingresso ufficiale in Maggior Consiglio (con tre anni di anticipo rispetto a quanto previsto).[51] Pur non ricoprendo mai la carica di Consigliere ducale, Cavaliere, Senatore o Procuratore di S. Marco, ebbe comunque una carriera di tutto rispetto e godette sempre della stima del Maggior Consiglio, che gli affidò svariati incarichi, soprattutto in Terraferma.[52] A dispetto della sua «scarsa figura, e statura»,[53] doveva essere un uomo assai vigoroso. Non solo sopravvisse a tutti i suoi fratelli (Piero, Marco Aurelio, Lorenzo e Mario), alla moglie Pellegrina Venier (figlia di Leonardo) e ai propri figli maschi (Matteo e Leonardo), ma a settant'anni compiuti accettò un nuovo incarico a Venezia («Offizial alla Doana da Mar») e sposò in seconde nozze Elisabetta Pisani (figlia di Nicolò).[54] Nel 1760, dopo un periodo trascorso nel palazzo del suocero a S. Vidal, si trasferì in una casa a S. Trovaso assieme alla moglie e alle figlie.[55] Fu la sua ultima dimora. Il 6 novembre 1761, a ottantaquattro anni, mentre era in carica come Provveditore al Cottimo di Londra, morì «da febre, e mortificazioni di parti» nella parrocchia di S. Trovaso.[56]

Per quanto concerne il grado di parentela esistente tra Antonio e Giacomo Soranzo, il celebre bibliofilo che acquistò il lascito musicale vivaldiano,[57] possiamo affermare che i due patrizi erano parenti molto alla lontana. Giacomo apparteneva al ramo detto di Rio Marin (parrocchia di S. Simeon Grande) e per trovare un familiare in comune con quello di S. Giustina bisogna risalire addirittura al quattordicesimo secolo, ossia a Nicolò Soranzo, figlio del doge Zuanne (Giovanni).

[50] *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 61 (Libro d'oro nascite).

[51] *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni comuni, Reg. 147, c. 190*r*.; cfr. VINCENZO CORONELLI, *Cronologia de' veneti patrizj, venuti alla piazza co' loro accompagnamenti dal 1660*, Venezia, Gli Argonauti, 1714, p. 171.

[52] Fra gli altri, quelli di Podestà (a Marostica, Piove di Sacco, Lendinara e Castelfranco), Camerlengo (a Bergamo, Padova, Vicenza e Zara), Provveditore alla Giustizia Vecchia, Officiale di Notte al Civil e al Criminal (cfr. *I-Vas*, Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio, Reg. 25, 26, 27, 28 e 29).

[53] Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Manoscritti, Gradenigo 200, IV, c. 77*v*.

[54] *I-Vas*, Avogaria di Comun, bb. 61 e 63 (Libro d'oro nascite), bb. 102 e 103 (Libro d'oro matrimoni).

[55] Ardemia (moglie di Spiridione Barbaro) e Maddalena (madre Giovanna del monastero di Sant'Alvise), nate dal primo matrimonio; cfr. *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alle Pompe, S. Vidal, b. 16; cfr. GIUSEPPE BETTINELLI, *Protogiornale per l'anno 1760 ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia*, Venezia, Bettinelli, 1760, p. 119.

[56] *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alla Sanità, Necrologi, b. 948.

[57] Giacomo (Jacopo) nacque il 12 giugno 1686 da Sebastiano Soranzo (figlio di Lorenzo), Procuratore di S. Marco, e Contarina Contarini (figlia di Marco). Al contrario di Antonio, Giacomo ebbe pochi incarichi, ma tutti molto prestigiosi. Fu podestà a Vicenza, Bergamo, Padova e Verona; Consigliere Ducale e Senatore. Celebre per la sua fornitissima biblioteca, situata nel palazzo di Rio Marin, Giacomo morì senza eredi maschi il 15 luglio 1757, «da Appoplesia»; cfr. *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 62 (Libro d'oro nascite); *I-Vas*, Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio, Reg. 25, 26, 27 e 28; *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alla Sanità, Necrologi, b. 944.

APPENDICE 2.
Albero genealogico della famiglia Soranzo.
Discendenza diretta padre-figlio dei rami di S. Giustina e Rio Marin.[58]

[58] Cfr. MARCO BARBARO – ANTONIO MARIA TASCA, Arbori de' patritii veneti (conservato in *I-Vas*, Miscellanee codici, I, Storia veneta), n. 23, pp. 23-65.

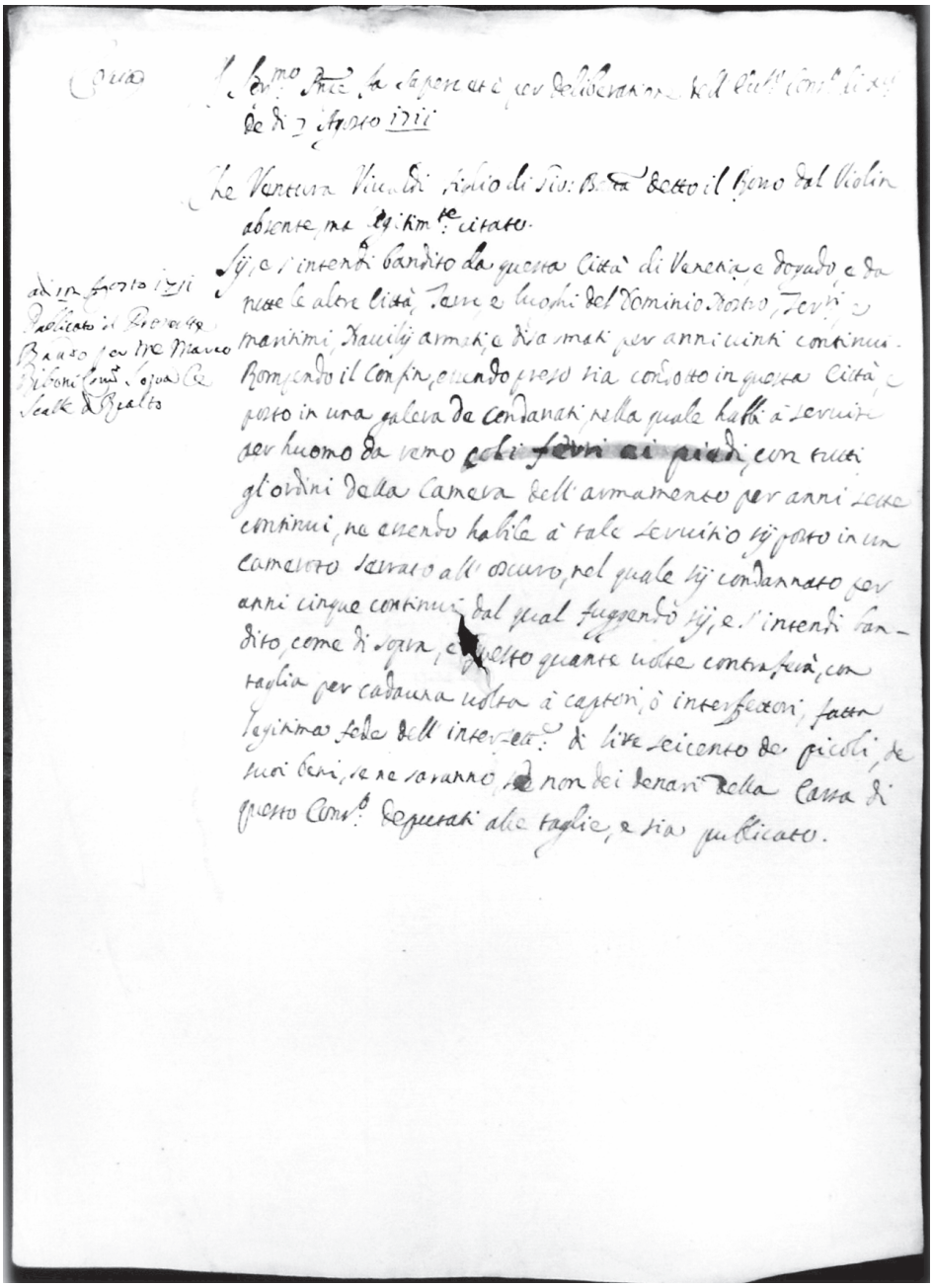
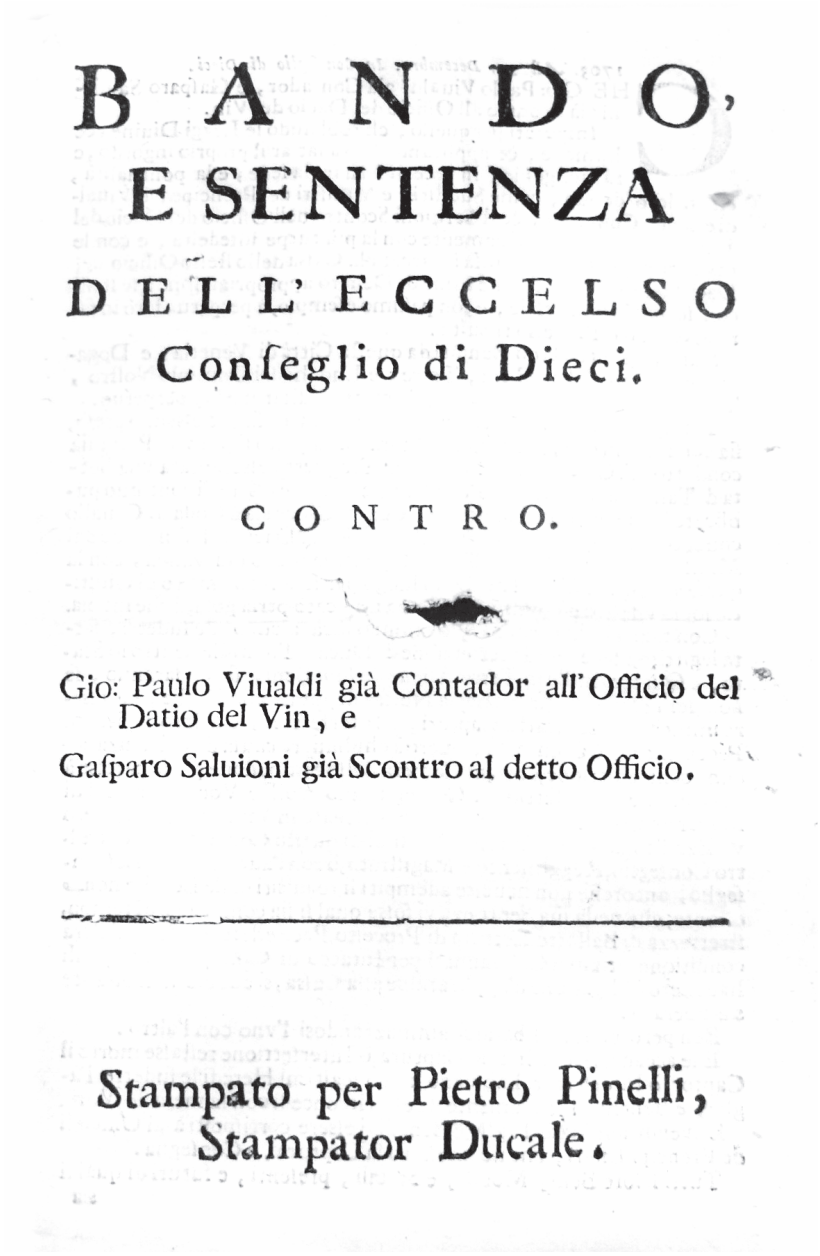


ILLUSTRAZIONE 1. *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami, b. 41. Bando di Ventura Vivaldi (7 agosto 1711, pubblicato sopra le Scale di Rialto il giorno 12). Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, pubblicata con atto n. 77/2016.



BANDO,
E SENTENZA
DELL' ECCELSO
Conſeglio di Dieci.

CONTRO.

Gio: Paulo Viualdi già Contador all' Officio del Datio del Vin, e
Gaſparo Saluioni già Scontro al detto Officio.

Stampato per Pietro Pinelli,
Stampator Ducale.

ILLUSTRAZIONE 2. *I-Vas*, Consiglio dei Dieci, Proclami a stampa, b. 3. Bando di Giovanni Paolo Vivaldi e di Gasparo Salvioni (19 dicembre 1703, pubblicato sopra le Scale di Rialto e S. Marco il giorno 22). Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, pubblicata con atto n. 77/2016.

1703. *Adì 19 Decembre. In Conſeglio di Dieci.*

CHE Gio: Paolo Viualdi già Contador, e Gaſparo Saluioni già Scontro all'Officio del Dacio del Vin.

Imputati per quello, che obliando le Leggi Diuine, & humane, & applicando ſolo a ſatiar il proprio ingordo, e rapace genio, in vece di ſeruare la fede, e la puntualità, ch'era loro debita, come Sudditi, e Miniſtri del Prencipe, il Viualdi eſendo Contador, & il Saluioni Scontro nell'Officio del Dacio del Vin, habbiano reſpettiuamente con la più turpe infedeltà, e con le maniere più deteſtabili, reſa intaccata la Caſsa dello ſteſso Officio del Dacio del Vin di groſſiſſime ſume di Denaro appropriandone à ſe ſteſſi con ſcandalo vniuerſale, e con peſſimo eſempio, a perpetua loro infamia, come dal Proceſso riſsulta.

Siano, e s'intendano Banditi da queſta Città di Venetia, e Dogado, e da tutte l'altre Città, Terre, e Luoghi del Dominio Noſtro, Terreſtri, e Maritimi, Nauilij Armati, e diſarmati in perpetuo.

Rompendo cadauno d'eſſi in alcun tẽpo il Confin, & eſendo preſo, ſia condotto in queſta Città, & all'hora ſolita poſto ſopra vna Piata ſia condotto à S. Croce, douendo per ogni Traghetto eſserle data vna botta di Tanaglia infocata, e da vn Commandadore eſsere di continuo publicate le ſue ignominioſe colpe, e da S. Croce sia à Coda di Cauallo condotto di rimpeto alla Porta dell'Officio del Dacio del Vin, oue dal Miniſtro di Giuſtitia le debbi eſser tagliata la mano più valida, con la quale appeſa al collo nel medemo luogo per il detto Miniſtro di Giuſtitia ſopra vn paro d'emint[illegible]ia implicato per la gola, ſi che muoia.

Con taglia à chi prenderà, ò ammazzerà alcuno de ſudetti, fatta legittima fede dell'Interfettione di Ducati Tre mille dentro lo Stato, e Quattro mille in Terre Aliene de ſuoi Beni, ſe ne ſaranno, ſe non delli Danari della Signoria Noſtra deputati alle Taglie, da eſsere immediate esborſati à Captori, ò Interfettori, ò à loro legittimi Procuratori, ò Commeſſi, ouero à chi haueà cauſa da eſſi ſenza alcuna contradittione, da ogni Camera dello Stato, doue più le pareſse à ſua compita ſoddisfattione. Conſeguirãno in oltre Voce, e Facoltà di liberar vn Condãnato in Prigione, ò Relegato in Vita, ò à tempo, ouero vn Bandito, benche haueſse più Bandi di queſto Conſeglio, ò d'ogn'altro Conſeglio, Reggimento, e Magiſtrato, ò con l'auttorita di eſso Conſeglio, ancorche non haueſse adempiti li requisiti delle Leggi, e non oſtante, che nella ſua Sentenza vi foſse qual ſi ſia conditione di tempo, ſtrettezza di Ballotte, Lettura di Proceſso, Pace effettiua, & ogn'altra conditione, etiam li Condannati per Intacco di Caſsa, & anco quelli haueſsero obligatione d'applicatione alla Caſsa, sì che ciò non oſtante sia liberato.

Ben però poſsano liberarsi ammazzandosi l'vno con l'altro.

E ſe accadeſse, che in tale Captura, ò Interfettione reſtaſse morto il Captor, ò Interfettor, habbiano li ſuoi legitimi Heredi le ſudette Taglie, e Beneficij intieramente da eſserli conceſsi con la metà de Voti.

Douendo anco eſse Taglie, e Beneficij eſsere corriſpoſti à gl'Officiali de Prencipi Eſteri, che ne faceſsero la Captura, e Conſegna.

Tutti li loro Beni, Mobili, e Stabili, preſenti, e futuri di qual ſi sia ſorte, attioni, e ragioni in qualunque luogo eſiſtenti, & etiam li Fideicommiſſi, loro vita durante, siano, e s'intendano confiſcati, douendo eſser venduti con le forme ſolite dell'Auogaria di Commun, & il tratto d'eſſi reſti applicato à riſsarcimento del preaccenato Intacco dell'Officio del Dacio del Vin, & il ſopra più, che auanzaſse sia applicato ſecondo l'ordinario dell'Auogaria di Comun giuſto le Leggi.

Tutti li Contratti di qualunque ſorte, che da cadauno d'eſſi foſsero ſtati fatti da Tre Anni in quà, s'intendano tagliati, e caſsi, nulli, e di niun valore, come ſe fatti non foſsero, con mira di leuar le fraudi, che foſsero ſeguite à pregiudicio della Confiſcatione predetta. Douendo li Auogadori di Commun hauer riguardo à quelli ſoli Contratti auanti detto tempo, che veramente conoſceſsero legittimi, & reali, e termi nar circa li medeſimi ciò, che li parerà di Giuſtitia.

Siano li loro Nomi depennati dal Collegio de Ragionati oue ſi attroua ſsero deſtritti, e regiſtrati cõ nota fatta all'incontro, che dichiari per ſempre l'enormità della loro Colpa d'Intaccatori della Publica Caſsa.

Et à maggior perpetua loro ignominia, douera porſi al di fuori del Magiſtrato de Reuiſori, e Regolatori alla Scrittura in luogo coſpicuo ad elettione de Capi di queſto Conſeglio vna Lapide con la ſeguente Inſcrittione, e così all'Officio del Dacio del Vin altra Lapide ſimile.

M. DCC. III.

GIO: PAVLO VIVALDI GIA' CONTADOR ALL' OFFICIO DEL DACIO DEL VIN, E GASPARO SALVIONI GIA' SCONTRO NELLO STESSO OFFICIO, RESTARONO BANDITI COME MINISTRI INFEDELI, E CA[illegible]ZZI DI GROSSISSIMO INTACCO DELLA CASSA DELL'OFFICIO DEL DACIO DEL VIN.

Li Communi delle Ville, Contadi, e Luoghi del Dominio Noſtro doue capitaſsero, ſiano tenuti ſuonare Campana a Martello, & vſare ogni diligenza per prenderli viui, ò morti, & in caſo di Preſa, ò Interfettione, hauer debbano li beneficij tutti compreſi nella preſente Sentenza. E mancando eſſi di quanto le viene commeſso, hauuta ſe habbia notitia, che alcuno de prenominati Rei ſia ſtato nelli loro luoghi; Li Merighi, Degani, Maſsari, & altri ſimili Deputati, ſiue cadaun di loro ch'hauera mancato, reſti condannato in Galera al Remo per Anni dieci, & in caſo d'inhabilità à ſtare altrettanto tempo in vna Prigione de Condennati ſerrata alla luce, e non eſsendo retento reſti Bandito in perpetuo da tutte le Terre, e Luoghi del Dominio Noſtro; e ſia punito d'altre pene ſecondo la traſgreſſione.

Se alcuna Perſona dello Stato Noſtro, etiam che foſse congionta con eſsi Viualdi, e Saluioni in qualunque grado di parentella, gli darà in alcun tempo in queſta Città, ò in qual ſi voglia luogo del Dominio Noſtro, ò fuori d'eſso, fauore, indrizzo, Denaro, ò ricapito, li accetterà in Caſa ſua, caminerà con eſsi, gli ſcriuerà, gl'auiſerà, gli ſomminiſtrerà aiuto di qualunque ſorte, ouero hauera qual ſi ſia prattica, ò intelligenza con li medeſimi, cada in pena di Bando, Prigion Galera, e Confiſcatione de Beni, ſecondo la qualità della traſgreſſione, e delle Perſone.

Se

Se alcuno, che haueſse Giuriſdittione, ò Feudo riceuerà alcuno de prenominati Rei, ò quouiſmodo lo ſpalleggerà, ò permetterà, che ſia accettato, ſaluato, ouero aiutato nella ſua Giuriſdittione, ò Feudo, incorrerà in pena di Bando, e Prigione reſpettiuamente, come pareſse alla Giuſtitia, e decaderà dal Feudo, ò Giuriſdittione, che s'intenderà immediate deuoluta alla Signoria Noſtra.

Tutti quelli, ch'haueſsero notitia in qual ſi ſia tempo, ch'alcuno di eſſi Viualdi, ò Saluioni ſi ritrouaſse nello Stato Noſtro, e non poteſsero ammazzarlo, ò farlo capitar nelle forze della Giuſtitia, facendo perueuir à notitia della medeſima doue ſi ritrouaſse, così che con li loro lumi s'haueſse nelle mani, conſeguiranno, oltre l'eſſer tenuti ſegreti voce, e facoltà di liberar vn Bandito, Relegato, ò Carcerato, in tutto come ſopra.

Non poſſano mai dal preſente Bando liberarſi per qualunque Gratia, Voce, ò facoltà, che alcuno haueſse, ò foſſe per hauere, nè in virtù di Parte Cenerale de Banditi, nella quale mai habbino ad eſſer compreſi, ſe non ſaranno eſpreſſamente nominate le loro Perſone; nè per via di Raccordi, ò Denoncie, nè ſotto preteſto di Militar in Publico ſeruitio, nè con la conſegna, ò interfettione d'altro Bandito vguale, ò ſuperiore, nè per via di Realdition, nè di Saluocondotto, nè ad iſtanza de Prencipi, à quali debbano anzi eſſere efficacemente ricercati, nè per qual ſi voglia altra cauſa Publica, ò Priuata, nè meno in tempo di Guerra da qual ſi voglia Rappreſentante da Terra, ò da Mar à chi foſſe data ogni ſorte di auttorità, nè da Magiſtrato eletto con qual ſi ſia facoltà di liberar Banditi, ſe non ſaranno paſſati Anni Trenta, e ſe non ſa[illegible] eſpreſſamente nominati, e ſe non haueranno prima effettiuamente contato in Caſſa Publica quanto importa l'Intacco riſultante dal Proceſſo.

E procurando alcuno d'eſſi in qual ſi ſia tempo, e modo la propria liberatione, non poſſa queſta eſſer propoſta, nè meno alcun'altra Parte di ſoſpenſion, alteration, dichiaration, remiſſion, compenſation, leuar ſtretezze, ò altra immaginabile diminution della preſente Sentenza, ſe non con Parte preſa con tutte le 9.e le 17. di queſto Conſeglio, ridotto al ſuo perfetto numero, cõ la precedente lettura del Proceſſo, da non eſſere leuato di Caſſon, che con le mededeſime ſtrettezze, e ſe non ſarà pure preceduto l'effettiuo esborſo nella Publica Caſſa di quanto ſara preciſamente liquidato eſſere ſtata da eſſi intaccata.

E ſe per qual ſi ſia ineſcogitato modo ſeguiſſe la liberatione d'alcuno di eſſi, non poſſa più eſſere deſcritto nel Collegio de Ragionati, nè meno eſſere admeſſo ad eſſercitare qual ſi ſia altra Carica Publica, nè in perſona, nè per ſoſtituto, douendo ambidue eſſerne priui per ſempre.

Nè da queſta Conditione poſſano eſſere diſpenſati, ſe non con le ſtrettezze di ſopra dichiarite, e preuio il Depoſito nella Caſſa Publica di Ducati Seimille, da eſſere impiegati nelle Publiche occorrenze.

E la preſente ſia ſtampata, e publicata ſopra le Scale di S. Marco, e di Rialto ad vniuerſale intelligenza.

Adì 22. Decembre 1703.

Publicato ſopra le Scale di San Marco, & di Rialto.

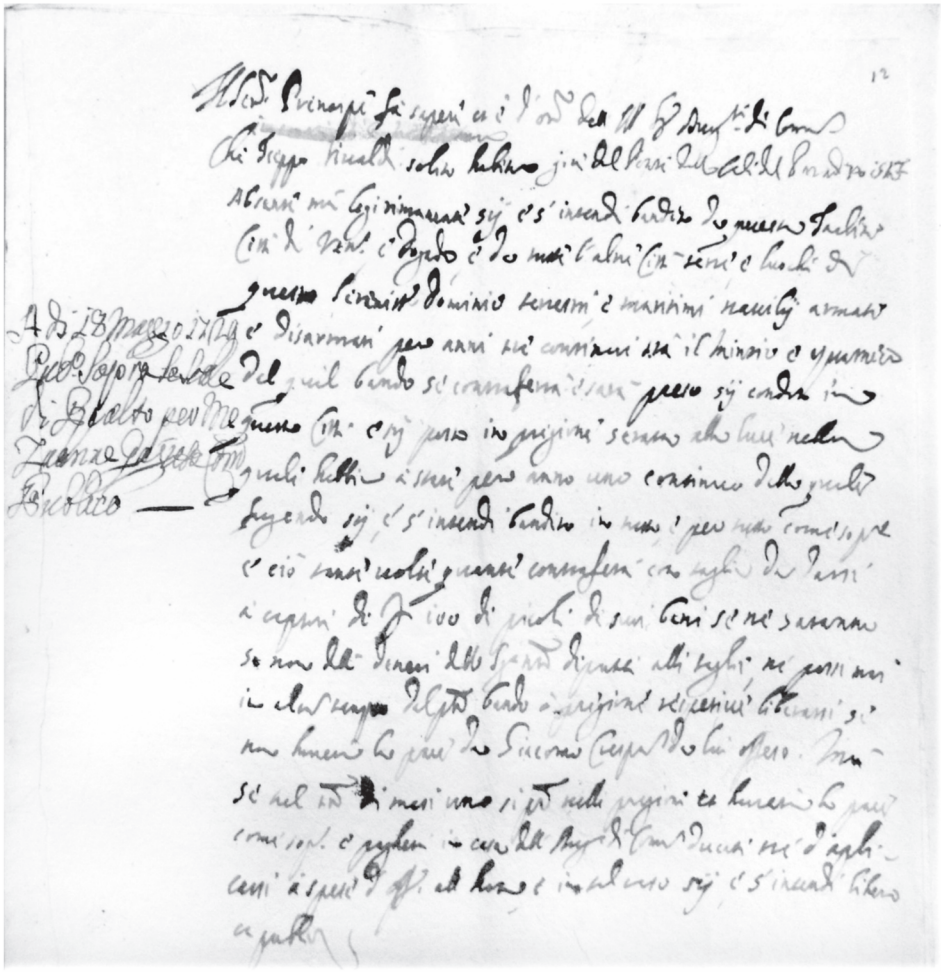


ILLUSTRAZIONE 3. *I-Vas*, Avogaria di Comun, b. 4260 (Miscellanea Penale), Processo Vivaldi, c. 12*r*. Bando di Iseppo Vivaldi (11 maggio 1729, pubblicato sopra le Scale di Rialto il giorno 18). Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, pubblicata con atto n. 77/2016.

Aurelia Ambrosiano

The Vivaldis: A Family Of Instrumentalists, Barbers And Banished Persons

Summary

It has always been believed that Francesco Vivaldi, the Red Priest's brother, was banished from Venice in 1721 for having insulted Antonio Soranzo, and that Bonaventura Vivaldi, the most mysterious of the four brothers, decided to make his home outside Venice, where he later married.

Thanks to the discovery of an unpublished document preserved at the Venetian State Archives, we can today confirm that it was not Francesco who insulted the nobleman Soranzo, as Pietro Gradenigo related in his *Commemoriali*, but Bonaventura, and that the misdeed occurred not in 1721 but ten years earlier.

In the summer of 1711 the Council of Ten, at the behest of Antonio Soranzo, decided to take legal action against Ventura Vivaldi (as described in the court records) together with two other ne'er-do-wells ("malviventi"), who on the morning of 28 June had offended and derided in public this nobleman, who was on his way to the church of San Francesco della Vigna to hear Mass. Ventura did not show up at the hearing and for this reason was, on 7 August 1711, banished for twenty years not only from Venice but also from all territories subject to the *Serenissima*. We do not know in which 'foreign' city he took refuge, but he must have remained in contact with his father, who in 1718 obtained for him the *certificato di stato libero* (certificate of eligibility to marry) that he needed in order to take a wife.

After about thirty years another member of the Soranzo family had doings with the Vivaldis: Giacomo, the famous bibliophile, who around 1745 acquired for his library the vast musical collection of Antonio Vivaldi. The two patricians, even though they belonged to the same house, were only distantly related. Giacomo came from the Rio Marin branch, while Antonio belonged to that of Santa Giustina: two quite distinct lineages that had been travelling along parallel tracks for almost four hundred years.

Besides Ventura, at least four other Vivaldis received sentences from Venetian tribunals during the course of the eighteenth century: Giovanni Paolo, Iseppo, Giacomo and Antonio *detto* Chiasson. While there exists for the first two (who were cousin and brother, respectively, to the Red Priest) a rather copious and detailed documentation (examined in the article), only a weak trace remains of the others, making it impossible to establish whether Giacomo and Antonio (Chiasson) were relatives, and, more especially, whether they had direct links to 'our' Vivaldis.

Michael Talbot

Migrations of a Cuckoo and a Nightingale: Vivaldi's Concerto RV 335 and a Reconsideration of RV 335a and RV Anh. 14

A favourite concerto

It is ironic, but at the same time perfectly understandable, that the Vivaldi violin concerto in A major known in the British Isles as *The Cuckow* (RV 335), which was copied, published, arranged, studied and performed more frequently and over a longer period in those parts than any similar piece by him, with the possible exception of the "Fifth Concerto" of Op. 3 (RV 519),[1] has never won equal approval among modern audiences, for the musical values it expresses go so much against the grain of twentieth-century and twenty-first-century preferences – and, it is fair to say, did not go uncriticized even in their own time. Its musical textures are exaggeratedly lean; its harmonies veer between the simplistic and the sometimes frankly odd; there is hardly a trace of what one might call counterpoint; the soloist, the better to evoke birdsong, remains for inordinately long periods in the ultra-high register (the highest note reached is *a*'''). There can in fact be no other Vivaldi solo concerto in which the accompanying instruments are subordinated so comprehensively to the principal instrument. Yet for all its perceived musical limitations and shortcomings *The Cuckow* is such a personal statement of its composer – a parade, as it were, of the musical elements that made him most distinctive among his contemporaries – that it exerts a powerful fascination: truly, it is Vivaldi "warts and all".[2]

The Cuckow in Britain

The first mention of a Vivaldi concerto identifiable as *The Cuckow* occurs in an advertisement for "Music this Day Publish'd" inserted by the London instrument-

Michael Talbot, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA, Inghilterra.
e-mail: mtalbot@liv.ac.uk

[1] On the eventful reception history of this concerto in the British Isles, see Michael Talbot, *"The Golden Pippin" and the Extraordinary Adventures in Britain and Ireland of Vivaldi's Concerto RV 519*, "Studi vivaldiani", 10, 2010, pp. 87-124.

[2] For the benefit of those unacquainted with it, this expression is attributed (not necessarily with total historical accuracy) to Oliver Cromwell, who is said to have instructed the portraitist Sir Peter Lely to paint him just as he appeared in reality, foregoing the cosmetic improvements normal in depictions of heads of state.

maker and publisher Daniel Wright in the *Post Man* for 19-21 December 1717. The item is listed at the end of the advertisement in the following terms:

> Likewise there is to be had the favourite Concerto printed single for the Violin, compos'd by Sig Vivaldi, it being the choicest of his Works. pr. 1 s.

The edition itself is lost, but subsequent editions confirm the work in question as being *The Cuckow*.[3] Its description as "favourite" marks it out as a piece that had won approval in public performance in London during the preceding months. Which particular violinist or violinists had championed it is impossible to ascertain for certain, but press announcements (which of course cover only a fraction of London's musical life) suggest some possible names, such as Alessandro Bitti, brother of the more famous violinist-composer Martino Bitti, who performed "a New Concerto on the Violin" at the Drury Lane theatre on 18 May 1716,[4] and the young prodigy and Geminiani pupil Matthew Dubourg (1703-1767), who performed "several Solos and Concertos" during his benefit concert at Hickford's Room on 22 March 1717 and gave many subsequent concerto performances during the same year and later.[5] Dubourg is in fact a prime candidate for the honour of having introduced *The Cuckow* to the London public, since the first press announcement of John Walsh and Joseph Hare's edition of *The Cuckow*, partnered by a concerto extracted from *La stravaganza*, Op. 4 (Concerto V, RV 347 – significantly, in the same quintessentially violinistic key of A major), mentions him by name as the recent performer of both pieces:

> *New Musick publish'd* [...] Two celebrated Concerto's, the one commonly call'd the Cuckow, and the other Extravaganza; compos'd by Signor Antonio Vivaldi, and perform'd by Monsieur Duburge, at his late Consort; pr 3 s.[6]

This "late Consort" could well have been the concert including "A Solo and Concerto [performed] by Mr. Mathew Dubourg" given at Hickford's Room on 27 (postponed from 23) February 1720, or else the same violinist's benefit concert at Drury Lane on 8 April 1720, where he played "several Concerto's and Solo's

[3] In the absence of any surviving example, there is a finite possibility that the advertised "favourite concerto" was some other, unidentified piece, but since there is no obvious alternative from that date Ryom's presumption regarding identity is hard to challenge. See PETER RYOM, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi: Les compositions instrumentales*, Copenhagen, Engstrøm & Sødring, 1986, p. 37.

[4] *Daily Courant*, 18 May 1716. A very useful list of concerto performances advertised in the London press during 1716-1720 appears in RICHARD MAUNDER, *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 120-121.

[5] *Daily Courant*, 22 March 1717.

[6] *Post Boy*, 21-23 April 1720. "Cuckow" is a perfectly normal eighteenth-century spelling of "Cuckoo", although the modern form was already coming into use.

of his own composition".[7] Naturally, the fact that Dubourg was playing RV 335 in 1720 does not establish that it was he who had introduced it some three years earlier, but it at least raises the possibility.

Walsh and Hare's edition of the two concertos was anticipated a few months earlier by one from the instrument-maker and publisher John Jones, who advertised it as to be "shortly publish'd" on 8 December 1719.[8] Jones's description of the works is interesting. It runs: "A Consorto of Vivaldo's, call'd, The Cuckoo, from his own Manuscript, with some other of his favourite Consorto's out of the Extravagancy". The phrase "from his own manuscript" need not be taken too literally (as if suggesting a holograph): it is probably merely an assurance of the concerto's genuineness, carrying a hint, truthful or otherwise, that it had not simply been pirated from the Wright edition. Doubtless, *The Cuckoo* had first arrived in England in the form of a manuscript that had perhaps been taken back by a visitor to Italy or brought into the country by an Italian musician. It is pertinent to observe here that the number of Vivaldi *unica* surviving in contemporary English sources is not small: the instrumental works among them include the violin sonatas RV 815 and 816, the "Fitzwilliam" concerto RV 342, the concerto RV 291 inserted by Walsh into his partial edition of Op. 4 and the concerto for two violins (or violin and organ) RV 765/767. Clearly, the lively interchange of music, musicians and the musically interested between Italy and Britain, which was at its height during the period of the Royal Academy of Music (1719-1728), favoured the arrival in these islands of new Italian works, some of which, at least, may have been written to special commission.

The Cuckow quickly caught on as a piece on which budding soloists could cut their teeth, and to which audiences would willingly return. After Dubourg, a visiting violinist from Dublin, Benjamin Johnson, introduced it at York Buildings on 27 March 1724,[9] while Richard Charke, leader of the Drury Lane orchestra, used it in 1731 as an interlude between the main play and the afterpiece.[10] An unnamed performer used it as entr'acte music at the Haymarket theatre in 1733,[11] and it was played by a certain Mr Slaughter, described as the "First Violin at Cuper's Gardens", at a benefit concert given at Sadler's Wells in 1743.[12] The popularity of *The Cuckow* spread to the provinces, and particularly to Dublin, where between 1740 and 1754 it was performed numerous times, named soloists being a certain Mr Davies (1740), John Woder (1741) and Gian Battista Marella

[7] *Daily Courant*, 20 February 1720; *Daily Post*, 2 April 1720.
[8] *Daily Post*, 8 December 1719.
[9] *Daily Courant*, 26 March 1724.
[10] *Daily Post*, 9 and 20 August 1731.
[11] *Daily Journal*, 22 October 1733.
[12] *Daily Advertiser*, 15 September 1743. Cuper's (more properly, Cupid's) Gardens was a briefly fashionable place of entertainment in mid-eighteenth-century London.

(1750-1754).[13] An autograph annotation by Charles Burney (1726-1814) made at Shrewsbury in 1742 or 1743 recalls how "[Vivaldi's] *Cuckoo Concerto*, during my youth, was the wonder and delight of all frequenters of country concerts; and *Woodcock*, one of the Hereford waits, was sent far and near to perform it".[14] More censorious, the traditionalist Sir John Hawkins treats *The Cuckow* as an object lesson demonstrating the truth of his contention that Vivaldi's concertos, in contrast to that composer's "tame enough" sonatas, are "wild and irregular".[15] Hawkins writes:

> [...] some of [Vivaldi's] compositions are expressly entitled Extravaganzas, as transgressing the bounds of melody and modulation; as does also that concerto of his, in which the notes of the cuckoo's song are frittered into such minute divisions as in the author's time few but himself could express on any instrument whatsoever.

In the second half of the eighteenth century *The Cuckow* passed out of general use as an ensemble piece, its place as a 'characteristic' concerto illustrative of birdsong briefly being taken by Johann Friedrich (John Frederick) Lampe's pretty but undemanding flute concerto entitled "The Cu'ckoo" (London, Wilcox, c. 1740).[16] It survived, however, as a piece for violinists to study *senza accompagnamento*, which is the form in which we find it republished by Longman at the end of the 1760s. In truncated and otherwise debased form it lingered on throughout the nineteenth century as a kind of étude – a lone and increasingly unrecognizable standard-bearer for its composer during a period when, leaving

[13] On these performances and the soloists concerned, see Brian Boydell, *A Dublin Musical Calendar 1700-1760*, Blackrock, Irish Academic Press, 1988, *passim*.

[14] Cited in *Memoirs of Dr. Charles Burney, 1726-1769*, eds Slava Klima, Garry Bowers and Kerry S. Grant, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1988, p. 32. Thomas Woodcock, who owned a coffee house in Hereford, was known as an excellent violinist. Waits were part-time civic musicians who played at local functions and ceremonies. Burney later repeated the sentence *verbatim* in *A General History of Music from the Earliest Times to the Present Period*, 4 vols, London, Payne, 1776-1789, vol. 3, p. 561, appending the diplomatic observation (as if to mollify, or even call into question, his rival Hawkins's barbs): "If acute and rapid tones are evils, Vivaldi has much of the sin to answer for".

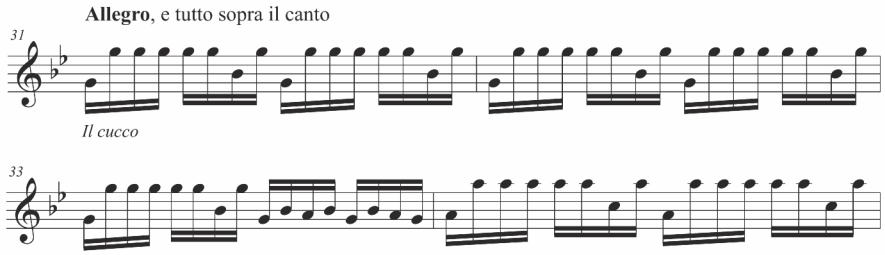
[15] Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 vols, London, Payne, 1776, vol. 5, p. 214. The "minute divisions" towards which Hawkins is so scathing are notated merely as conventional *figurazioni di semicrome*, but perhaps some performers deliberately hastened the tempo for exhibitionistic purposes, or else the impression of great speed could have arisen simply from the high register employed. On the fashion for exaggeratedly fast tempos in Allegro movements by Vivaldi, both in his own time and in ours, see Marco Bizzarini, *"Allegro più ch'è possibile". Vivaldi e la velocità*, in *Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot* ("Saggi vivaldiani", 1), eds Alessandro Borin and Jasmin Melissa Cameron, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 29-39.

[16] The apostrophe after the second letter of "Cuckoo" is transcribed from the original title page. Its function is clearly to draw attention to the separateness of the two 'syllables' making up the bird's call.

aside the concertos brought to light by the Bach Revival, there was nothing else. Its final moment of glory had come and gone in 1787, when the complete concerto was selected for inclusion in the ninth barrel of a 56-barrel mechanical organ erected by the inventor Alexander Cumming at High Cliff, seat of James Stuart, 3rd Earl of Bute.[17]

How RV 335 came to acquire its descriptive title is unclear. One is tempted to believe, as others have done,[18] that the soubriquet was added arbitrarily by Wright, or at any rate by someone in Britain, since what is today considered the most recognizable form taken by the cuckoo's song – an intermittently repeated two-note unit in which the first note is a third higher than the second one – is not immediately apparent. Both Vivaldi elsewhere and Lampe reproduce this familiar design: respectively, in bars 31-48 (first episode) of the opening movement of *L'estate*, RV 315, and throughout the final Allegro in minuet rhythm of Lampe's concerto (see Examples 1 and 2). In both instances, the separating interval is on most occasions the expected major or minor third, and the repetitions of the call are separated not by silence but by connective notes.

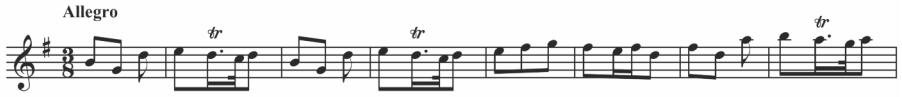
EXAMPLE 1. Vivaldi, *L'estate*, RV 315, first movement, bars 31-34, violino principale.



[17] This barrel organ was an improved version of a similar instrument built by John Snetzler at Luton Park in 1762 for the same earl, and the ninth barrel was possibly transferred from the earlier instrument. Concertos by Vivaldi occupied as many as seven barrels (numbered 7-13) out of the total of sixty-four, each barrel accommodating between four and seven movements. After Handel, Vivaldi is the composer most strongly represented. The organ and the music it played are described in the anonymous pamphlet *A Sketch of the Properties of the Machine Organ, Invented, Constructed, and Made by Mr. Cumming for the Earl of Bute*, London, E. and H. Hodson, 1812. It may be of interest to note that the precise timings given for the three movements are respectively 4 minutes 11 seconds, 59 seconds and 3 minutes 42 seconds. The first movement therefore counted about 121 crotchet beats to the minute, and the second (with both repeats taken) 65; the third movement counted either 168 crotchet beats to the minute with the repeat of the first section not taken, or 262 beats with the repeat taken. These tempos all fall within the expected range, but lie towards the 'faster' end (as one would perhaps anticipate, given the limited duration of a barrel).

[18] See CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 9), Florence, Olschki, 1998, pp. 239-241. There is a concise but valuable comparative analysis of Vivaldi's 'birdsong' motives in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, transl. Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 116-117.

EXAMPLE 2. Lampe, *The Cu'ckoo*, third movement, bars 1-8, flute.



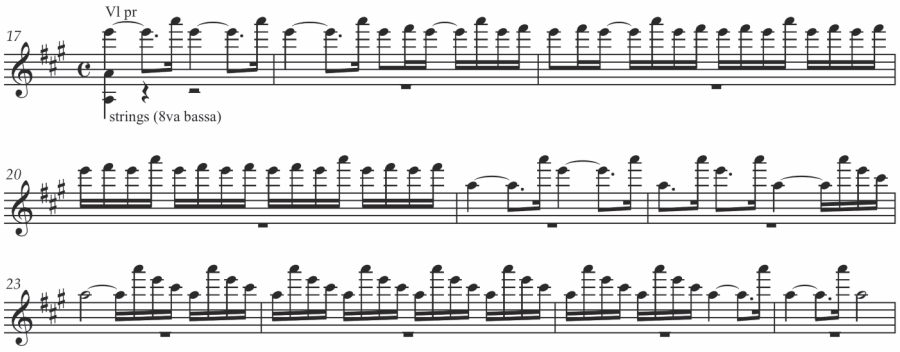
But in the first solo episode of the opening movement of *The Cuckow*, which is the first opportunity for the protagonist to reveal his personality, Vivaldi arguably approximates the same species of call (see Example 3). True, there is a prolongation of the second note rather than a silence or an interpolation of different material, but at least the call, initially and at two later points, comprises only two notes rather than immediately becoming a continuous 'warble'. It will be objected that the interval between the two notes is variously a fourth and an octave, not a third – and one might also observe in this connection that in the section of the second solo episode captioned "Il gardellino" in the same movement of *L'estate* (bars 72-77) Vivaldi meticulously alternates between two unvaried notes a perfect fourth apart, *g*''' and *d*'''. But in *L'estate* Vivaldi is perhaps operating to a higher standard of precision specifically in order to contrast different birds for programmatic effect. It has been pointed out in musicological literature that the interval between the cuckoo's two notes in nature is fairly elastic, and that at the start of spring is commonly wider than a third. Let us quote the author directly:[19]

> These tones are generally of uniform length, or with the first tone slightly shorter than the second, while both are somewhat staccato, each 'call' being followed by a slight period of silence. But the most interesting point is the interval separating the two tones. This, in contradiction to popular ideas which here, as well as almost everywhere else, are nearly always incorrect, is usually a perfect 4th at the first appearance of the bird in England and adjacent countries. [...] As the season advances the compass of the interval decreases, first to a major 3rd, and then to that interval by which the cuckoo's call is conventionally represented – a minor 3rd. Eventually the cuckoo's voice breaks, the 'two-fold shout' disappears, and gives place to a mere unmusical croak of approximately a semitone.

So even if Vivaldi does not imitate nature slavishly in his juxtaposition of different intervals within the same passage, he at least recognizes, unlike those who never depart from the stereotype, that the cuckoo has a wider choice at its disposal than merely a major or minor third.

[19] ORLANDO A. MANSFIELD, *The Cuckoo and Nightingale in Music*, "The Musical Quarterly", 7/2, 1921, pp. 261-277: 263.

EXAMPLE 3. Vivaldi, *The Cuckoo*, RV 335, first movement, bars 17-26.



Finally, we have it on the authority of an impeccably Venetian source, which probably drew on local sources, that Vivaldi composed a cuckoo concerto:[20]

> [...] E poiché ne' grandi artisti gli stessi capricci, le inezie medesime, son gemme di valore, questo ancora aggiunger mi piace, che uno dei trattenimenti co' quali soleano allora i magnati allegrar le loro splendide villagiature erano *il concerto de' cucchi*, *il coro delle monache*, *la lingua delle vane*, e simili piacevoli bizzarrie da Vivaldi composte [...]

From this characteristically orotund statement by Francesco Caffi, who is unlikely ever to have seen the music of RV 335, one gathers that the memory of this concerto survived in written or even oral form in Venice. Barring extraordinary coincidence, RV 335 arrived in England fully equipped with its title – in all probability, one chosen by the composer.

My conclusion is that Vivaldi harboured within his consciousness a quite large fund of musical ideas mimicking birdsong, many of which he regarded as generic and therefore potentially interchangeable between birds, but a few of which were also capable, when the occasion so demanded, of being used in a more rigorous manner for this or that species. It is also entirely possible that many of the allusive titles employed for Vivaldi concertos were not premeditated in a programmatic sense but were, so to speak, 'discovered' during or even after the act of composition (as were, famously, the subjects indicated by the titles of some of Debussy's *Préludes*), a fact that could help to explain their occasional inconsistencies. The repertory of music is full of descriptive titles that do not quite live up to their promise but at least have the merit of lending a little extra

[20] FRANCESCO CAFFI, manuscript draft of a projected history of theatrical music in Venice, *I-Vmc*, It. IV-747 (=10462-10465), vol. 4, f. 314.

memorability to the pieces they preface, and RV 335 has certainly benefited from this last effect.

There is no space here to deal with the multitude of textual problems affecting the outer movements of RV 335, but one unusual feature deserves comment: the presence, in the third movement, of short solos written in the treble clef for *cembalo*. The presence of 'guest' solos for a second instrument in works that otherwise have the physiognomy of a solo concerto is remarkably common in Vivaldi's earlier concertos (up to Op. 4): indeed the celebrated "Fifth" from Op. 3, classified there a concerto for two violins, conforms perfectly to this type. The choice of "cembalo" (a term perhaps to be understood generically as any keyboard instrument, not excluding organ) rather than a second violin as partner to the principal violin suggests customization for the British market, in exactly the same way as later in RV 766 and RV 767, which in turn would imply that the published version of the concerto is an adaptation rather than the piece's original form.[21]

Two offshoots

Popular pieces of music inevitably generate imitations or borrowings. Lampe's cuckoo concerto copies the concept and aura of Vivaldi's even if it completely ignores its material. More interesting are two concertos from other composers that unite one or two movements taken directly from RV 335 with one or two original ones. In neither instance does the title refer to a cuckoo, and none of the sources transmitting these concertos breathes a word about their composite origin.

The more straightforward case is that of the two manuscripts preserved in Sweden,[22] which substitute for the original slow movement one taken from a sinfonia in A major by the Swedish composer Johan Helmich Roman (1694-1758), who was the most likely arranger.[23] Between 1714 and 1721 Roman, who had mastered both the violin and the oboe, played in orchestras in London, where he

[21] One recalls, in addition, a similar participation of the *cembalo*, operating only as a single strand notated in the treble clef, in the 'augmented' version (RV 572) of the concerto with multiple soloists *Il Proteo o il mondo al rovescio*. In that instance, there is no British connection (except for the fortuitous circumstance of the manuscript's preservation in Manchester), so perhaps the modification to the instrumentation of RV 335 was carried out for different reasons. It is possible, but unlikely, that someone in Britain made the adaptation.

[22] (a) *S-Skma*, Od-R (partly in Roman's hand); (b) *S-Uu*, Imhs 63:17 (in the hand of Joachim Daniel Gudenschwager). A fairly extensive bibliographical description of the two sources is given in Peter Ryom, *Répertoire*, cit., pp. 421-422.

[23] This is a four-part sinfonia for violin 1, violin 2, viola and bass preserved in *S-Skma*, Ro 25b, *S-Skma*, Ro 25c, and *S-L*, Samling Engelhart 634. It is listed as T6.16 in the unpaginated thematic

can hardly have escaped contact with *The Cuckow*. Indeed, he was a good enough violinist to have taken the principal part in it. Concurrently, he studied composition: his main teacher appears to have been the German-born Johann Christoph (John Christopher) Pepusch (1667-1752). Since Pepusch is the author of the other arrangement, it looks highly likely that the German was introduced to Vivaldi's concerto by the Swede, although the reverse is not inconceivable. At any rate, the fact that both men used different parts of the same Vivaldi concerto to make new compositions around the very time (the second half of the 1710s) when they were in close contact seems beyond coincidence.

What persuaded Roman to remove Vivaldi's *Grave* in E minor and silently substitute a *Largo* in F sharp minor borrowed from his own compositions? At first sight, the replacement can seem perverse, since the *Grave* is by far the most attractive and musically cogent of the three movements, not least on account of its lyrical rather than virtuosic priorities. The answer to the question can only be speculative, but some possible reasons suggest themselves immediately. First, the fact that the original movement is in the dominant minor rather than the relative minor – an unusual choice, even for Vivaldi – may have appeared egregious. Many were the composers contemporary with Vivaldi, including J. S. Bach and Handel, who hardly ever wavered from the principle that in three-movement instrumental compositions the central movement should be in the relative minor or major. True, Roman is relatively adventurous in his inter-movement key relationships, but the passage from A major to E minor and back may have offended his tonal sense.

Second, and perhaps more important, the *Grave* belongs to the important category of Vivaldi concerto slow movements, concentrated in the two central decades of the composer's career (1710-1730), that adopts solo sonata scoring from start to finish. Between a quarter and a third of Vivaldi's violin concertos – an unexpectedly high proportion – have an internal slow movement featuring throughout a single-strand accompaniment, which is usually scored for basso continuo but on occasion employs instead unison upper strings (as a *bassetto*) or a full string unison. Several such movements are in fact concordant with either the introductory or the internal slow movement of a Vivaldi violin sonata, which has clearly been appropriated with no, or only minimal, modification. Unconventional as this particular form of recycling may have been, its practical efficiency is obvious. In the case of RV 335, the slow movement has no

catalogue at the end of INGMAR BENGTSSON, *J. H. Roman och hans instrumentalmusik* ("Studia Musicologica Upsaliensia", 4), Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1955. The provenance of the central movement is stated incorrectly to be a violin sonata by Roman in PETER RYOM, *Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (RV), Wiesbaden–Leipzig–Paris, Breitkopf & Härtel, 2007, p. 144.

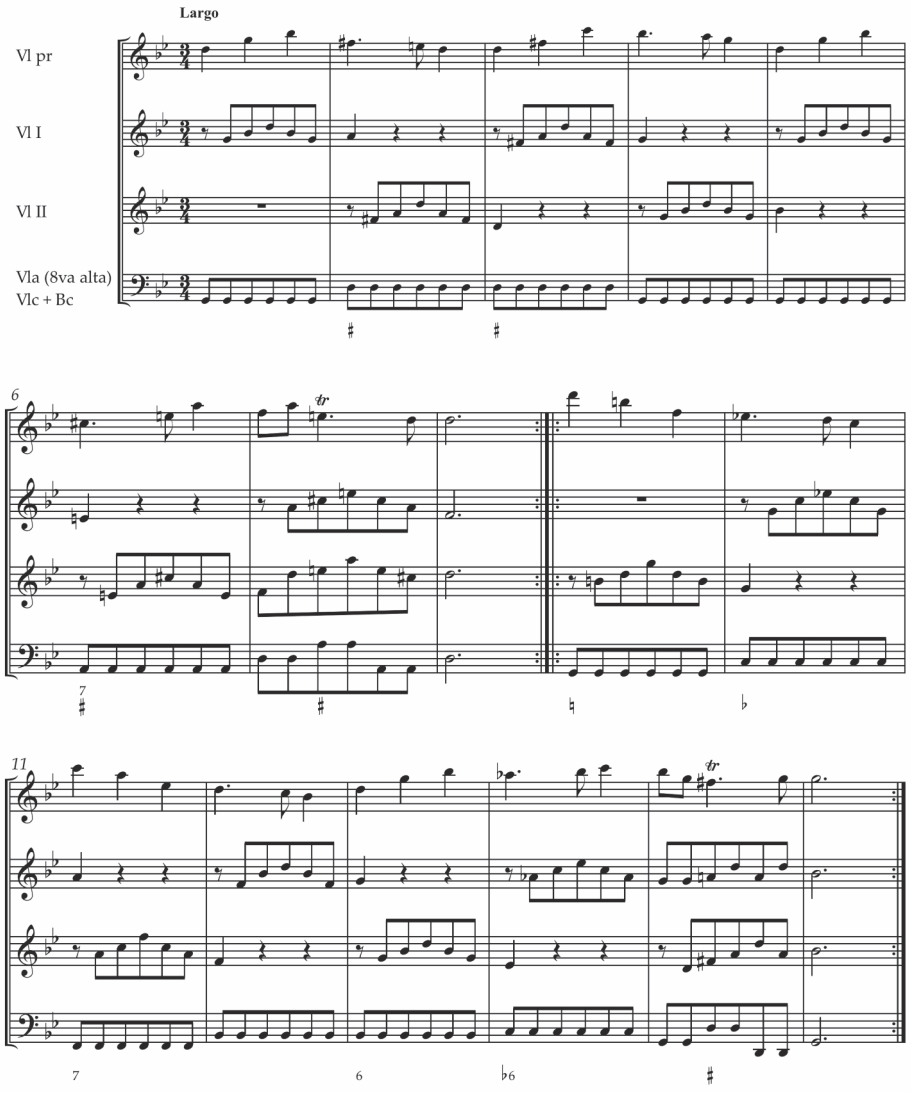
concordance among Vivaldi's known sonata movements, but this fact does little to diminish the likelihood of such an origin.

At the same time, it is important to be aware that whereas contemporary composers of concertos frequently lightened the texture in slow movements and, provided that there were two or more *concertante* instruments, were even prepared to jettison the orchestral ripieno (as Bach does in the second and fifth of his *Brandenburg Concertos*), a reduction throughout a whole movement to only two parts is scarcely encountered elsewhere in the Baroque concerto repertory.[24] Indeed, many composers may well have felt that ensemble performance (cadenzas apart) was the defining essence of a concerto, conforming to the genre's historical roots. Perhaps Roman simply drew the line at performing a concerto with a slow movement of this type.

The third possible objection is more subtle. The *Grave* belongs to what I would term Vivaldi's 'cameo' movements. These are perfectly symmetrical binary-form movements, a mere eight or sixteen bars in length, that are divided into four segments of equal length. In minor keys the first segment remains in the tonic, the second modulates either to the relative major or the dominant minor; following the repeat of the first section, the third segment begins with a phrase in the subdominant minor, which is repeated sequentially either in the relative major or sometimes in the dominant minor (if the second segment cadences in the relative major). The fourth segment then re-establishes the tonic, usually with a touch of Neapolitan harmony en route. This ultra-concise design, which gives extreme expression to the *faux-naïf* side of the composer, is encountered as early as Op. 1 (1705) in the gavottas of the first and second sonatas and the sarabanda of the fourth. Its best-known appearances are in the slow movements of Op. 8 no. 7 (RV 242) and Op. 10 no. 4 (RV 437), which are in the same key, G minor, and almost identical in musical substance. Example 4 quotes the RV 242 slow movement complete. A comparison between this movement and the *Grave* of RV 335, to be quoted as Example 5, will reveal Vivaldi's tenacity in preserving unaltered, surface details apart, a simple but cogent musical formula.

[24] I can recall only two slow movements in violin concertos not by Vivaldi that employ solo-sonata-style scoring throughout. Both are by the Bolognese violinist-composer Giuseppe Matteo Alberti, who, as is widely acknowledged, was among the earliest Italian composers to absorb and imitate Vivaldi's innovations. The concertos in question are those identified as vn4G_2 and vn4A_2 in MICHAEL TALBOT, *A Thematic Catalogue of the Orchestral Works of Giuseppe Matteo Alberti (1685-1751)*, "R. M. A. Research Chronicle", 13, 1976, pp. 12 and 14.

EXAMPLE 4. Vivaldi, violin concerto in D minor, RV 242 (Op. 8 no. 7), second movement.



In parenthesis, but with great relevance for what will be said later on, the four-squareness of this design is all the more remarkable and conspicuous for standing in stark contradiction to one of Vivaldi's most recognizable compositional traits: his fondness for ever-changing, and by ordinary standards often deviant, phrase structures. In this respect Vivaldi stands at the opposite pole to J. S. Bach, who is a devotee of strict binary symmetry.[25] To achieve complexity and a deliberate element of surprise in his phrase structures, Vivaldi has many cunning devices up his sleeve. He may group phrases of similar length in threes rather than twos; he may employ phrases of irregular length (in quadruple metre this often entails the use of odd-numbered multiples of a half-bar); he may unexpectedly make antecedent and consequent unequal in length (lengthened consequents are to be expected as a by-product of *Fortspinnung*, but Vivaldi's frequent foreshortened consequents most certainly are not!); he may telescope units by beginning a new unit in the concluding bar of its predecessor, anticipating the fondness of the Viennese Classical composers for this procedure.

So the Swedish composer perhaps viewed this movement in addition as too unsophisticated – or even as simply too short – to retain in a concerto.

The realization that Pepusch silently borrowed the slow movement of RV 355, into which he inserted inner parts for ripieno violins and viola (and to which he at a much later stage added a second bass part), is a very recent one occasioned by a communication to me from Mario Fonseca, who had noticed that in a recording of concertos by this composer the featured violin concerto in A major contained as its central movement a version of Vivaldi's text.[26]

Pepusch was a musician of many parts – perhaps too many parts to attain the highest level of distinction in any single one of them. The bulkiest part was musical composition, within which, during the major part of his career, his productivity was on the level of a Handel or a Vivaldi. But despite this industriousness his music elicited respect rather than love from his contemporaries. Burney writes of him, "As a practical musician, though so excellent a harmonist, he was possessed of so little invention, that few of his compositions were ever in general use or favour",[27] while Hawkins, whom one

[25] Rare are the Bach movements that do not have an even number of bars. A striking case in point is the opening movement of the second *Brandenburg Concerto*, 118 bars long, which is composed entirely of two-bar segments except for four occurrences of transitional three-bar phrases (bars 33-35, 72-74, 77-79 and 96-98), which balance out through having an even number.

[26] *Johann Christoph Pepusch (1667-1752): Concertos and Overtures for London*, The Harmonious Society of Tickle-Fiddle Gentlemen, dir. Robert Rawson, Ramée, RAM 1109 (2012). I cannot express deeply enough my gratitude to Mr Fonseca (at the University of Manitoba, Canada) for alerting me to this concordance, thereby inspiring the present article. I should like also to thank Harry (H. Diack) Johnstone for his ideas and advice regarding Pepusch and *GB-Lam*, MS90.

[27] Charles Burney, *A General History of Music*, cit., vol. 4, p. 637. Burney probably uses "harmonist" as a very general term embracing in addition what we would understand by the word "contrapuntist", and "invention" is used as a synonym for "originality".

would expect to favour Pepusch on account of their shared love of earlier music and common membership of the Academy of Ancient Music, has to concede that the German was "a learned but a dry composer".[28] It is fair, however, to balance this negative view, probably made more emphatic in order to achieve greater literary effect (a goal never far from the minds of these two great historians), with that of Donald Cook, author of an important modern study of the composer, who pays tribute to Pepusch's consistent craftsmanship and the intensity of his counterpoint (particularly evident in his bass parts).[29]

Pepusch was a mainstay of London operatic and, more generally, theatrical life (in respect of music accompanying plays) from the beginning of the eighteenth century up to the formation of the Royal Academy of Music in 1719, acting variously as musical director, musical arranger, harpsichordist (i.e., *maestro al cembalo*) and player of the violin and viola. As is widely known, his song arrangements and 'medley' overture created for the *Beggar's Opera* in 1728 created a new genre, the ballad opera. Up to around 1715 the prime focus of his composition, quantitatively speaking, was instrumental music – principally solo, trio and multivoice sonatas, plus a smaller number of concertos – although his leading role in establishing the English-language cantata deserves recognition. Starting with the masque *Venus and Adonis* (Drury Lane, 1715), his focus shifted towards vocal music in larger forms. In 1726 he was a founder, and president up to his death, of the Academy of Vocal (later restyled "Ancient") Music, and this involvement provided the impetus for concentrating to a greater extent on teaching, music theory and the amassing of a vast library that was partly an archive of his own works and partly a collection of music by others, both ancient and modern. At his death this library was initially distributed, in accordance with his will, between two of his closest associates: Ephraim Kelner and John Travers, but each bequest soon became dispersed in murky circumstances. During the 1760s part of it was acquired by the singer, organist and collector William Savage (c. 1720-1789). In 1816 Savage's collection was purchased from his son's widow by his former apprentice Richard John Samuel Stevens (1757-1837), likewise a singer, organist and collector. In 1872 Stevens's collection was acquired by the Royal Academy of Music in London (the teaching institution, not the opera company!), where it now resides.

Among the Savage-Stevens manuscripts held by this library is MS90, a volume containing a very large number of generally shorter items.[30] It was copied out in

[28] Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, cit., vol. 5, p. 404.

[29] Donald Frederick Cook, *The Life and Works of Johann Christoph Pepusch (1667-1752), with Special Reference to his Dramatic Works and Cantatas*, 2 vols, unpublished doctoral thesis, University of London King's College, 1982, especially vol. 1, pp. 64-68, 240 and 246.

[30] In 1936 the final pages of the original manuscript (pp. 299-346, containing five items of Italian and English sacred music) were bound separately as MS12. As a result, the 'rump' MS90 inevitably lost its original covers and had to be rebound.

its entirety on a single paper type by a single scribe (identified simply as "Scribe D" by Cook) who was responsible for copying several manuscripts in Pepusch's library, on one identified occasion (MS89) in collaboration with both Pepusch and Travers. Most of the items are operatic arias (plus a few duets) performed in London during a period running from *Thomyris* (1706) to *Siroe* (1728), and with many of them Pepusch has a connection as performer or arranger. Some are in full score, while others are in reduced score, probably as the result of copying from published song sheets or collections of "Songs". Intermingled among these arias are short space-fillers in the shape of instrumental movements, many anonymous, for treble instrument and bass. The volume contains in addition some instrumental items (one of them, on pp. 56-61, is an arrangement for solo keyboard of Vivaldi's "Fifth") and a few chamber cantatas. Pepusch himself is the author of at least eight items, the most extended of which is an otherwise unknown concerto in A major for principal violin, two violins, viola and bass, occupying pp. 1-16.

For the reader's orientation, it will be useful at this point to characterize Pepusch's concertos as a whole. The third section of Cook's thematic catalogue, which contains concertos and cognate works, lists nineteen pieces (3:001-3:019).[31] The first six concertos listed are the works published by Jeanne Roger in 1718 as Op. 8, the *Six Concerts à deux flûtes à bec, 2 flûtes traversières, haubois ou violon et basse continue*. These are effectively five-part sonatas in the German tradition where one pair of treble instruments is pitted, *concertato* fashion, against another pair. Their obvious model is the collection entitled *Six Sonates à cinq parties, 2 flustes et deux haubois et 1 basse continue,* containing four works by Gottfried Finger and two by Gottfried Keller (both men active in England), which Estienne Roger published in 1698. Of the remaining works in the collection, two can be excluded from consideration immediately as being singletons of unusual type. One (3:015) is a trumpet sonata in five movements; the other (3:019), entitled "Partie Englitaire" (i.e., "Partita [called] England)", is a wind-band piece. This leaves eleven concertos, nine of which are Torellian in inspiration, having (with one exception) four movements configured Slow-Fast-Slow-Fast and all being scored for four-part strings.[32] As in Torelli's Op. 6 (1698), but now more abundantly, the two violin parts contain periodic solo passages that are more decorative than structurally essential. The link to Torelli is important to emphasize, since the two men must have encountered one other, presumably in Berlin, just before Pepusch left for England, which would account for the fact that works by the Italian, some of them *unica*, occasionally make unexpected appearances in manuscript collections with connections to the German, and vice

[31] Donald Frederick Cook, *The Life and Works of Johann Christoph Pepusch*, cit., vol. 2, pp. 107-118.
[32] These are 3:007-3:014 and 3:016.

versa.[33] A certain indebtedness to Torelli remains in the last two concertos, 3:017 in A major and 3:018 in A minor, but here Vivaldian influence is paramount. That Pepusch quickly became aware of the concertos of *L'estro armonico* is evident from the fact that he borrowed its opening motive (albeit treated more contrapuntally) for the overture to *Venus and Adonis*. The A major concerto shows its affinity to the solo concertos of Vivaldi's Op. 3 (nos. 3, 6, 9 and 12) already in Scribe D's description of the three violin parts as "primo", "secondo" and "terzo" (in preference to the more common nomenclature of "principale", "primo" and "secondo").[34] In the outer movements it becomes evident that every effort has been made to adopt elements of Vivaldi's musical idiom, such as unison writing, *bassetti*, the option for diatonic transparency, the segregation of ritornellos and episodes into separate periods and the exploration (with great restraint) of virtuosic effects, even though a comparison with the concertos of the main, 'Torellian' group quickly shows how far Pepusch is operating outside his compositional comfort zone. The A minor concerto, with its four violin parts, has a similar relationship to the concertos for two violins of Vivaldi's Op. 3 (nos. 2, 5, 8 and 11). Pepusch already has an impressive list of 'firsts' to his credit, some of which have been mentioned above: perhaps these two concertos will one day win recognition as the earliest Vivaldi-influenced concertos written on British soil by a permanent resident of these isles – unless Pepusch's precocious pupil William Babell got there first.

Cook is unable to give a precise date for these two concertos, writing "probably after 1714". The borrowing from RV 335 in the A major concerto suggests a date not long after that year, coinciding with a period when Pepusch was very active at the Lincoln's Inn Fields theatre. A theatrical connection is certainly suggested by their showiness, since it was precisely concertos of this kind that most appealed to theatre audiences and also gratified the leading musicians of theatre orchestras. At the same time, it seems less likely that they are connected with Pepusch's position as director of music to James Brydges (Earl of Carnavon and later Duke of Chandos) in the second half of the same decade, since the Chandos band acquired its first member specifically identified as a viola player only in 1719.[35]

But we must return to the slow movement of concerto 3:017, transcribed complete as Example 6 and preceded by Vivaldi's original movement as Example 5, to

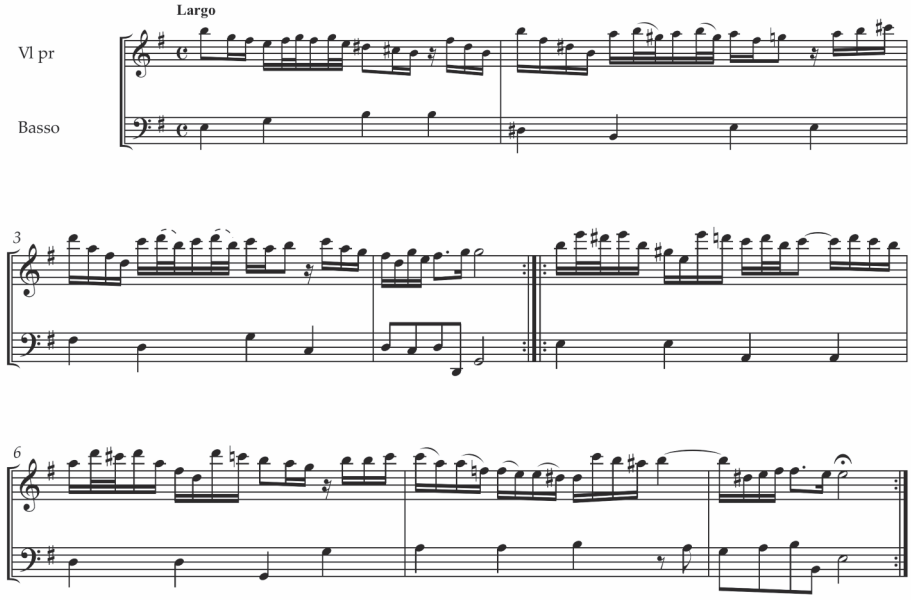
[33] On the Torelli-Pepusch connection, see Michael Talbot, *Some Little-Known Compositions of Torelli in the British Library*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, eds Cesare Fertonani and Emilio Sala, Milan, LED, 2009, pp. 371-396, and Id., *On the Cusps of Stylistic Change: Vivaldi's Sonata RV 820 for Violin, Cello and Continuo and its Seventeenth-Century Roots*, forthcoming.

[34] Pepusch (here via Scribe D) idiosyncratically labels the viola part "Tenore". This curious practice, which one observes in other manuscripts of his works, results from converting the traditional English name for the instrument, "Tenor", into the etymologically closest Italian word.

[35] One must, I know, be cautious about making such deductions, since any musician officially employed as a violinist could in theory pick up and play at least a simple part on the larger instrument if the need arose.

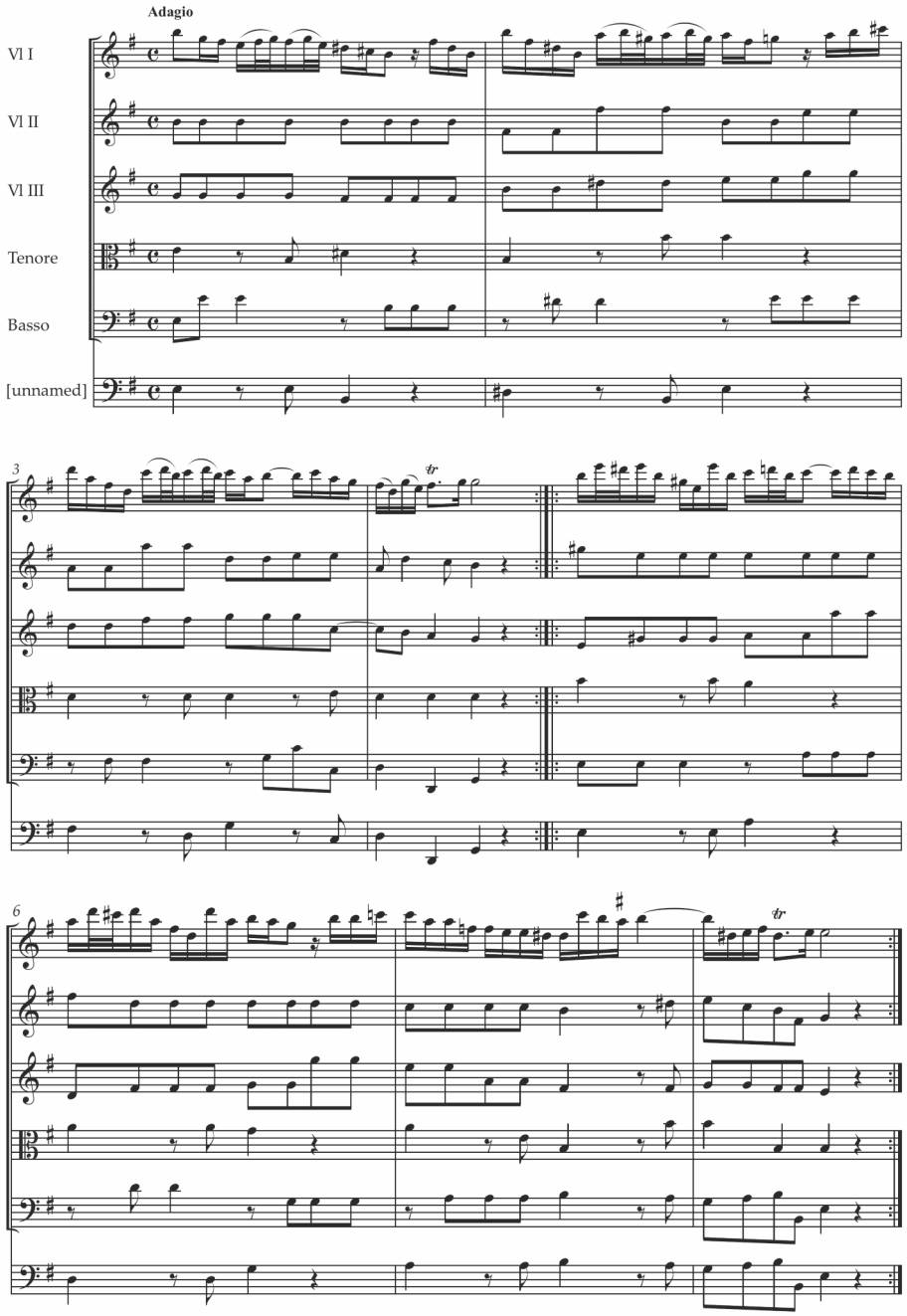
address the burning question of why, in the first place, Pepusch should not have used entirely original material to create it.[36] It is indisputable that Pepusch was an ever-willing arranger of music not his own, but unacknowledged plagiarism was not his custom, for all the temptations that his prodigious work-rate must have brought. The importation of a Vivaldi movement exactly replicating the unusual tonal relationship with the outer movements present in the original must, I think, have had an external stimulus. Many hypothetical scenarios are possible, but the one that convinces me most is that a violinist who had taken RV 335 into his repertory and performed it in public with success invited Pepusch to compose a similar concerto for him – but a work expressly retaining this movement, which had become one of his 'signature' pieces. In complying with this request (to pursue the hypothesis), Pepusch left the soloist's part almost completely unaltered but could not refrain from adding inner parts and lending animation to the bass, either because the original accompaniment dissatisfied him or because he felt a need to intervene and gain at least partial authorship, in his own eyes, of the movement – or even for both those reasons equally.

EXAMPLE 5. Vivaldi, *The Cuckow*, RV 335, second movement (Walsh and Hare edition).



[36] Pepusch's movement is also shown in facsimile as Illustration 1. I should like to record my thanks to Lesley Daniel at the library of the Royal Academy of Music for generously making available to me a scan of the complete concerto.

EXAMPLE 6. Pepusch, Violin concerto in A major, second movement.



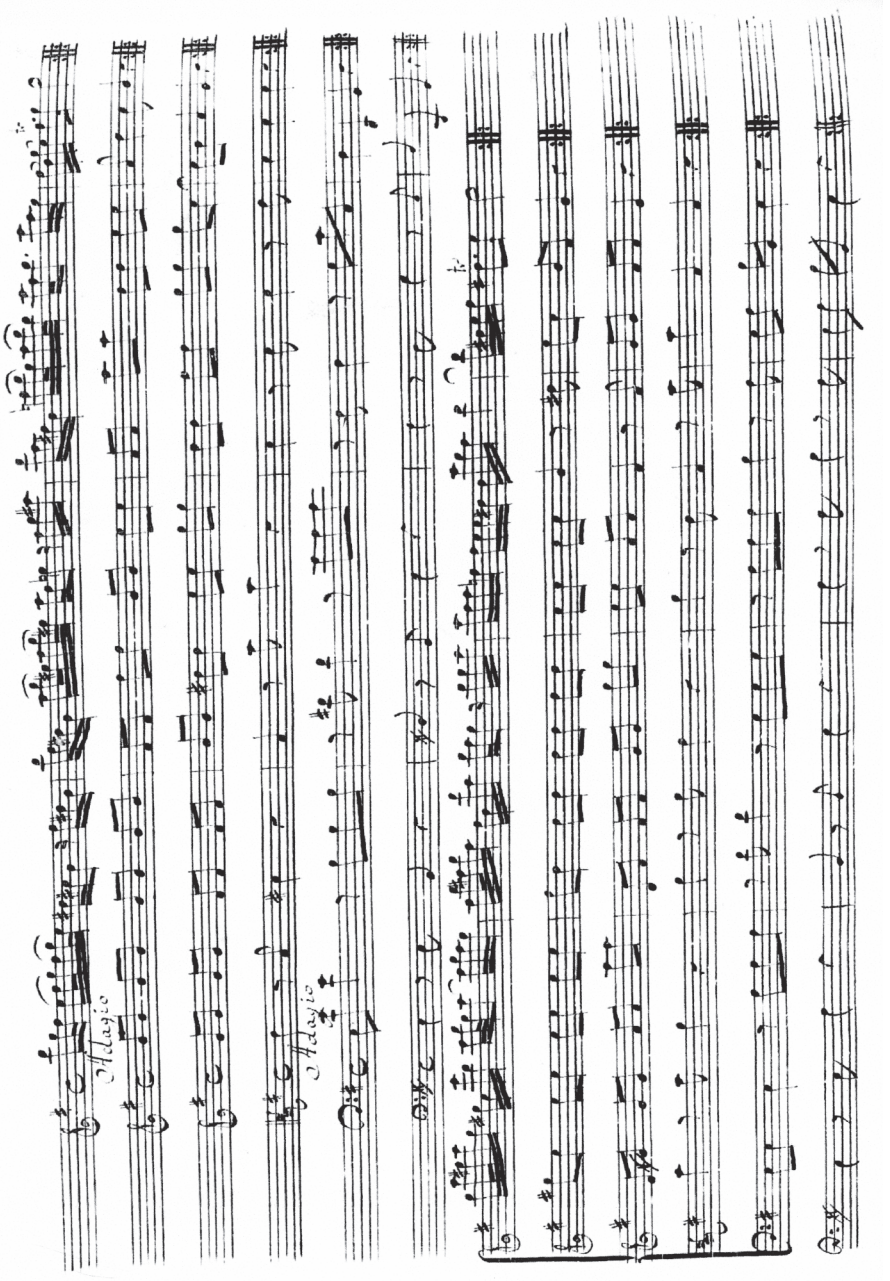


ILLUSTRATION 1. Pepusch, Violin Concerto in A major, second movement. London, Royal Academy of Music, MS90, p. 8.

Ignoring, for the moment, the lowest of the six staves, whose content was added by Pepusch himself at the time (certainly no earlier than 1728 and quite possibly some years after that) when he reviewed Scribe D's copy, one sees immediately that a major concern of the former when constructing the revised bass line and the three inner parts was to impose regular patterns on the music over and above those devised by Vivaldi. The supporting violins proceed for the most part homorhythmically, in quavers; the viola and the bass (which requires contrabass pitch to avert undesirable chord inversions) have complementary, interlocking rhythmic patterns that jointly create an almost continuous quaver motion. Except for small details of articulation, which in all the sources for this movement are liable to accidental omission or erroneous transcription, the line for principal violin is largely unchanged. The rhythms on the third beats of bars 1 and 6 are reconfigured to become dactyls instead of anapaests – it is difficult to be confident that these alterations are corrections rather than hypercorrections, although a modern editor might well be led in the same direction – and the *f*″ sharp on the second beat of bar 8 is changed to *d*″ sharp (with obvious consequences for the writing of the inner parts), possibly for the sake of symmetry with bar 4. The matching alterations to the ninth notes in bars 5 and 6, though unnecessary, are not without merit. Likewise in bar 5, Pepusch has corrected (as I have done similarly in Example 5) the rhythm of the notes on the third beat, which are given by the Walsh and Hare edition in obvious error as four semiquavers. But the lack of a sharp before the penultimate note (*a*″) in bar 7 is probably a slip by Scribe D that escaped Pepusch's notice (after it had been the arranger himself who supplied the missing sharp in the second violin part of bar 5). The alteration of the semiquaver rest in bar 3 to a dot of addition was doubtless calculated to improve the flow of the music in the approach to the cadence, even if it can seem to us today a rather pedantic intervention.

After Scribe D had carried out his work and Pepusch had checked it, the latter decided to divide the bass, adding new notes on the conveniently void staff underneath each of the two original systems. Presumably, the upper staff was retained for cello, while the lower staff was assigned to contrabass and the continuo instruments, whose rhythm shadows the viola part until the last bar. One would guess that this addition had some immediate practical purpose, such as a public performance of the concerto, but one would need to know Pepusch's mind better to be certain of this.

Who, then, was the mystery violinist who persuaded Pepusch to write the concerto, or at least introduced it to the public? Several possible candidates have already been mentioned. These include Dubourg, Roman and Bitti, and one should not exclude other leading Italian violinists active in London after 1715, such as Pietro and Prospero Castrucci. Pepusch himself can be ruled out as the performer: on the violin he always remained a humble member of the ripieno, and there are no press reports of his taking a principal violin part. But there is one further name that deserves serious consideration: John Banister the younger. It was Banister, primarily known as a violinist, who played a flageolet concerto (today lost) composed by Pepusch as an entr'acte piece in the revival with English text

of Giovanni Bononcini's *Camilla* at Lincoln's Inn Fields on 3 July 1717, and one could well imagine that he played concertos for his main instrument on similar occasions arising at the same theatre around the same time.[37]

The riddle of Ancona

Up to the most recent (2007) edition of the Ryom catalogue the variant of RV 335 preserved, in a set of five parts, in the Biblioteca comunale "Luciano Benincasa" of Ancona (shelfmark Ms. Mus. 39) bore the separate number RV 335a, now expunged from that catalogue. Its outer movements are very similar to those of the published RV 335, and the 1986 catalogue mentions correctly that the obbligato passages for *cembalo* are assigned in this source to a ripieno violin part, although it errs in identifying this as the second rather than the first part.[38] But in fact the divergences between the two sources in these same movements go much deeper. Some are, admittedly, trivial, but others are more consequential and can perhaps even shed light on the chronological and compositional relationship of the two variants, as we shall shortly see.

The most striking textual difference is that the central *Grave* of the erstwhile RV 335a is a completely different movement, in the more conventional key of F sharp minor. Prior to the 1986 Ryom catalogue – in other words, in the so-called "Kleine Ausgabe" (abridged edition) of the catalogue issued in 1974 and, with revisions, in 1979 – it had not been stated that this movement was identical with the central movement of RV Anh. 14, a three-movement concerto in A major attributed on strong (but, as we shall see, not quite conclusive) grounds to Vivaldi's Florentine contemporary Francesco Maria Veracini (1690-1768). The 1986 and 2007 catalogues offer no suggestions for how a movement by Veracini came to become associated in a kind of pasticcio composition with two movements by Vivaldi, and the reader is left to infer that, just as in many concerto sources preserved in Dresden that originate from the former Saxon Hofkapelle, this is an 'opportunistic' pasticcio mechanically creating a new work in mix-and-match fashion and possibly conceived by a person unconnected with either composer.

Another odd feature is that the Ancona concerto (which according to RISM is the only eighteenth-century Vivaldi source the library holds) bears a title similar to, but at the same time deviant from, *The Cuckow* (which one would render in Italian as *Il cucù*, *Il cucco* or *Il cuccolo*). The principal violin part is headed "Concerto detto il Rosignuolo del Signor Don Antonio Vivaldi di Venezia", and a separate title page has the same wording except for the replacement of "del" by "Composto Dal". So the depiction is of a nightingale, not a cuckoo. Whether this alternative label is, in ornithological terms, better, worse or equally unsatisfactory need not detain us. What is more important for our present purposes is that it is equally plausible as a description of a musical imitation that was never intended to be studied under a microscope. Indeed, it is the kind of

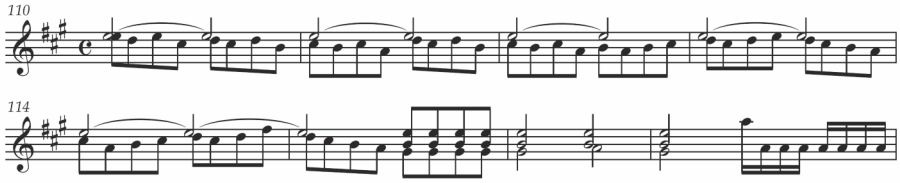
[37] Donald Frederick Cook, *The Life and Works of Johann Christoph Pepusch*, cit., vol. 1, p. 113.
[38] Peter Ryom, *Répertoire*, cit., p. 423.

facile, 'throwaway' label that composers have often used (generally very successfully) as a paratext to sell a work, literally or figuratively, to customers and audiences.

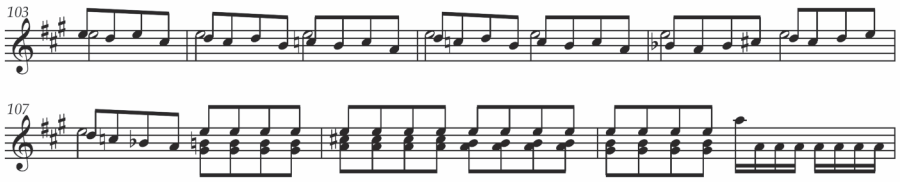
The unidentified scribal hand that prepared this manuscript, obviously Italian and using music paper of a type produced in the Veneto, points to an experienced professional copyist. This immediately gives pause for thought. Scribes who are autonomous, such as persons who collect music on their own account (very common in eighteenth-century England), can readily take liberties, even outrageous ones, since they are accountable to no one else, but professional copyists have less motivation and generally less opportunity to make serious alterations, still less to commute between copy texts in order to create a pasticcio, unless specifically instructed to do so. Who would possess concertos in the same key, or in compatible keys, by both Vivaldi and Veracini and give a copyist the order to fashion a hybrid work of this kind?

Before we address this doubt, attention can profitably be drawn to the final, cadenza-like section of the last solo episode in the first movement, as it appears in the London (Walsh and Hare) and Ancona versions, quoted as Examples 7 and 8. There are in fact three such unaccompanied passages in the concerto, located after the first ritornello and before the final ritornello in the first movement, and before the final ritornello in the third movement. In the Ancona source the accompanying parts exhibit, during these cadenzas, Vivaldi's familiar instruction "Si ferma à piacimento", instead of having rests totalling a precise number of bars as in all the other sources for RV 335. This implies that the Ancona cadenzas were conceived as malleable – tailored to the performer and the situation. Flexibility of this kind corresponds to Vivaldi's known practice in such works as the D major concerto RV 208 (*Grosso Mogol*), where the preserved written-out cadenzas, though generally similar, diverge at many points.

EXAMPLE 7. Vivaldi, *The Cuckow*, RV 335, first movement (Walsh and Hare edition), violino principale, bars 110-117.



EXAMPLE 8. Vivaldi, *Il rosignuolo*, RV 335 (formerly 335a), first movement, violino principale, bars 103-109.



The most interesting of the differences between the two examples is that the Ancona version, like those in Stockholm and Uppsala, ends the final sequential descent with recherché and acerbic chromatic alterations (C natural and B flat), whereas the printed sources and a derived manuscript in Trondheim present the same notes in a blander, diatonic guise. Here, for once, aesthetic taste rather than the level of technical difficulty is the underlying distinguishing factor.

RV Anh. 14 reclaimed?

The thought struck me, while I was attempting to get to the bottom of the Ancona variant, that everything would fall better into place if its slow movement were by Vivaldi himself, not Veracini. In that perspective, this variant, together with the published and more widely circulated one, would join the small family of Vivaldi concertos in which one (or even two) movements exist in alternative form, and where the replacement movement, if not newly composed, has been appropriated from an existing work of the same author.[39] But which slow movement is here the replacement? If Veracini is indeed the composer of RV Anh. 14, the slow movement imported from it (with omission of the non-obbligato viola part) is by definition a replacement. If, on the other hand, RV Anh. 14 is in reality by Vivaldi himself, the slow movement of Ancona variant potentially represents the primitive form of RV 335, and the solo-sonata-style slow movement of the published version its replacement. This sequence of events would certainly fit the pattern seen in RV 212/212a, where the 'sonata' movement belongs to the later version.

It seemed appropriate to start by investigating the circumstances in which RV Anh. 14 was admitted to the *Anhang*, which is reserved in the Ryom catalogue for works of uncertain, improbable, disproved or capricious attribution. The circumstances are actually very odd. In the *Inventaire-Thématique* constituting the second volume of his pioneering life-and-works study of Vivaldi, Marc Pincherle lists the concerto as one of four by the composer contained in the twelve-work anthology *Concerti a cinque* issued by Jeanne Roger c. 1717 – but, incredibly, omits to mention that the work is attributed there by the publisher to "Sig. Francesco Maria Veracini".[40] There is in fact no discussion of the work at all in Pincherle's study. To all appearances, the French scholar worked out, presumably on stylistic grounds, that the concerto must in reality have been by Vivaldi – but then forgot,

[39] Cases in point among Vivaldi's violin concertos are RV 208/208a, 212/212a and 213/213a. Perhaps it is no coincidence that all three are 'bravura' concertos in D major.

[40] Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols, Paris, Floury, 1948, vol. 2, pp. 24 and 44. In the Pincherle catalogue of Vivaldi's concertos the work has the number 218. The Amsterdam edition, later reissued by Michel-Charles Le Cène, uses separate plate numbers for the two *libri*: 432 for concertos I-VI and 433 for concertos VII-XII.

or perhaps could not be bothered, to explain the full picture to his readers. Whatever the circumstances, from the outset of the Ryom catalogue project Pincherle's attribution of this concerto to Vivaldi has been rejected out of hand,[41] the work's inclusion in the *Anhang* being treated as a formality rather than an unfinished story. For their part, Veracini scholars seem to have been equally incurious about the solidity of the attribution of the concerto – rather strange when we consider that this composer, so prolific and accomplished as a composer of sonatas, produced only a handful of attributable concertos for his own instrument.[42] John Walter Hill's study of Veracini's life and works, published in 1979, makes perceptive comments on this concerto that emphasize its progressive features, contesting less complimentary remarks made previously by Schering and Dounias.[43] Hill states accurately that the concerto is "entirely in the new style" (i.e., that of Vivaldi's Op. 3), and points out with commendable precision that at this time Vivaldi, too, had the habit of inserting brief tuttis within solo episodes in a manner departing from the 'classic' ritornello form of textbooks.[44] (Unwittingly, Hill's evaluation anticipates the direction my speculation is about to take.)

The attribution of the concerto to Veracini in the Jeanne Roger anthology at first sight appears to gain plausibility from the fact that for the first and only time in similar sonata and concerto anthologies by Estienne and Jeanne Roger the works are prefaced individually by a composer identification taking the form of "del Sig." followed by forename(s) and surname. This contrasts with the normal Roger practice of merely giving a list, not necessarily complete, of composer surnames on the title page and leaving the user to exercise his or her ingenuity in matching name to work.[45] By specifying each composer so meticulously, the publisher perhaps wished to imply that this was an anthology of specially commissioned works on the model of certain earlier Bolognese sonata anthologies, such as the *Corona di dodici fiori armonici* brought out by the Peri firm in 1706. If so, the effort was unconvincing, since the incidence of obvious engraving errors is abnormally high, suggesting that the copy texts were not transmitted directly by the composers. Also, the distribution of the concertos among the composers is less equal than one would expect from a commissioned

[41] It had earlier been omitted from the collected edition of Vivaldi's instrumental works issued by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi in collaboration with Ricordi. Its opening theme is, however, quoted and discussed as an example of Corellian influence on Veracini, with special reference to the use of syncopation, in Minos Dounias, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1935, p. 61.

[42] Catalogued as A1 (= RV Anh. 14), A2, D2 (= RV Anh. 9) and B$^{\flat}$ in John Walter Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, pp. 365-368.

[43] See notes 41, earlier, and 55, later.

[44] John Walter Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, cit., pp. 146-147.

[45] The relevant Roger anthologies are discussed in some detail in Michael Talbot, *The Concerto Collection "Roger no. 188": Its Origin, Nature and Content*, "Studi vivaldiani", 12, 2012, pp. 3-36.

collection. Vivaldi is represented by three concertos (nos. 6, 8 and 12); Giuseppe Valentini (nos. 3 and 4) and Giacomo Rampin[46] (nos. 5 and 9) each by two; Giuseppe Sammartini (no. 1), Alessandro Marcello (no. 2), Francesco Maria Veracini (no. 7), Luca Antonio Predieri (no. 10) and Tomaso Albinoni (no. 11) each by a single concerto. One's impression is that the publisher acquired the copy texts, as usual for such collections, from manuscripts in general circulation that themselves were not necessarily correctly attributed, or even attributed at all. Indeed, the stylistic homogeneity of the three Vivaldi violin concertos contained (RV 220, 275 and 364), which have the appearance of more or less coeval early works, and also of the two Valentini oboe concertos, might suggest that the publisher extracted them from manuscript sets.

This hypothesis regarding the manner of acquisition of the twelve works is strengthened when we consider that the authorship of the first two works is problematic. The oboe concerto in F major attributed to "Giuseppe St Martin" also exists in manuscript as an oboe concerto in B flat major in the Rheda collection[47] and as a flute concerto in D major in the university library of Lund,[48] both times attributed to an obscure composer with the surname Salvini.[49] The second concerto, attributed to "Alexandro Marcello", has thematic concordances with Benedetto Marcello's violin concerto Op. 1 no. 2, as can be verified by comparing the keyboard transcriptions that J. S. Bach made of both compositions (BWV 974 and BWV 981), and is more likely to be a work by the younger brother. So we should certainly not regard the attribution to Veracini of Concerto VII as of absolutely guaranteed reliability.[50]

To address and, with luck, come closer to settling the question, what needs to be done is to transcribe the concerto and examine it forensically. After all, there has been so much recent scholarly work on Vivaldi's musical language at both a 'micro' and a 'macro' level, with a particular focus on the composer's earlier works, that if the contested concerto possesses enough features of any kind that we associate exclusively or very predominantly with him, the road will be clear to lend support to Pincherle's intuition.

[46] The little-known Rampin was *maestro di cappella* at the cathedral of Padua between 1704 and 1760.

[47] *D-RH*, Ms. 664.

[48] *S-L*, Samling Kraus 130.

[49] It is interesting that a violin concerto by Salvini was published as Concerto III in Jeanne Roger's next concerto anthology, the *VI Concerti à 5 stromenti* (1719, with plate number 448). Could it be that this concerto and the one in the 1717 anthology attributed to Sammartini have a connected provenance?

[50] RV Anh. 14 exists also as a set of manuscript parts in *S-L*, Samling Kraus 93. Naming the composer as "Fra[n]cesco Maria Weracini", these appear to have been copied from the Roger edition. The same work was also republished by John Walsh as Concerto IV in the anthology *Select Harmony, Fourth Collection* (1740).

First, some basic details. The concerto is configured in the familiar three-movement manner, beginning with a ritornello-form *Allegro* of 127 bars in A major, and in common time, continuing with a *Largo* of 20 bars in a miniaturized ritornello form in F sharp minor, again in common time, and concluding with an impressively long binary *Allegro* of 168 bars in 3/4 metre.[51]

To start the ball rolling, let us first consider bars 1-15 of the opening movement, constituting the first ritornello and the three-semiquaver upbeat figure launching the first episode (Example 9). In the first unit (bars 1-4) one immediately encounters a typically Vivaldian rhetorical emphasis through threefold repetition of an energetic initial motive. Already in bar 1 one spots a characteristic feature of Vivaldi's idiolect: the 'hopping bass', as seen elsewhere, for example, in the first movement of Op. 3 no. 6 (RV 356).[52] The lean, three-part texture of the ritornello is another reminder of the composer. Then, in bar 5, the E major chord signing off the opening segment with an imperfect cadence very abruptly metamorphosizes, in typically Vivaldian manner, into the tonic chord of the dominant key, where we hear a new thematic element, again rhetorically repeated, which sounds for all the world like a prototype for the familiar thematic idea heard in bars 7-13 of the first movement of *La primavera*, RV 269.[53] In bar 9, after the music has been wrenched back to the tonic with a transposed restatement of the *Primavera* motive, we are introduced to birdsong material à la Vivaldi: the threefold statement of a half-bar motive based on adjacent notes that mid-way through bar 12 accelerates into a trill-like alternation of the same notes. A robust perfect cadence closes the ritornello.[54]

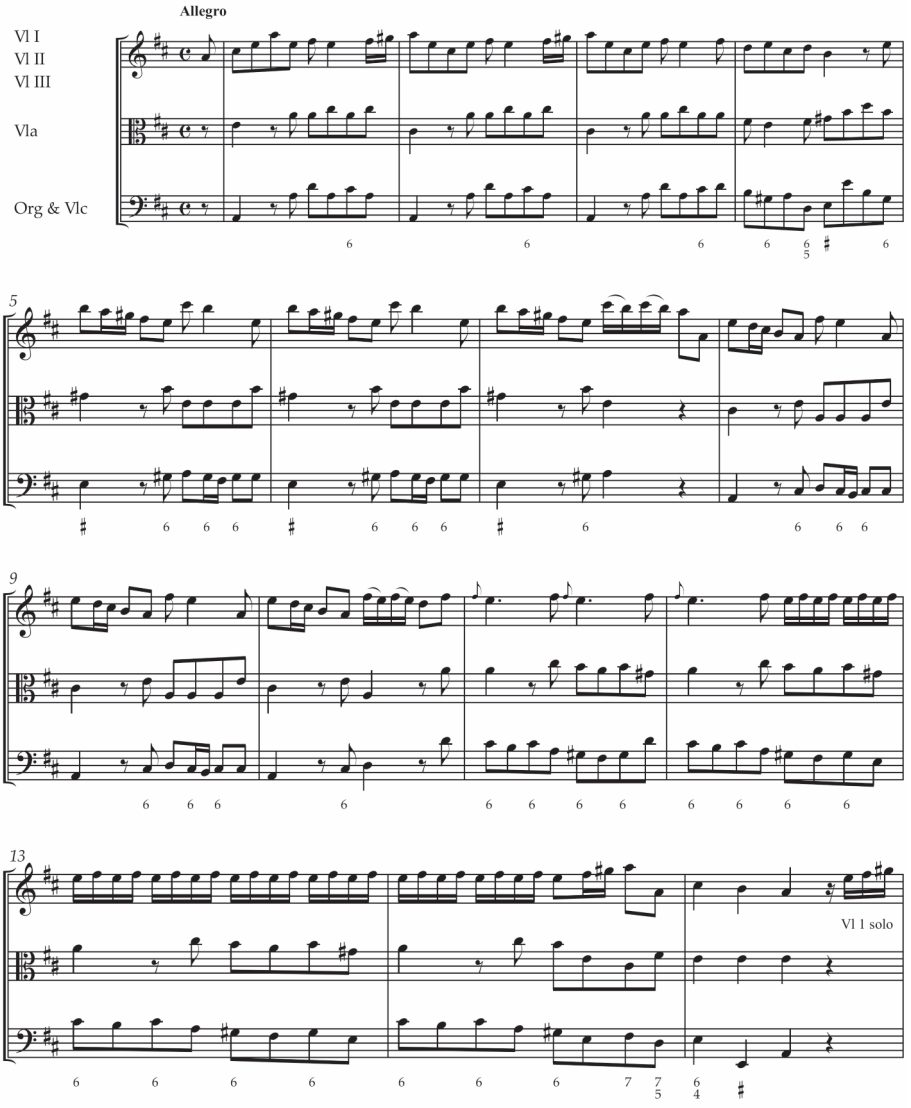
[51] Ritornello form is here understood in its looser sense, relevant particularly to Vivaldi's earlier works, in which tutti and solo elements quite often coexist within the same period, and the association of tutti scoring with recurrent material and stable tonality is less prevalent than it became later on in the composer's career.

[52] The distinctive feature of a 'hopping bass' is not only that the intervals spanned are often wide (such as an octave or a tenth) but that the preceding unaccented note belongs to the same chord (ignoring changes of position) as the following accented one, producing in the harmony a sort of semi-stasis comparable with treading water.

[53] Even more reminiscent of RV 269 on account of its prominent position is the *minore* version of this idea leading off the ritornello statement in C sharp minor starting in bar 88. Cesare Fertonani (*Ancora su Vivaldi e Bach. Una traccia della "Primavera" nella cantata "Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, BWV 27"*, in *Fulgeat sol frontis decorae*, cit., pp. 115-128: 119) makes the apt point that it is in fact this complementary idea, not the opening one, that dominates the opening movement of RV 269. Almost the same can be said of its 'prototype' in RV Anh. 14.

[54] In its elaborated form spanning two octaves, with which the movement closes in bars 125-127, this cadential phrase mirrors, in the major mode, the ending of the first movement of RV 580.

EXAMPLE 9. Veracini or Vivaldi, Concerto in A major, RV Anh. 14, first movement, bars 1-15.



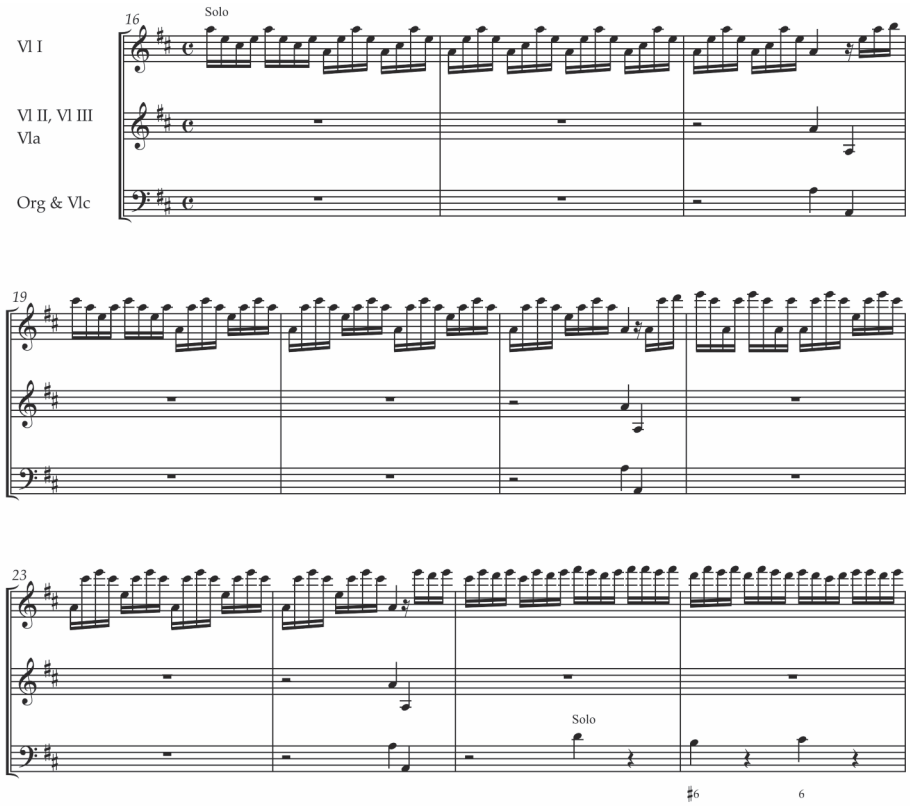
If we now turn to the first episode, transcribed as Example 10, we encounter a typically Vivaldian solo display: punctuated rather than accompanied by the band; static harmonically for long periods; exploiting the ultra-high register relentlessly; and combining arpeggiated passage-work with birdsong evocations. The oscillation between *c''* sharp and *a'*, separated by a background of other notes belonging to the same chord, in bars 16-17 (the interval will widen to become a fifth in similar later phrases) seems very prophetic of the already mentioned

representation of the cuckoo in *L'estate*. Arnold Schering, who took Veracini's authorship of the concerto at face value, was rather negative about this solo episode and the others in this concerto, writing:[55]

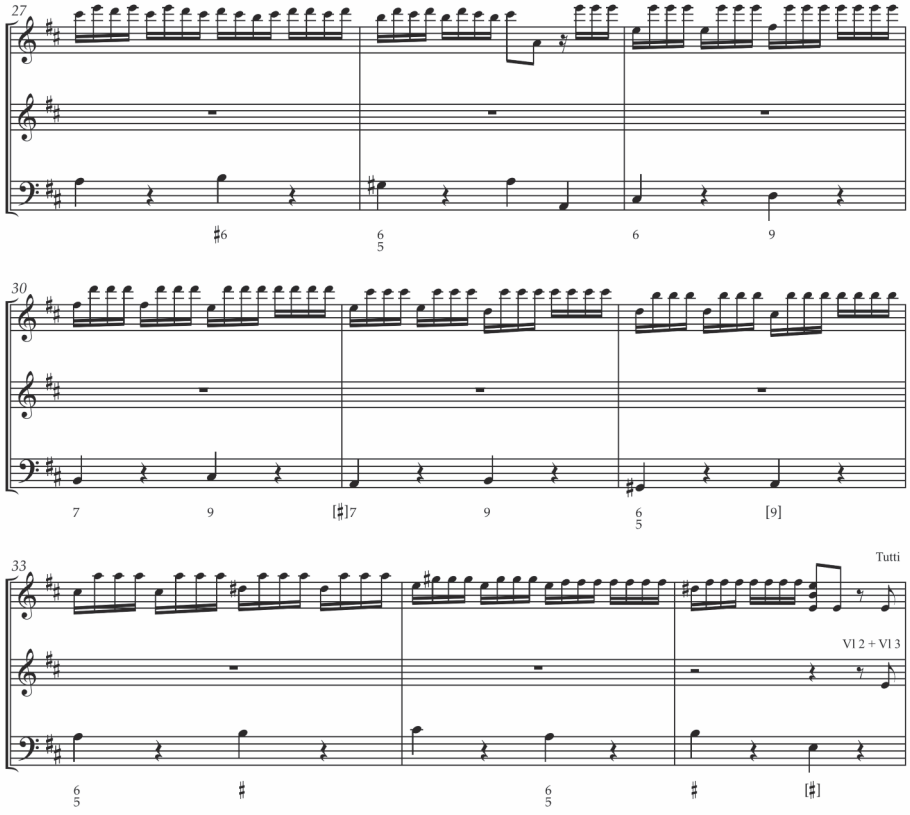
> [...] the solos consist of extremely facile passage-work that is nevertheless not entirely lacking in brilliance. If the description "étude-like" was ever justified, it is so here.

Up to a point, the criticism is justified, but allowance should be made for the inevitable difference in taste between a German scholar writing at the beginning of the twentieth century and an Italian composer writing at the beginning of the eighteenth century, when a strong – and perhaps exaggerated – emphasis was placed in solo concertos on the novel features most characteristic of the genre.

EXAMPLE 10. Veracini or Vivaldi, Concerto in A major, RV Anh. 14, first movement, bars 16-33.



[55] ARNOLD SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 2nd edn, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p. 107: "[...] die Soli [bestehen] aus äüßerst billigem, der Brillanz allerdings nich entbehrendem Passagenfeuerwerk. Ist das Wort etudenhaft am Platze, so hier".

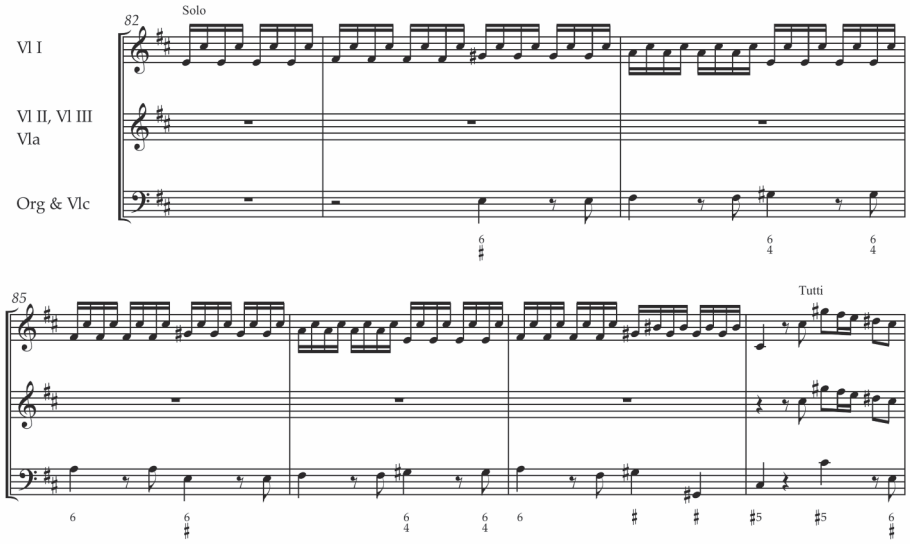


We can deal with other 'Vivaldian' passages more cursorily. The long second episode (bars 40-71), which travels from the dominant to the submediant minor, is typical of Vivaldi in its abrupt supersession of one kind of ostinato figuration by another (in bars 56 and 64). At the close of the third episode we encounter a quintessentially Vivaldian *topos*, shown as Example 11. The only further comment required here is to invite the reader to compare bars 86-97 of the first movement of Op. 3 no. 10 (RV 580).[56] The fifth episode observes a recognizably Vivaldian practice, which is to open the final episode with a recall, in the original key, of the first episode.[57]

[56] A similar passage in the flute concerto RV 429 (first movement, bars 45-48) is noted in FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* ("Quaderni vivaldiani", 16), Florence, Olschki, 2012, p. 158. And there are occurrences in other works, including (in a major-key context) RV 522 (Op. 3 no. 8), first movement, bars 34-36.

[57] This custom, seemingly introduced by Vivaldi, went on to entrench itself in the concerto tradition: it was still going strong at the end of the eighteenth century.

EXAMPLE 11. Veracini or Vivaldi, Concerto in A major, RV Anh. 14, first movement, bars 82-88.



At the 'macro' level, too, this movement ticks the Vivaldian boxes. We encounter the typical practice of leaving out units (even the opening unit) of the ritornello as it is restated in the course of the movement. For me, the most eloquent factor – almost enough, really, to point to Vivaldi on its own – is the characteristically Vivaldian variety and complexity of phrase structure. This can be simply illustrated by tabulating the segmentation (i.e., the division into units of phrasing) of the first two periods, as shown in Table 1.

TABLE 1. Segmentation of periods 1 and 2 in the first movement of RV Anh. 14.

period	ritornello 1 (bars 1-15)				episode 1 (bars 16-35)		
primary segmentation	4	3	3	5	9	4	7
secondary segmentation	1 + 1 + 2	1 + 1 + 1	1 + 1 + 1	2 + 3	3 + 3 + 3	2 + 2	2 + 2 + 3

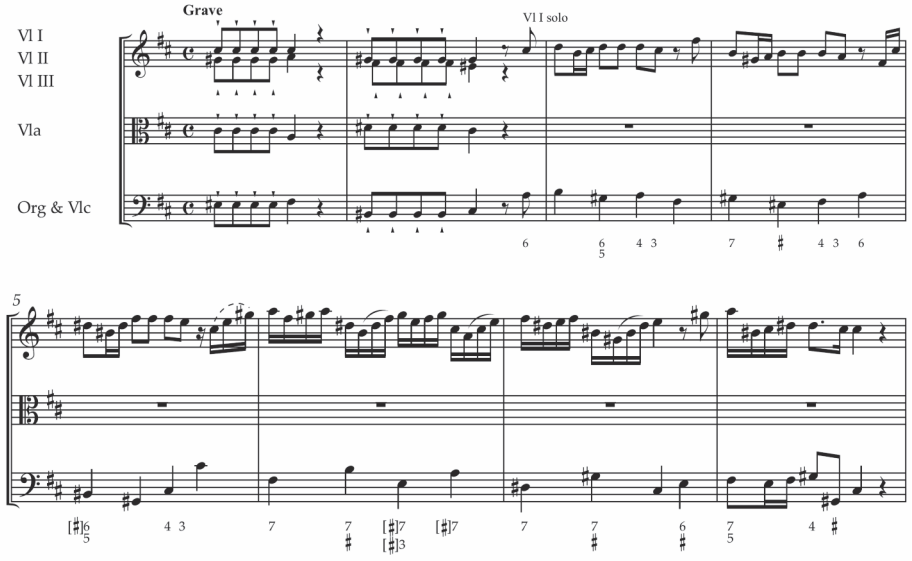
We must obviously consider, even as a simple formality, whether Veracini's preserved concerto movements are remotely similar to this one. On the evidence of a D major concerto preserved in Dresden,[58] which Johann Georg Pisendel copied down in Venice in 1716-1717, and on the basis of Hill's remarks on other

[58] *D-Dl*, Mus.2143-O-1 (consultable with open access in digital form). This is the same concerto (catalogued by Hill as D2) published in the Jeanne Roger concerto anthology *VI Concerti à 5 stromenti* (1719, plate no. 448) and also preserved in manuscript parts in *A-Wn*, E.M. 144. A further manuscript source, in Skara (*S-SK*, 231.5), attributes D2 to "Sign Veracini Vivaldi", for which reason the Ryom

Veracini concertos, they are not. Despite Veracini's much younger age, they barely escape from the Torellian mould as described earlier for Pepusch (in a nutshell, they are constructed around a short, recurrent head-motive rather than a full-length ritornello) and lack the characteristically Vivaldian devices and elements present in RV Anh. 14.

The second movement has a neatness of construction associated with Vivaldi. It is introduced and concluded by two bars of tutti (it is the orchestral scoring of this unit rather than its melodic or harmonic content that justifies its classification as a ritornello), while a similar central period separates the two sections for the soloist accompanied by continuo. Example 12 shows the start of the movement. The ease of the melodic flow, and the music's frequent segmentation, at the start of periods, into short phrases of about eight or nine notes (as if setting consecutive lines of verse in a vocal composition) are typical for Vivaldi: compare, for example, the opening of his violin sonata RV 37 or of the third movement of RV 760.

EXAMPLE 12. Veracini or Vivaldi, Concerto in A major, RV Anh. 14, second movement, bars 1-8.



The finale, whose opening theme opens with the identical twenty-four notes, albeit presented in simpler rhythm, that we find in the A major violin concerto RV 349, offers clues to Vivaldian authorship similar to those described for the first movement. It does, however, contain one further arch-Vivaldian element

catalogue includes it in the *Anhang* as RV Anh. 9. The juxtaposition there of the two surnames is interesting and potentially relevant to the transmission history of RV Anh. 14, but that particular investigation will have to be deferred for now.

worth pointing out. The final part of the opening section (bars 18-59), scored throughout for principal violin and bass, has a complex, unpredictable tonal trajectory of a kind that holds an important place in Vivaldi's musical language. The aim seems to be to mystify and fascinate the listener as the music lurches from key to key before somehow regaining the expected tonal area (this process is not unlike what often occurs in the development sections of later sonata-form movements). In the passage in question, delivered by the soloist in continuous quavers oscillating between a lower and a higher note, the tonal trajectory is A-D-G-C-G-D-A-E: a downward tonal spiral followed and cancelled out by an upward one. The keys of C and G major lie outside the circle of closely related keys (the *ambitus* in Johann David Heinichen's terminology) to which music written in closed forms normally confines itself at this time, and it is they that produce the momentary disequilibrium. In a more urgent guise, one finds the same eagerness to explore tonal territory beyond the *ambitus* at the end of the opening ritornello of the *Laudamus te* movement of Vivaldi's *Gloria* RV 589.

There is however, one puzzling feature of RV Anh. 14 less easy to square with Vivaldi's authorship. Alone among his known A major compositions, it employs throughout a two-sharp key signature. This choice of key signature, conforming to the system of *tuoni ecclesiastici* consolidated early on in the seventeenth century, was normal for composers who initiated their activity before 1700. It is what Corelli always uses for A major, and the much younger Albinoni, too. Even some Italian composers born a few years after Vivaldi, such as Giuseppe Valentini (1681-1753) and Giuseppe Matteo Alberti (1685-1751), retained the two sharps. Vivaldi, however, appears to use a three-sharp signature consistently from Op. 1 (1705) onwards. A simplistic interpretation of the data would therefore suggest that if Vivaldi was indeed the composer of RV Anh. 14, the work must be an extremely early one, predating Op. 1 (one is of course assuming that copyists did not make a habit of amending key signatures present in their copy texts, or, if they did, always travelled in the direction of modernization rather than archaicization). I would not entirely rule out this interpretation. However, the structural sophistication of this composition (as opposed to the generally rather primitive nature of its musical material) looks inconsistent with such an early period: one would more naturally place it on stylistic evidence at, or close to, the start of the second decade of the century. Perhaps, then, there was a brief period of overlap during which Vivaldi inconsistently used either a two-sharp or a three-sharp key signature for A major. There is some evidence for such an overlap in his employment of either one or two flats for B flat major and G minor, and of one or two flats for E flat major and C minor.

However – and extremely disconcertingly for the hypothesis I have advanced up to this point – the two-sharp key signature is entirely consistent with Veracini's authorship of the concerto, and gains extra significance from the fact that Veracini was a dozen years younger than Vivaldi and could have been expected, all other things being equal, to follow the newer practice. That he did not may have been due to the very traditional grounding in music, unusual for a violinist, which he received in his native city of Florence from the organist

Giovanni Maria Casini.[59] The seventh sonata of Veracini's Op. 1 (1721), the sixth sonata of his Op. 2 (1744) and the duet *Parlo, ma sol parlando* from the *cantata a due* entitled *Nice e Tirsi*, which probably dates from his Dresden period (1717-1722), all employ only two sharps for A major.[60]

While on this subject, we may add that the middle movement of *Il rosignuolo* adds the extra sharp in the key signature in conformity with the outer movements, but it is interesting to see that the musical text contains several wholly redundant sharps for the note G – a likely indication that the source from which the movement was borrowed featured a two-sharp key signature exactly as in the preserved sources for RV Anh. 14. The same fact also provides a useful pointer towards the chronological relationship between *Il rosignuolo* and RV Anh. 14.

This simple but important detail of musical notation transports the whole question of the authorship of RV Anh. 14, and therefore also of the status of *Il rosignuolo*, into a new perspective. Instead of asking how Jeanne Roger came to publish RV Anh. 14 under Veracini's name, should we not be asking instead how Veracini came to write a concerto so Vivaldi-like in most of its aspects, right down to its thematic material, as to be confusable without hesitation with the genuine article? And if so, was it mere coincidence that whoever created the 'pasticcio' concerto *Il rosignuolo* selected for the slow movement a *Largo* taken, amid the countless other possibilities, from this most Vivaldian among Veracini's violin concertos?

Conclusion

One may propose two quite distinct scenarios linking RV Anh. 14, the former RV 335a and RV 335, depending on which composer was responsible for the first work. Confessing my continuing uncertainty, I will outline both in turn:

(a) Assuming Vivaldi to be the composer of RV Anh. 14

1. Around the time of publication of *L'estro armonico* Vivaldi composed an A major violin concerto, RV Anh. 14.
2. At some later point, Vivaldi composed (perhaps for an advanced pupil comparable with the Leonardo Giorgio Pontotti for whom Vivaldi composed a version of RV 208 with a 'customized' cadenza) a concerto entitled *Il rosignuolo*, appropriating for this purpose the slow movement of RV Anh. 14.
3. Later still, towards 1717 or slightly earlier, Vivaldi composed a modified version of *Il rosignuolo*, which initially circulated only in manuscript. This

[59] John Walter Hill, *The Life and Works of Francesco Maria Veracini*, cit., p. 7.

[60] The one exception I have been able to discover among Veracini's instrumental works is an A major concerto in *D-SWl*, Mus. 5537. Since this copy is non-autograph, however, its relevance to the argument is marginal.

version, which may or may not have been entitled *Il cucù* or something similar by Vivaldi himself, was given an entirely different slow movement. Pepusch in London obtained a copy, which became accessible to his pupil Roman, who later performed it in Sweden in a version without a descriptive title that used a slow movement imported from one of his own sinfonias. For his own part, Pepusch created an elaborated version of the slow movement of this concerto for an A major violin concerto of his own composition that imitated (up to a point) Vivaldian form and style.

4. In 1717 Daniel Wright inaugurated the publishing history of the concerto subsequently known universally as *The Cuckow* by bringing out a version of the concerto with the cadenza-like elements slightly simplified and with certain obbligato passages in the third movement originally scored for the first violin of the ripieno transferred to the harpsichord. It is possible, but not certain, that Vivaldi himself had a hand in these modifications, the second of which (but not the first) is present also in the Swedish sources. The manuscript in Trondheim transmitting this concerto anonymously appears to have been derived from one of the English published editions.[61]

(b) Assuming Veracini to be the composer of RV Anh. 14

1. At some point before 1717 Vivaldi composed a descriptive violin concerto, probably entitled *Il rosignuolo*, which was the same as, or very similar to, the concerto preserved in Ancona except for its slow movement, which was either the one found also in *The Cuckow* or a different movement altogether.
2. In 1717 or slightly earlier Vivaldi revised *Il rosignuolo* to make *The Cuckow* (probably originally entitled *Il cucù*), altering its scoring in places, simplifying some of the episodic passages for the soloist and possibly providing a new, solo-sonata-style slow movement. This version was published in London by Daniel Wright.
3. At some point before 1717, and probably later than 1711 (the publication date of *L'estro armonico*), Veracini composed a violin concerto in A major exceptionally strongly influenced by Vivaldi's style. In 1717 this concerto, RV Anh. 14, appeared under Veracini's name in Jeanne Roger's anthology *Concerti a cinque*.
4. At some later point an unidentified person, presumably Italian but probably not Vivaldi himself, concocted a new, 'pasticcio' version of *Il rosignuolo* marrying Vivaldi's outer movements in A major to Veracini's middle movement in F sharp minor.

[61] On the Trondheim source (*N-T*, XM 140), see Michael Talbot, *A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds*, "Informazioni e studi vivaldiani", 20, 1989, pp. 111-133: 111-115.

Perhaps there will one day be new information or a new insight to clarify this curiously convoluted case: one keeps hoping that Pincherle's declaration of Vivaldi's authorship of RV Anh. 14 rested on something more substantial than a general impression formed by studying the principal violin part (or, worse, on the misreading of a name copied down in his own notes). At all events, it would be very premature to take any immediate action regarding the Vivaldi catalogue or critical edition.[62] If, as I now hesitantly incline to believe, RV Anh. 14 is after all by Veracini, this only makes the genesis of *Il rosignuolo* in its surviving, hybridized form more puzzling.

Meanwhile, there has been plenty more to say about *The Cuckow* in its own right, including its reception history in Britain, the onomatopoeic representation of birdsong, Pepusch's arrangement of its slow movement, Roman's 'pasticcio' version, Vivaldi's written-out cadenzas and cadenza-style episodes, various aspects of phrase structure in his music and his 'cameo' movements. RV 335 is not, in musical respects, a concerto that deserves to recapture its former pre-eminence, but its emblematic, almost paradigmatic, status during several decades of British musical history are more than enough to guarantee it an honourable place in the Vivaldian canon.

[62] At this point, I would like to acknowledge some very helpful comments from Federico Maria Sardelli made after circulation of a draft of this article among members of the Editorial Committee of the IIAV. Sardelli mentions, among other things, the untypical (for Vivaldi) prominence of the dominant key towards the end of the first movement (bars 91-104), the unexpectedly literal and complete reprise of the first solo (bars 114-125) in the same movement, the close modelling of the second solo of the slow movement on the first solo (something also found, he notes, in the *Largo* of Veracini's sixth overture), the same movement's closing formula with a descending tetrachord in the bass ending with a Corelli-style Phrygian cadence and the rather uncharacteristic 'terracing' of the unison (i.e., monophonic) writing for tutti in the finale, where parts are cumulatively added to increase the weight of sound. I agree with him that these features individually and collectively argue against Vivaldi's authorship. Nevertheless, I would add the familiar caveat that if we are after all dealing with an early work, we should make allowance (but naturally only up to a point!) for the presence of some 'experimental' features foreign to Vivaldi's mature style.