

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI  
18 – 2018

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](http://www.cini.it)

e-mail: [segreteria.vivaldi@cini.it](mailto:segreteria.vivaldi@cini.it)

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

ISSN 1594-0012

Aurelia Ambrosiano

I MAURO E ANTONIO VIVALDI:  
NUOVE INFORMAZIONI E SPUNTI DI RIFLESSIONE

INTRODUZIONE

La vita di Giovanni Antonio Mauro, ricordato nelle biografie vivaldiane unicamente per essere stato il cognato del Prete rosso e il padre dei copisti di musica Pietro e Daniel, non è mai stata oggetto di uno studio approfondito. L'assoluta mancanza d'informazioni sul suo conto ha addirittura indotto alcuni studiosi a identificarlo erroneamente con lo scenografo Antonio Mauro, che invece, come vedremo, apparteneva a un'altra famiglia.

Grazie al ritrovamento di alcuni documenti inediti e al riesame di quelli già conosciuti, oggi è finalmente possibile restituire a Giovanni Antonio Mauro la sua vera identità, mettere ordine nella genealogia dei Mauro scenografi, la cui approssimazione è stata spesso fonte di equivoci, tracciare con maggiore precisione la carriera di Antonio Mauro e, infine, rivalutare la figura professionale di entrambi, soprattutto in funzione del loro legame con Antonio Vivaldi e la sua cerchia.

GIOVANNI ANTONIO MAURO

1. ORIGINE E DISCENDENZA

Il padre di Giovanni Antonio, Daniel Mauro, figlio di Zuanne, era originario di Latisana (Udine). Giunto in Laguna attorno al 1650, Daniel, che all'epoca aveva circa dodici anni, lavorò come garzone nella bottega di Domenico «zoccoler» (zoccolaio), sulla Fondamenta dell'Arsenale, dove era già impiegato come lavorante l'amico d'infanzia e compaesano Giovanni Maria Pillon, della parrocchia di S. Martino. Nel 1657 Daniel si trasferì nella parrocchia di S. Giovanni in Bragora – in casa del collega Donato Baga – e l'anno successivo, l'8 settembre 1658, si sposò con Maddalena, figlia di Piero di Giusti, di S. Samuele.<sup>1</sup> La coppia rimase in questa parrocchia fino alla nascita del primo figlio, avvenuta esatta-

Aurelia Ambrosiano, Dorsoduro 3920, 30123 Venezia, Italia.

e-mail: aury.alv@libero.it

<sup>1</sup> Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV), Curia Patriarcale di Venezia, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 65, c. 120v (1 settembre 1658). ASPV, Parrocchia di S. Samuele, Registri dei matrimoni, Reg. 3, alla data. Il matrimonio fu contratto in casa di Battista Visentin, patigno della sposa, e poi celebrato nella chiesa di S. Samuele il 17 dello stesso mese.

mente un anno dopo, poi si trasferì a S. Marcuola<sup>2</sup> e infine ai SS. Apostoli, dove Daniel continuò a esercitare la sua professione. È qui che il 9 giugno 1682 nacque Giovanni Antonio Mauro, presumibilmente l'ultimo figlio di Daniel e Maddalena.<sup>3</sup>

Giovanni Antonio non seguì le orme paterne. All'età di undici anni, anziché cominciare l'apprendistato presso un calzolaio, mosse il primo passo verso la carriera ecclesiastica. Il 25 giugno 1693 due testimoni amici di famiglia (Andrea Bosello, uno *zoccoler* di S. Samuele, e Zuanne Moro, un orefice di S. Zulian) si recarono al Palazzo Patriarcale per confermare la legittimità della sua nascita.<sup>4</sup> Tre mesi più tardi, il 18 settembre 1693, Giovanni Antonio ricevette la tonsura, lo stesso giorno di Antonio Vivaldi. Fu assegnato alla scuola sestierale dei SS. Apostoli e negli anni successivi ricevette i primi tre ordini minori: ostiario, il 21 settembre 1694; lettore, il 24 agosto 1696; esorcista, il 22 settembre 1697.<sup>5</sup> Il 27 luglio 1699 suo padre Daniel morì, all'età di sessantadue anni. La «Scola dei Callegheri» (calzolari) provvide alla sua sepoltura.<sup>6</sup> Due mesi più tardi, il 21 settembre 1699, Giovanni Antonio divenne accolito, l'ultimo degli ordini minori, e fu assegnato alla chiesa di S. Giovanni Grisostomo.<sup>7</sup> Non sappiamo per quanto tempo vi prestò servizio, ma di sicuro la sua carriera ecclesiastica terminò qui. Continuò a vivere nella parrocchia dei SS. Apostoli almeno fino al marzo del 1711; poi, dopo un breve periodo trascorso nell'attigua S. Felice,<sup>8</sup> traslocò a S. Stae, dove rimase fino al giorno delle sue nozze con Cecilia Vivaldi, figlia di Giovanni Battista e sorella di Antonio. Il matrimonio fu celebrato il 13 marzo 1713 nella chiesa di S. Provolo:

Adì 13 Marzo 1713

Fatta una pubblicazioni [sic], e dispensate l'altre due dal R[everendissimo] Provicario Gaspari fù contratto il Matrimonio frà la Sig[no]ra Cecilia figlia del Sig[no]r Gio[vanni] Batt[ist]a Vivaldi della n[ost]ra Parochia, et il Sig[no]r Gio[vanni] Antonio [quondam] Daniel Mauro della Parochia di S. Stae alla presenza di me D. Andrea Tabladini suo Paroco. Testimonij Sig[no]r Giosef Penasso, e Sig[no]r Stefano Scalfi. Furno poi benedetti inter Missam adì 27 Aprile nella Chiesa de R[everendi] P[ad]ri Cappucini da me sudetto alla presenza de antedetti Testimonij.<sup>9</sup>

<sup>2</sup> La presenza di Daniel Mauro in queste parrocchie è testimoniata dagli atti di battesimo e di morte di alcuni figli: Zuanne, il primogenito, nato morto il 9 settembre 1659; Giacomo, nato nel 1666; Zuanne, morto nel 1676 all'età di quattordici anni; Giovanni Maria, nato e morto nel 1678. ASPV, Parrocchia di S. Samuele, Registri dei morti, Reg. 3, c. 52v; Parrocchia di S. Marcuola, Repertori dei battesimi 1 (il relativo registro non è consultabile a causa del grave deterioramento); ASPV, Parrocchia di S. Marcuola, Registri dei morti, Reg. 24, p. 294 e Reg. 25, p. 69.

<sup>3</sup> ASPV, Parrocchia di Santi XII Apostoli, Registri dei battesimi, Reg. 8, c. 72r (battesimo 14 giugno 1682).

<sup>4</sup> ASPV, Sezione antica, *Legitimitatum*, Reg. 23, c. 12r.

<sup>5</sup> ASPV, Archivio 'segreto', Clero, Ordinanze, Reg. 25, cc. 130r, 164r, 232r e 266v.

<sup>6</sup> ASPV, Parrocchia di Santi XII Apostoli, Registri dei morti, Reg. 9, alla data.

<sup>7</sup> ASPV, Archivio 'segreto', Clero, Ordinanze, Reg. 25, c. 345r.

<sup>8</sup> La presenza di Giovanni Antonio Mauro nelle parrocchie dei SS. Apostoli (marzo 1711) e di S. Felice (luglio 1712) è desumibile da due atti di battesimo in cui appare come padrino. ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei battesimi, Reg. 3, pp. 17 e 21.

<sup>9</sup> ASPV, Parrocchia di S. Provolo, Registri dei matrimoni, Reg. 1, p. 127.

Evidentemente Cecilia e Giovanni Antonio avevano una certa urgenza di unirsi in matrimonio, se chiesero di essere dispensati dalla seconda e terza pubblicazione, forse per evitare che la notizia giungesse all'orecchio di troppe persone. Il matrimonio fu quindi contratto in forma privata, alla presenza del parroco e di due testimoni, mentre la benedizione degli sposi ebbe luogo nella chiesa del Redentore dopo l'Ottava di Pasqua. Il motivo di tanta fretta è presto spiegato: Cecilia Vivaldi era incinta. Dopo appena sei mesi, infatti, nacque Daniel Filippo, il primogenito della coppia. Dall'atto di battesimo, che fu impartito nella Cattedrale di S. Pietro da un sacerdote di S. Samuele, si apprende che il bambino era nato il 13 settembre a Sant'Angelo, verosimilmente la parrocchia di residenza dei genitori, e sempre a Sant'Angelo morì, tre anni dopo, di vaiolo.<sup>10</sup> Pietro e Daniel, i copisti di musica, nati rispettivamente nel 1715 e nel 1717, non furono quindi i primi figli di Cecilia e Giovanni Antonio, e nemmeno gli ultimi. Il 14 maggio 1719, a S. Maria Formosa, fu battezzato Agostino Gaetano (nato il giorno 3), che morì nel 1721 a S. Lio, e l'anno successivo, il 21 febbraio 1722, nella stessa parrocchia, nacque Marina Maddalena.<sup>11</sup> La bambina fu allevata con i suoi fratelli fino all'età di tredici anni, dopodiché fu affidata alla «Casa delle Cittelle» (zitelle), sull'isola della Giudecca.

Fondata nel 1559 con l'intento di contrastare la prostituzione giovanile, la «Casa delle Cittelle» accoglieva soltanto fanciulle di età compresa tra i dodici e i diciotto anni, che per la loro bellezza e povertà rischiavano di essere traviate.<sup>12</sup> Una volta accettate dalla Congregazione, composta da governatori e governatrici laici e alcuni parroci, le *Cittelle* erano destinate a vivere segregate fino al giorno del loro matrimonio, che non poteva avvenire prima di cinque anni, affinché ogni «Donzella» fosse «ben ammaestrata, ed esercitata in tutte quelle cose, che hanno da sapere Donne maritate [...]». In alternativa, le *Cittelle* potevano scegliere la vita monastica.<sup>13</sup>

Il caso di Marina Mauro fu sottoposto per la prima volta all'attenzione della Congregazione il primo settembre 1735:

<sup>10</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 20, c. 13r (battesimo 24 settembre 1713); ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei morti, Reg. 8, c. 109r (9 ottobre 1716).

<sup>11</sup> ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei battesimi, Reg. 10, c. 67r; ASPV, Parrocchia di S. Lio, Registri dei morti, Reg. 4, progr. 400 (19 dicembre 1721); ASPV, Parrocchia di S. Lio, Registri dei battesimi, Reg. 3, progr. 1115 (battesimo 29 marzo 1722).

<sup>12</sup> «Non si possono ne si devono accettare dentro questa Casa se non Vergini da dodici anni sino disdotto anni terminati, che siano sane, e belle, ed in pericolo di esser precipitate con danno, e perdita della salute loro eterna a far vita trista, e scelerata, o per malizia, o sceleratezza dei Padri, e delle Madri, o d'altre persone, sotto il governo delle quali si trovano, o perché essendo poverissime, ma di molta bellezza, se ben quelli, che le governano non sono persone infami, ne di mala vita, vengano sollicitate al male con tante insidie, e con tanti modi, e forze, che è pericolo, che per liberarsi dalla strettezza della povertà, che l'affligge, e l'opprime finalmente non si lascino superare, e così vinte si risolvono a darsi in preda alla malizia del Mondo [...]». Cfr. *Costituzioni e regole della Casa delle Cittelle di Venezia, eretta e fondata sotto il titolo della presentazione della Madonna. Divise in dieci parti*, Venezia, Giovanni Radici, 1738, parte quarta, cap. III, p. 42.

<sup>13</sup> Cfr. *Costituzioni e regole della Casa delle Cittelle*, cit., parte quarta, cap. XV, p. 48.

Espose la carità del Rev[erendissi]mo Sig[nor]e Presidente esserli stato portato una fede p[er] Marina Mauro della contrà d[i] S. Lio da visitarsi. Sopra di ciò fù fatta istanza da un suo Zio p[er]che questa venghi licenciata ma stante à quanto fù da confra[te]lli detto si manda parte che il Rev[erendissi]mo Sig[nor]e Presidente mandi la solita visita

Balla de sì n° 10  
de nò n° 2<sup>14</sup>

La visita prevista dal regolamento, effettuata personalmente dai confratelli per accertare che la fanciulla proposta all'Istituto avesse i requisiti richiesti – di povertà e bellezza, e che si trovasse in effettiva condizione di pericolo – diede esito positivo. Marina fu quindi condotta alla Casa e dopo appena otto giorni la Congregazione si riunì nuovamente per deliberare sul suo caso:

@ 9 7mbre 1735 Ven[ez]ia

[...] letta la visita fatta dalla carità delli Gove[rnator]i e N.N.D.D. [nobildonne] Gover[natri]ci e Prot[ettri]ci alla sud[de]tta Marina di Gio[vanni] Ant[oni]o Mauro della contrà d[i] S. Lio e letti li soliti Capitoli 3° e 4° della nostra costituzione si balotta figlia della Casa  
Balla de sì n° 14<sup>15</sup>

Dopo essere stata educata per sei mesi, durante i quali si dimostrò «di modesti et esemplari costumi e di perfetta salute», il 13 aprile 1736 Marina fu ammessa definitivamente.<sup>16</sup> Purtroppo non ci è dato sapere per quale motivo i genitori di Marina non fossero più in grado di provvedere a lei; in seguito a quale episodio decisero di rivolgersi alla Casa delle Zitelle e chi fosse lo zio citato nel documento: Antonio Vivaldi o un fratello di Giovanni Antonio Mauro che non conosciamo? La Casa delle Zitelle, anche a causa dei pochi posti disponibili (circa un centinaio), era molto selettiva e la sola povertà e bellezza delle candidate non era sufficiente per giustificare la loro ammissione. Determinante era la condizione di pericolo in cui vivevano, cagionata da una situazione familiare instabile che ne minacciava l'incolumità. Evidentemente nell'estate del 1735 accadde qualcosa di molto grave, che fece cadere i Mauro in disgrazia, e non è da escludere che il capofamiglia fosse già afflitto dalla malattia che due anni dopo lo condusse alla morte. Giovanni Antonio, dopo dieci mesi di agonia, spirò in una casa di S. Aponal, la sera del 5 marzo 1737:

Adi 6 Marzo 1737

Giannantonio Mauro d'anni cinquanta da fevre, e piaghe per il corso di mesi dieci; Medico Raffaelli; spirò hieri sera all'hora una di notte; si dà sepoltura per Carità con P[rete] C[hierico].<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Archivio IRE, ZIT B 14 (1735-1740) *Cittelle*, c. 1r (1 settembre 1735).

<sup>15</sup> *Ibid.*, c. 2v (9 settembre 1735).

<sup>16</sup> *Ibid.*, c. 13v (13 aprile 1736).

<sup>17</sup> Archivio della Parrocchia di S. Silvestro, Parrocchia di S. Aponal, Registri dei morti, Reg. 6, alla data. Per «una di notte» s'intendeva un'ora dopo il tramonto.

Giovanni Antonio Mauro era morto l'ultimo giorno di Carnevale, quindi è assai probabile che al momento del trapasso suo figlio Pietro si trovasse ancora a Treviso, dove aveva appena concluso la sua prima stagione teatrale nel duplice ruolo di cantante e impresario. Durante il soggiorno, Pietro fu coinvolto in uno scandalo sessuale con Domenica Brembilla, cantante della sua compagnia, e Agnese Fabris, la madre della ragazza, e, al suo rientro a Venezia, per scongiurare un'azione legale da parte di Agnese, fu costretto a sposare Domenica. Sappiamo che questo matrimonio, celebrato il 29 aprile 1737, fu assai infelice<sup>18</sup> ed è probabile che gli sposi abbiano mantenuto addirittura residenze separate. Da un censimento della popolazione, eseguito nel 1745, risulta, infatti, che Cecilia (vedova Mauro) abitava a S. Pantalon, in Calle Crosera, assieme ai due figli copisti.<sup>19</sup>

Il 16 gennaio 1746 Daniel, all'età di ventinove anni, si sposò con la coetanea Angela, figlia di Giovanni da Ponte, dalla quale ebbe quattro figli: Giovanna Antonia Dorotea, nata il 15 novembre 1747; Antonio, che morì il 18 novembre 1749, dopo appena nove giorni di vita; Anna Maria, che spirò subito, il 26 novembre 1750, e infine Marina Maria Cecilia, che nacque il 15 febbraio 1755. La bambina morì due anni dopo, il 4 marzo 1757.<sup>20</sup>

Tra dicembre 1754 e febbraio 1755 a Venezia si svolse il processo contro il sacerdote e copista di musica Iseppo Baldan, accusato di aver ingravidato la propria domestica. Il 12 dicembre 1754 Daniel e suo cugino Carlo Vivaldi (figlio di Francesco), entrambi alle dipendenze di Baldan, furono convocati dagli Esecutori contro la bestemmia (magistratura veneziana che giudicava i reati contro le leggi cristiane, quali la bestemmia, il turpiloquio e la profanazione di luoghi sacri) per testimoniare durante il processo. Daniel dichiarò di conoscere Baldan da tredici anni, durante i quali aveva sempre lavorato nella sua copisteria, presso il Ponte di S. Giovanni Grisostomo.<sup>21</sup> Se ne deduce che abbia cominciato a lavorare per Baldan attorno al 1741 e che il loro rapporto lavorativo sia continuato nel tempo, sebbene Daniel, di lì a poco, sarebbe diventato il principale collaboratore di suo fratello Pietro, che aprì una propria bottega da copista nella parrocchia di S. Salvador, prima in Calle della Scimmia (oggi Calle larga Mazzini) e poi al Ponte del Lovo.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Per la carriera, il matrimonio e il divorzio di Pietro Mauro vedi: MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, in MICHAEL TALBOT, *Vivaldi Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 37-61.

<sup>19</sup> *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alle Pompe, b. 14, Dorsoduro, Parrocchia di S. Pantalon, p. 30. Il rilevamento demografico fu concluso il 16 giugno 1745.

<sup>20</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pantalon, Registri dei matrimoni, Reg. 5, p. 396; ASPV, Parrocchia di S. Pantalon, Registri dei battesimi, Reg. 10, pp. 348 (17 novembre 1747) e 445 (21 marzo 1755); ASPV, Parrocchia di S. Pantalon, Registri dei morti, Reg. 11, pp. 203 (19 novembre 1749), 223 (27 novembre 1750) e 354 (5 marzo 1757).

<sup>21</sup> *I-Vas*, Esecutori contro la bestemmia, b. 25. Il 19 febbraio 1755 gli Esecutori contro la bestemmia, dopo aver interrogato i dipendenti di Baldan e aver convocato Baldassarre Galuppi, che non si presentò, decisero di non procedere contro il sacerdote copista. Cfr. GAETANO COZZI, *Una disavventura di pre Iseppo Baldan, copista del Galuppi*, «Galuppiana 1985», Firenze, Olschki, 1986, pp. 127-131.

<sup>22</sup> *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alle Pompe, b. 13, S. Marco, Parrocchia di S. Salvador, progr. 205 (1745); *Ibid.*, b. 16, Parrocchia di S. Salvador (1750).

Anche Marina Mauro si sposò nel 1746, cinque mesi dopo il fratello Daniel, conquistando così il diritto di lasciare la Casa delle Zitelle. A chiederla in sposa fu Francesco Alessandri (o Lissandri), un sarto veronese residente nella parrocchia di S. Margherita. Il 29 aprile 1746 la Congregazione approvò la sua richiesta e avviò le pratiche per il matrimonio. Il 22 maggio furono redatti il contratto prematrimoniale e l'inventario della dote di Marina (un corredo nuziale stimato 110 ducati a cui la Congregazione aggiunse 300 ducati in contanti)<sup>23</sup> e il 12 giugno furono escussi quattro testimoni per certificare lo stato libero dei nubendi. Le nozze furono celebrate il giorno successivo nella chiesa delle Zitelle (parrocchia di S. Eufemia).<sup>24</sup> Marina andò ad abitare nella casa del marito in Campo S. Margherita, a pochi passi dalla madre Cecilia e i suoi fratelli.<sup>25</sup>

Sei mesi dopo, il 16 gennaio 1747, la Curia Patriarcale aprì la pratica di annullamento del matrimonio di Pietro Mauro con Domenica Brembilla, su istanza dello sposo.<sup>26</sup> Le carte processuali non contengono la sentenza, ma evidentemente Pietro ottenne il tanto agognato divorzio, poiché nel 1759 convolò a nozze per la seconda volta. Il 22 ottobre 1759 Daniel e Marina Mauro si presentarono in Curia per testimoniare a favore dello 'stato libero' del fratello Pietro. Daniel dichiarò di avere quarantadue anni, di abitare nella parrocchia di S. Pantalon, di essere un copista di musica e di lavorare in bottega assieme a suo fratello al «Ponte del Lovo»; Marina dichiarò di avere trentasette anni, di essere moglie di Francesco Alessandri e di abitare in casa del fratello Pietro, a S. Agostin. Si presentò come testimone anche il copista di musica Antonio Pavan del *quondam* Giacomo, della parrocchia di S. Maria Formosa, ma non fu interrogato.<sup>27</sup> Il giorno successivo Pietro Gaetano Mauro del *quondam* Giovanni Antonio e Francesca, figlia di Giovanni Battista Povoleri, furono uniti in matrimonio nella chiesa di S. Agostin.<sup>28</sup> Notevole la differenza d'età degli sposi: quarantaquattro anni Pietro,

<sup>23</sup> Archivio IRE, ZIT B 15 (1741-1748), c. 65v; ZIT G 4, Matrimoni (fascicolo 2, alla data).

<sup>24</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 229, cc. 277v e 278r (12 giugno 1746); ASPV, Parrocchia di S. Eufemia, Repertori dei matrimoni, Reg. 1, lettera "M", alla data (il registro corrispondente non è pervenuto); ASPV, Parrocchia di S. Eufemia, Pubblicazioni dei matrimoni, Reg. 1, alla data (13 giugno 1746). Curiosamente, in questi documenti lo sposo – descritto come un sarto di trentasette anni della parrocchia di S. Margherita, cresciuto nel brefotrofito di Verona, e residente a Venezia dal 1736 – è chiamato «Zenon della Pietà», nome riportato anche sul certificato di 'stato libero' che la Curia veronese trasmise a quella veneziana. È possibile che «Zenon» fosse il nome fittizio con cui Francesco era stato registrato alla Santa Casa di Pietà di Verona e che la Curia, in seguito, avesse deciso di mantenere nei documenti ecclesiastici.

<sup>25</sup> Nel registro di cassa dell'Arte dei Sartori è annotata l'iscrizione alla corporazione di Francesco Alessandri *quondam* Domenico, veronese, detto «Bodollo» (ossia Bòdolo, termine dialettale per indicare un uomo piccolo e grasso), avvenuta il 14 marzo 1744. *I-Vas*, Arti, b. 506 (Sartori), Registro Cassa (1742-1760), alla data. Dal censimento del 1750 apprendiamo che Francesco «Bodolo», *sartor*, abitava con la moglie in Campo S. Margherita, in una casa con bottega da *marzer* (merciaio). *I-Vas*, Provveditori e Soprapproveditori alle Pompe, b. 15, Dorsoduro, Parrocchia di S. Margherita (1750).

<sup>26</sup> Cfr. MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, cit., pp. 37-61.

<sup>27</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 256, cc. 652v-653v.

<sup>28</sup> Archivio della Parrocchia di Santa Maria gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Agostin, Registri dei matrimoni, Reg. 4, progr. 150.

appena diciassette Francesca. Il 26 dicembre 1760 nacque Cecilia Steffana, che ebbe «l'Acqua in casa» dal parroco e poi, il 2 gennaio 1761, fu battezzata con cerimonia suppletiva. Le fece da padrino lo scenografo Girolamo Mauro, figlio di Romualdo, della parrocchia di S. Severo. La bambina morì dopo due settimane. Anche il secondo figlio, Giovanni Antonio, nato il 18 gennaio 1762 e battezzato due giorni dopo, spirò dopo appena cinque giorni, la sera del 23 gennaio. Più fortunata fu l'ultima figlia, Cecilia Maria, nata il 14 agosto 1763 e battezzata quattro giorni dopo. Poiché nei registri del periodo non compaiono annotazioni relative alla sua morte, se ne deduce che la bambina superò i primi anni di vita e raggiunse l'età adulta.<sup>29</sup> Dopo l'esperienza giovanile come tenore e impresario d'opera, probabilmente sotto il patrocinio dello zio Antonio, Pietro Mauro aveva quindi abbracciato definitivamente il mestiere del padre, diventando, secondo Pietro Gradenigo, il più valido copista di musica di Venezia.<sup>30</sup>

Mentre Pietro, già prima del suo secondo matrimonio, aveva deciso di trasferirsi nella parrocchia di S. Agostin, Daniel era rimasto a vivere a S. Pantalon, vicino all'anziana madre. Cecilia, inferma dal mese di settembre del 1766, morì la notte tra il 24 e il 25 gennaio 1767, all'età di ottantacinque anni, in Calle Renier. Rimasto vedovo nel 1783, Daniel morì il 7 luglio 1791, «dopo giorni due da sincope tormentato», all'età di settantaquattro anni.<sup>31</sup> Pietro lo seguì un anno più tardi, la notte tra il 4 e il 5 luglio 1792, all'età di settantasette anni, dopo sette giorni di febbre acuta. Proprio come il padre e il fratello, fu sepolto semplicemente con «P[rete]; e C[hierico]». <sup>32</sup> Le sorti di Marina, invece, rimangono ancora sconosciute.

## 2. COPISTA DI MUSICA

Nessuno degli atti esaminati finora (matrimoni, battesimi e necrologi) ci rivela quale fosse la professione di Giovanni Antonio Mauro. Fortunatamente, questa preziosa informazione è contenuta in altri documenti coevi che lo riguardano solo marginalmente.

Il primo, datato 9 luglio 1723, certifica lo 'stato libero' di Gerolamo Orero, genovese, della parrocchia di S. Luca, per sposare Daria Bordegato, trevigiana, di S. Geminiano. Furono chiamati a testimoniare Antonio Bordegato, zio della sposa,

<sup>29</sup> Archivio della Parrocchia di Santa Maria gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Agostin, Registri dei battesimi, Reg. 4, progr. 687 (2 gennaio 1761), 704 (20 gennaio 1762) e 728 (18 agosto 1763); Archivio della Parrocchia di Santa Maria gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Agostin, Registri dei morti, Reg. 3, progr. 598 (17 gennaio 1760 *More Veneto*) e 612 (24 gennaio 1761 *More Veneto*).

<sup>30</sup> *I-Vmc*, Ms. Gradenigo 67, Notatori Gradenigo, VII, c. 91v (annotazione del 4 novembre 1760). Cfr. MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, cit., pp. 54-55.

<sup>31</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pantalon, Registri dei morti, Reg. 12, p. 164 (25 gennaio 1766 *More Veneto*) e Reg. 13, pp. 102 (2 ottobre 1783) e 199 (7 luglio 1791). Nell'atto di morte Daniel fu erroneamente descritto come figlio del *quondam* Lorenzo Mauro.

<sup>32</sup> Archivio della Parrocchia di Santa Maria gloriosa dei Frari, Parrocchia di S. Agostin, Registri dei morti, Reg. 3, progr. 3081.

e Giovanni Antonio *quondam* Daniele Mauro, quarantun'anni, «Copista di musica», della parrocchia di S. Lio. Giovanni Antonio dichiarò di conoscere Gerolamo Orero da circa sette anni «assistendo assieme nel Lotto di Genova» e Daria da quand'era bambina perché era amico di suo zio, impiegato a sua volta nel Lotto di Genova.<sup>33</sup> Il gioco del Lotto, secondo le modalità in uso a Genova e Milano, era stato introdotto ufficialmente a Venezia con decreto del Senato del 21 dicembre 1715. La gestione del Lotto, che prevedeva solo tre estrazioni all'anno, fu affidata, con appalto decennale, a Lodovico Corner e ad alcuni soci milanesi.<sup>34</sup> Il 24 aprile 1716 si permise all'impresario di aprire il Banco del Lotto e il 23 maggio ebbe luogo la prima estrazione.<sup>35</sup> Non abbiamo modo di appurare se Giovanni Antonio Mauro fosse coinvolto direttamente nella gestione del Banco del Lotto o se vi lavorasse come semplice scrivano, ma si trattava comunque di un impiego secondario e limitato nel tempo.

L'altro documento, che attesta inequivocabilmente come il mestiere principale di Giovanni Antonio fosse quello di copista, è lo 'stato libero' di suo figlio Pietro, rilasciato il 29 marzo 1737, un mese prima del suo matrimonio forzato con Domenica Brembilla. Pietro scelse come testimoni Agostino Lazari, un fabbro di S. Aponal, e Giovanni Orsato, il celebre impresario d'opera.<sup>36</sup> Lazari dichiarò di conoscere Pietro dalla sua fanciullezza perché erano vicini di casa e di averlo visto tutti i giorni. Se ne deduce che i Mauro vivevano nella parrocchia di S. Aponal da diversi anni e che forse soltanto Marina, poco prima di entrare nella Casa delle Zitelle, fosse tornata a vivere a S. Lio. Orsato dichiarò di essere vicentino, di vivere a Venezia da circa quarantasette anni e di conoscere Pietro Mauro dalla sua infanzia perché era amico del padre, che gli «copiava di musica», e di averlo «di continuo praticato familiarm[en]te».<sup>37</sup> Potremmo quindi ipotizzare che Giovanni Antonio Mauro abbia cominciato a lavorare per lui attorno al 1715 o, al più tardi, nei primi anni Venti, ossia quando Pietro era in età puerile.

<sup>33</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 176, c. 194r.

<sup>34</sup> Cfr. ALBERTO FIORIN, *Lotto, lotterie e altro ancora in Fanti e Denari. Sei secoli di giochi d'azzardo a Venezia*, Venezia, Arsenale, 1989, p. 128.

<sup>35</sup> «[...] restò nel gi[or]no 24 del decorso Aprile permesso all'Impresario d'aprir il Banco di d[ett]o Lotto. Le estrazioni si faranno nel Luogo della Loggietta, sotto il Campanile di San Marco alla vista universale colla Soprintendenza del Mag[istra]to de Proved[ito]ri di Commun coll'intervento d'uno almeno degli Ecc[ellentissimi]mi Dep[uta]ti, et Aggiunti alla Provisone del Denaro, e la p[ri]ma estrazione si farà nel gi[or]no 23 di q[ue]sto mese». *I-Vas*, Inquisitori di Stato, b. 706, 2 maggio 1716 («D. Pietro Donado San Moisè»).

<sup>36</sup> Giovanni Orsato (figlio di Domenico), nato presumibilmente nel 1662 a «Monte Malado» (l'odierna Monte di Malo), nel vicentino, si trasferì a Venezia attorno al 1688, anno in cui sposò Caterina Cechinato, anch'ella originaria di Vicenza e sua coetanea. Si tratta, con ogni probabilità, della cantante Cattina Orsato, virtuosa del duca Sforza, che compare – come interprete e firmataria delle dediche – in cinque libretti di opere rappresentate in terraferma tra il 1695 e il 1698, tre delle quali allestite sicuramente da Giovanni Orsato. ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 114, c. 25v e Reg. 211, c. 175v; ASPV, Parrocchia di S. Marina, Registri dei matrimoni, Reg. 6, cc. 64s e 64d. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, schede 22015, 20173, 1816, 944 e 6819.

<sup>37</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 211, c. 175v.

Ancora più arduo è stabilire quando Mauro cominciò a esercitare questo mestiere, se prima o dopo il matrimonio con Cecilia, ma è importante notare che queste nozze si celebrano in un momento cruciale della vita professionale di Antonio Vivaldi: il suo esordio come operista. All'epoca, infatti, il Prete rosso non era ancora conosciuto come compositore di drammi per musica. Si era già cimentato con la composizione di un'opera, *Creso tolto a le fiamme* – andata in scena al Teatro Sant'Angelo nel dicembre del 1705 –, ma non in veste ufficiale, e aveva partecipato assieme a suo padre alla gestione del medesimo teatro durante il Carnevale del 1708.<sup>38</sup> Il 30 aprile 1713, tre giorni dopo le benedizioni solenni degli sposi, Vivaldi ottenne dalla Pietà un mese di licenza per recarsi fuori città «al impiego delle sue vertuose applicazioni».<sup>39</sup> Ad attenderlo c'era il Teatro di Piazza di Vicenza, dove a maggio fu rappresentato *Ottone in Villa*, il suo primo dramma per musica.<sup>40</sup>

Una prima ipotesi, quindi, è che Giovanni Antonio Mauro avesse cominciato a frequentare la casa dei Vivaldi all'inizio del 1713 come collaboratore del Prete rosso, legandosi poi sentimentalmente a Cecilia. La mancata indicazione del suo mestiere nell'atto di matrimonio (1713), e in seguito negli atti di battesimo dei figli (1713-1722), non implica che all'epoca non esercitasse ancora la professione di copista di musica. La compilazione dei registri canonici era piuttosto libera e la quantità e qualità dei dati forniti era a discrezione dei diretti interessati e del redattore dell'atto. Non si può nemmeno escludere che Cecilia abbia conosciuto il futuro marito in un'altra occasione e che solo in seguito Giovanni Antonio Mauro abbia deciso di dedicarsi alla copiatura della musica, magari proprio su invito del cognato Antonio Vivaldi. Di sicuro Mauro non diventò un copista dall'oggi al domani e senza avere alcuna nozione di musica. L'aver frequentato le scuole sestierali almeno fino all'età di diciassette anni fu sicuramente fondamentale per la sua formazione, e il fatto che non abbia lasciato alcuna traccia di sé come compositore, cantante o strumentista, non significa necessariamente che non fosse in grado di applicarsi, come dilettante, a queste discipline. Comunque, tramite il matrimonio con Cecilia Vivaldi, Giovanni Antonio Mauro non solo entrò a far parte della famiglia di Antonio, ma fu anche proiettato nel suo ambiente professionale.

Uno dei testimoni di nozze di Mauro fu Stefano Scalfi, il padre delle cantanti Rosanna e Giovanna, che di mestiere faceva il servitore e il negoziante di pietre.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Cfr. BETH GLIXON – MICKY WHITE, *Creso tolto a le fiamme: Girolamo Polani, Antonio Vivaldi and Opera Production at the Teatro S. Angelo, 1705-1706*, «Studi vivaldiani», 8, 2008, pp. 3-20.

<sup>39</sup> Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* («Quaderni vivaldiani 17»), Firenze, Olschki, 2013, p. 90.

<sup>40</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani 13»), Firenze, Olschki, 2008, I, p. 111.

<sup>41</sup> Stefano Scalfi (figlio di Giovanni Battista) era originario di Custoza (Verona). Si trasferì a Venezia attorno al 1693, all'età di ventisei anni, stabilendosi inizialmente nella parrocchia di S. Moisè, dove il 2 ottobre 1695 sposò Giustina Borella. La coppia ebbe almeno cinque figli: Giovanna (1696), Francesca (1699), Lorenza (1702), Rosanna (1704) e Giovanni Battista (1706). Dagli atti di battesimo si apprende che Scalfi era un «camerier» (servitore in casa patrizia). In seguito, sicuramente dopo il

Anche se la sua professione era molto distante dall'ambiente musicale e teatrale, non possiamo escludere che avesse avuto modo di allacciare dei rapporti in questo particolare settore proprio per assecondare l'interesse delle figlie verso il canto. Nel 1713, però, Giovanna aveva diciassette anni e non era ancora apparsa sulle scene, mentre Rosanna – futura allieva e moglie di Benedetto Marcello – ne aveva appena nove. Come spiegare allora la conoscenza tra Stefano Scalfi, Cecilia e Giovanni Antonio Mauro ancor prima del matrimonio? È possibile che Giovanna, in quel periodo, fosse allieva di Vivaldi? Nel corso della sua breve carriera la cantante si esibì in tre opere con musiche del Prete rosso: *Il vinto trionfante del vincitore*, un pasticcio con arie di vari compositori (Venezia, Teatro Sant'Angelo, autunno 1717), *Gl'inganni per vendetta* (Vicenza, Nuovo Teatro delle Grazie, maggio 1720) e *La Ninfa infelice e fortunata*, opera commissionata a Giuseppe Boniventi, ma completata dai «Signori Macari» e Vivaldi, che fornì tre arie per Giovanna e una per l'esordiente Anna Girò (Treviso, Teatro Dolfín, ottobre 1723).<sup>42</sup>

Proprio alla famiglia Macari (o Maccari) apparteneva un'altra cantante cui Giovanni Antonio Mauro, già nel 1713, doveva essere particolarmente legato: il contralto Costanza Macari.<sup>43</sup> Fu lei, infatti, assieme a Marco Marchi – un parrucchiere di S. Moisè, amico di famiglia dei Vivaldi – a tenere a battesimo Daniel Filippo, il primogenito di Giovanni Antonio. A differenza delle sorelle Scalfi, Costanza all'epoca era già una donna matura. Aveva esordito a Roma, sua città natale, nel 1702 (*L'Adrasto*) ed era apparsa per la prima volta sulle scene veneziane

1706, traslocò nella parrocchia di S. Canciano, dedicandosi al commercio di pietre provenienti da Verona. ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 122, cc. 490r e 490v; ASPV, Parrocchia di S. Moisè, Registri dei Matrimoni, Reg. 5, c. 185r; ASPV, Parrocchia di S. Moisè, Registri dei battesimi, Reg. 8, pp. 200, 249, 306, 341 e 371. Il secondo mestiere di Scalfi è indicato nello 'stato libero' della figlia Giovanna, in procinto di sposarsi fuori Venezia (31 agosto 1718). ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 161, c. 249r.

<sup>42</sup> Giovanna Scalfi esordì a Mantova nel 1716 nell'*Antioco*, ripresa di un'opera di Gasparini, mentre l'ultima esibizione documentata è nel *Tolomeo re d'Egitto*, rappresentato a Verona nel 1724. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., schede 2207 e 23319. Per le tre opere di Vivaldi citate, vedi rispettivamente: ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 335; REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., p. 225; MICHAEL TALBOT – MICKY WHITE, *A Lawsuit and a Libretto: New Facts Concerning the Pasticcio La Ninfa infelice e fortunata*, «Studi vivaldiani», 14, 2014, pp. 45-57.

<sup>43</sup> Dal 1713 in poi è accertata la sua presenza nella parrocchia di S. Maria Formosa, dove abitavano anche Antonia Macari (cantante d'intermezzi) e Giacomo Macari (tenore e compositore, dal 1720 cantante della Cappella Marciana). Mentre è certo che Costanza e Antonia fossero sorelle, figlie di Giulio, non è ancora chiara la parentela esistente con Giacomo, il cui padre si chiamava Bernardo. I Macari rimasero nella parrocchia di S. Maria Formosa per il resto della loro vita. Costanza morì nel 1750, secondo l'atto all'età di quarantasette anni, ma ovviamente si tratta di un errore, poiché esordì a teatro nel 1702; Antonia, nel 1761, all'età di settanta anni (provvide al suo funerale il cugino Alessandro Macari) e Giacomo, nel 1764, all'età di novanta. ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei Morti, Reg. 16, p. 80 (19 novembre 1750); ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei Morti, Reg. 17, pp. 159 (15 agosto 1761) e 259 (27 gennaio 1764); *I-Vas*, Dieci Savi alle decime in Rialto, b. 428, S. Maria Formosa, progr. 508; PIER GIUSEPPE GILLIO, *Cantanti d'opera alla Cappella marciana in La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, III.B.2, p. 130.

nel 1705 (*Artaserse* di Antonio Giannettini). Tra il 1715 e il 1718, dopo dieci anni di assenza, Costanza si esibì in sette opere, rappresentate al Teatro Sant'Angelo e al S. Moisè, tre delle quali di Antonio Vivaldi: *Tieteburga* (pasticcio, S. Moisè, autunno 1717), *Armida al campo d'Egitto* (S. Moisè, febbraio 1718) e *Artabano re de Parti* (S. Moisè, gennaio 1719).<sup>44</sup> Il suo rapporto d'amicizia con Giovanni Antonio Mauro si sviluppò, quindi, in un contesto precedente a queste esibizioni, non necessariamente riconducibile al Prete rosso.

Dopo l'esordio a Vicenza, Vivaldi era finalmente pronto a presentarsi al pubblico di casa come compositore di drammi per musica, direttore delle opere e impresario. Dall'autunno 1713 al Carnevale 1715 gestì il Teatro Sant'Angelo assieme a suo padre, portando in scena sei opere: *Orlando furioso* (Ristori, novembre 1713); *Rodomonte sdegnato* (Michelangelo Gasparini, gennaio 1714); *Orlando finto pazzo* (Vivaldi, novembre 1714); *Orlando furioso* (Ristori, revisionata da Vivaldi, dicembre 1714); *Lucio Papirio* (Luca Antonio Predieri, dicembre 1714) e *Nerone fatto cesare* (pasticcio con musiche di Vivaldi, febbraio 1715).<sup>45</sup> Con ogni probabilità, Giovanni Antonio Mauro aveva seguito l'attività teatrale di suo cognato, fatto pratica con le partiture di questi drammi e conosciuto l'impresario, e un tempo copista di musica, Pietro Denzio, padre del tenore Antonio e del soprano Elisabetta, che si era esibita in tutte le opere citate.<sup>46</sup> Non fu certo un caso se il 6 ottobre 1715 Denzio tenne a battesimo Pietro Gaetano Mauro, nato il 18 settembre a S. Provolo, parrocchia di residenza dei Vivaldi.<sup>47</sup> Proprio in quei giorni Pietro Denzio era impegnato con l'allestimento di due opere al Teatro S. Moisè, in società con l'impresario Giovanni Orsato: *Laomedonte*, con musica di Lorenzo Baseggio (dedica del 19 ottobre 1715) e *La fede tradita e vendicata*, con musica di Francesco Gasparini, ma con qualche aria mutata (dedica del 15 novembre).<sup>48</sup>

Evidentemente Mauro, per scegliere Pietro Denzio come padrino di suo figlio, stava lavorando a stretto contatto con i due impresari, dimostrando a Giovanni Orsato le sue capacità come copista. Sappiamo, infatti, che dopo la nascita di Pietro l'impresario vicentino si affidò spesso a lui per la copiatura della musica e che la loro collaborazione si trasformò in una solida amicizia.

<sup>44</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., schede 352, 2918, 694, 1366, 18860, 23125, 25016, 2763 e 2910.

<sup>45</sup> Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, cit., pp. 314, 316, 317, 318, 320 e 321.

<sup>46</sup> Pietro Denzio (figlio di Andrea) nacque a Bologna nel 1663 e si trasferì a Venezia, nella parrocchia di S. Moisè, attorno al 1684. Il 4 maggio 1688 sposò Teresa Peruzzi, originaria di Brussels, con la quale ebbe Antonio (1689), Angela (1691) ed Elisabetta (1695). Cfr. MILADA JONASOVA, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudebni veda = Musicology = Musikwissenschaft», 45, 2008, pp. 57-114.

<sup>47</sup> ASPV, Parrocchia di S. Provolo, Registri dei battesimi, Reg. 3, p. 43. *I-Vas*, Dieci Savi alle decime in Rialto, b. 428, S. Provolo, progr. 71. Campo Santi Filippo e Giacomo: «Casa di Z. Batta Vivaldi». Evidentemente in quel periodo Giovanni Antonio e Cecilia abitavano vicino ai Vivaldi, se non addirittura nella stessa casa, ma fu una sistemazione provvisoria: nel 1716 si trovavano nuovamente a Sant'Angelo (alla morte di Daniel Filippo).

<sup>48</sup> Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, cit., pp. 322 e 323. In entrambe le opere cantò Antonio Denzio, al suo esordio come tenore.

Merita sicuramente considerazione anche l'atto di battesimo di Daniel Anna Mauro, il terzogenito di Giovanni Antonio e Cecilia Vivaldi, nato il 14 settembre 1717 e battezzato il giorno 26 nella chiesa di S. Giovanni Novo. Gli fece da padrino «l'Ill[ustrissim]o Sig[no]r Anna Marco de Torel Marchese di Cont[rad]ja di S. Gio[vanni] Crisostomo». <sup>49</sup> L'anno precedente lo stesso Marchese aveva tenuto a battesimo un altro bambino, figlio di un certo Nadal Berti. Nell'atto è descritto come «L'Ill[ustrissim]o Sig[no]r Marchese Anna Marco Turreli Cavalier Francese stà a S. Gio[vanni] Grisostomo». <sup>50</sup> Come è noto, tra le composizioni vocali di Antonio Vivaldi esiste una *Serenata à 3* (RV 690) dedicata a un certo «Mar[quis] du Toureil», identificato da Michael Talbot con Jean de Turreil, un abate tolosano esule in Italia che, nella seconda decade del Settecento, a causa della sua affiliazione al giansenismo, fu perseguitato, arrestato e processato, per ordine del Sant'Uffizio romano. La serenata sarebbe quindi l'allegoria di tale processo, che si conclude con l'assoluzione dello sventurato ecclesiastico, pochi mesi prima della sua morte. Questa tesi è stata oggetto di uno studio da parte di Alessandro Borin il quale, oltre ad aver ricostruito la biografia dell'abate giansenista, ha esaminato minuziosamente il testo della serenata vivaldiana utilizzando la chiave di lettura proposta da Talbot, secondo cui dietro ogni personaggio si celerebbe un protagonista dell'*affaire Turreil*. <sup>51</sup> I due atti di battesimo esaminati ci rivelano che a Venezia, tra il 1716 e il 1717, risiedeva effettivamente un Marchese «Torel» o «Turreli», Cavaliere francese, che abitava a S. Giovanni Grisostomo. Considerando che all'epoca non ci si preoccupava affatto di rispettare la corretta grafia dei nomi, soprattutto se erano stranieri, è altamente probabile che il «Mar[quis] du Toureil», dedicatario della *Serenata à 3*, fosse il Marchese «Anna Marco de Torel», il padrino di Daniel Mauro. Oltretutto, come abbiamo visto, questo Cavaliere francese aveva tenuto a battesimo il nipote di Antonio Vivaldi in un periodo (autunno 1717) perfettamente compatibile con la composizione della serenata. <sup>52</sup>

Nella primavera del 1718 Antonio Vivaldi entrò al servizio del principe Filippo d'Assia Darmstadt, governatore imperiale della città di Mantova, col triplice incarico di operista, impresario e «Maestro di Cappella di camera». <sup>53</sup> Dopo la ri-

<sup>49</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Novo, Registri dei battesimi, Reg. 7, p. 78.

<sup>50</sup> ASPV, Parrocchia di S. Maria Formosa, Registri dei battesimi, Reg. 10, p. 36 (3 giugno 1716).

<sup>51</sup> Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Vivaldi e l'affaire Turreil. Nuove ipotesi sulla Serenata à 3, RV 690, in Fulgeat sol frontis decorae. Studi in onore di Michael Talbot*, a cura di Alessandro Borin e Jasmin Melissa Cameron («Saggi vivaldiani, 1»), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 41-62. Pubblicazione online: <<https://www.cini.it/pubblicazioni/fulgeat-sol-frontis-decorae>>.

<sup>52</sup> È in preparazione, a cura di chi scrive, un saggio che riconsidera le ipotesi formulate fino a oggi riguardo al committente, le circostanze, l'anno e il luogo dell'esecuzione della serenata e, non ultimo, il significato allegorico del suo testo poetico alla luce dei nuovi documenti emersi, che sarà pubblicato sul prossimo numero di questa rivista.

<sup>53</sup> Sull'attività di Vivaldi a Mantova vedi LUIGI CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova*, «Informazioni e studi vivaldiani», 6, 1985, pp. 88-109; PAOLA CIRANI, *Vivaldi e la musica a Mantova. Documenti inediti e nuovi spunti di riflessione*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 31-57. Pubblicazione online: <<https://www.cini.it/pubblicazioni/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>>; ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio di Antonio Vivaldi. Introduzione e apparato critico*, Milano, Ricordi, 2014.

presa dell' *Armida al campo d'Egitto*, andata in scena il 24 aprile 1718, e una breve trasferta estiva in Toscana, col beneplacito del principe Filippo, per rappresentare lo *Scanderbeg*, Vivaldi si mise al lavoro per preparare le due opere previste per il Carnevale: *Il Teuzzone*, che aprì la stagione il 26 dicembre 1718,<sup>54</sup> e *Tito Manlio*, rappresentato probabilmente tra la fine di gennaio e la prima metà di febbraio del 1719.<sup>55</sup> Le dediche delle due opere sono del tutto convenzionali: la prima, al principe Filippo d'Assia d'Armstadt, è un assortimento di frasi ossequiose e di buoni auspici per l'esito del Dramma; la seconda, alla principessa Eleonora Gonzaga di Guastalla, è una sequela di felicitazioni per le nozze, poi mancate, col principe Filippo.<sup>56</sup>

[...] Come questo riflesso mi rese sicuro che V[ostra ] A[ltezza] S[erenissima] non avrebbe sdegnato questo umile tributo della mia riverenza, così mi fa sperare che questi fogli mercè al sublime onore del benignissimo vostro gradimento sarebbero da tutti ricevuti con un particolare rispetto. Quindi io pongo di buon animo su le Scene questo Dramma, SERENISSIMO PRINCIPE, con la speranza ch' il solo titolo d'essere Vostro gl'acquisterà l'approvazione commune, e che dipenderà l'applauso universale dal vostro unico gradimento [...].

Di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima]

Umiliss[imo], Devotiss[imo], ed Oblig[atissimo] Serv[itore]

Gio[vanni] Antonio Mauro.<sup>57</sup>

[...] Gli applausi di tutta l'Italia, ch' à pieno giubilo fà Eco alli Gloriosissimi Sponsali di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] con un Principe di Rango tanto sublime, e di doti così eccelse, che essigono la venerazione di tutto il Mondo, ispirano al mio core un osequiosissimo ardore di tributarle i più vivi, e li più umili attestati della mia infinita allegrezza [...]. Restami solo ch' alla clemenza dell' A[ltezza] V[ostra] S[erenissima] piaccia di annuire alle mie preci, onorandomi della sospirata lei Protezione, e di benignamente gradire l'ossequio profondo, da cui m'inchino al Gran Nome Di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima]

Umiliss[imo], Devotiss[imo], ed Oblig[atissimo] Serv[itore]

Gio[vanni] Antonio Mauro.<sup>58</sup>

Stranamente, entrambe le dediche non furono firmate da Antonio Vivaldi, ma da Giovanni Antonio Mauro che, per quanto ne sappiamo, non aveva un incarico ufficiale nell'allestimento dei due drammi. Per quale motivo Mauro firmò le de-

<sup>54</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, I, cit., pp. 223, 228 e 239.

<sup>55</sup> «S'è terminato il Carnevale con l'Opera del Tito Manlio, essendo stata di comune aggradimento, nella quale s'è molto distinta la Signora Anna Ambreville Virtuosa di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modena, che s'è acquistata con la sua Virtù la stima, ed applauso universale, in segno di che deve ritornare nel Carnevale venturo per dare nuovo saggio della sua grande virtuosa abilità». Le Gazzette bolognesi, n. 10 – 7 marzo 1719 (Mantova, 22 febbraio).

<sup>56</sup> Cfr. LUIGI CATALDI, *I rapporti di Vivaldi con il «Teatro detto Il Comico» di Mantova*, cit., pp. 88-109.

<sup>57</sup> APOSTOLO ZENO, *Teuzzone*, Mantova, Alberto Pazzoni, 1719, pp. 3 e 4 (I-Vgc).

<sup>58</sup> ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio*: RV 738 [Partitura], Milano, Ricordi, 2014, p. 299 (facsimile del libretto).

diche al posto di Vivaldi, che era il compositore e l'impresario della stagione lirica in corso? L'ipotesi avanzata in passato, secondo cui il firmatario delle dediche fosse identificabile con lo scenografo veneziano Antonio Mauro e che questi agisse in qualità di prestanome di Vivaldi, perde di consistenza.<sup>59</sup> Alla luce dei documenti emersi, è invece assai probabile che Giovanni Antonio Mauro si fosse recato a Mantova proprio per assistere suo cognato in qualità di copista, non su invito del Principe, ma in forma privata. Ecco perché nei registri della Scalcheria e negli altri documenti relativi al soggiorno mantovano di Vivaldi, non c'è alcuna traccia della sua presenza. È logico pensare che Mauro, proprio in virtù della sua parentela col Prete rosso, frequentasse gli stessi ambienti del compositore; che apparisse di sovente al suo fianco, non solo a teatro, ma anche a corte, e che quindi godesse di non pochi privilegi. Firmare le dediche, dunque, fu verosimilmente un atto di riverenza dovuto e voluto, per ringraziare il Principe per la sua generosa ospitalità. Il fatto stesso che *Il Teuzzone* e *Tito Manlio* siano gli unici libretti esistenti in cui compare il nome di Giovanni Antonio Mauro è testimonianza inequivocabile dell'eccezionalità dell'evento.<sup>60</sup>

Probabilmente Mauro rientrò a Venezia appena terminate le rappresentazioni: sua moglie Cecilia era in attesa del quarto figlio (Agostino Gaetano, nato il 3 maggio) e Vivaldi sicuramente non aveva più bisogno del suo aiuto, dal momento che per l'opera di primavera non era stato richiesto il suo intervento.<sup>61</sup>

Fu probabilmente dopo l'esperienza mantovana che Giovanni Antonio consolidò il suo rapporto lavorativo, nonché d'amicizia, con Giovanni Orsato, il quale, tra il 1719 e il 1732, firmò, in qualità d'impresario, le dediche di nove opere: *Berengario Rè d'Italia*, Udine, Carnevale 1719; *Gl'inganni fortunati*, Venezia, maggio 1720 e Vicenza, Carnevale 1725; *Il Climene*, Mantova, estate 1722; *Circe delusa*, Padova, Carnevale 1723; *La pace per amore*, Venezia, Carnevale 1724; *Amor indovino*, Venezia, ottobre 1726; *Amor odio e pentimento*, Mestre, autunno 1729; *La caduta di Leone imperator d'Oriente*, Venezia, autunno 1732.<sup>62</sup> A queste si aggiungono almeno altre sette opere, allestite a Venezia, per le quali l'intervento di Orsato come impresario non è desumibile dai libretti, ma da documenti d'archivio coevi (atti notarili e giudiziari): *La costanza trionfante degli amori e degli odii* (musica di Vivaldi), Carnevale 1716; *La virtù coronata*, Carnevale 1717; *L'innocenza riconosciuta e il vinto trionfante del vincitore* (pasticcio con alcune arie di Vivaldi), autunno 1717; *La sorte nell'amore*, Carnevale 1720; *La Didone abbandonata*, Carnevale 1725; *Alcina delusa da Ruggero*, autunno 1725.<sup>63</sup> Giovanni Antonio Mauro, come copista di

<sup>59</sup> Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio di Antonio Vivaldi. Introduzione e apparato critico*, cit., pp. 17 e 43.

<sup>60</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Indici I, p. 478. Giovanni Antonio Mauro, essendo il firmatario delle due dediche, è annoverato tra gli impresari.

<sup>61</sup> Il 12 maggio andò in scena una ripresa della *Merope* di Orlandini, allestita dal nuovo impresario, il cantante Giovanni Battista Carboni. Cfr. ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio di Antonio Vivaldi. Introduzione e apparato critico*, cit., p. 27.

<sup>62</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., schede 3954, 13135-36, 5857, 5651, 17676, 1402, 1427 e 4380.

<sup>63</sup> Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, cit., pp. 325, 330, 334, 335, 349, 377 e 382.

Giovanni Orsato, ebbe sicuramente tra le mani le partiture di questi drammi per musica, o almeno di alcuni di essi. Sebbene nel 1747 Orsato si autodefinisse ancora impresario d'opera,<sup>64</sup> la sua attività è documentata solo fino all'autunno 1732.<sup>65</sup> Di conseguenza, non sappiamo quali altre composizioni possano essere passate tra le mani di Giovanni Antonio Mauro dopo questa data, a parte quelle di Vivaldi.<sup>66</sup>

Un altro impresario col quale Mauro aveva sicuramente una certa familiarità era Stefano Lodovici, che il 29 marzo 1722 tenne a battesimo Marina, la sua ultimogenita. Al momento sono pochissime le informazioni raccolte sul suo conto: era figlio del *quondam* Giacomo e abitava e lavorava nella parrocchia dei SS. Apostoli, dove gestiva una «Bottega con Posto di Malvasia» assieme ai suoi fratelli.<sup>67</sup> Per quanto riguarda la sua attività impresariale, sappiamo per certo che gestì il Teatro Sant'Angelo durante due stagioni di Carnevale: nel 1716, in collaborazione con Pietro Denzio (*L'amor di figlio non conosciuto*, musica di Tomaso Albinoni), e nel 1719 (*Amalásunta*, musica di Fortunato Chelleri).<sup>68</sup> Sebbene Mauro collaborasse abitualmente con Orsato e, a quanto pare, con altri impresari, probabilmente non smise mai di seguire la febbrile attività di suo cognato Vivaldi, che solo negli anni Venti del Settecento, oltre a comporre cantate, serenate e innumerevoli concerti – tra cui sei opere strumentali date alle stampe – portò sulle scene una quindicina di drammi per musica, tutti di nuova composizione, la metà dei quali fuori Venezia.<sup>69</sup>

<sup>64</sup> ASPV, Curia, Sezione antica, *Filcia Causarum*, 130. Il 13 aprile 1747 Giovanni Orsato «Impresario d'Opere», fu chiamato a testimoniare nella causa di divorzio di Pietro Mauro, assieme a Daniel Mauro e a Cecilia Vivaldi. Cfr. MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, cit., pp. 37-61.

<sup>65</sup> «La caduta di Leone imperator d'Oriente. Drama per musica da recitarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'autunno 1732. Consacrato all'altezza [...] principe Filippo langravio d'Hassia [...]. Dedicata di Gio. Orsatto, venezia 3.XII.1732». Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., scheda 4380.

<sup>66</sup> Tra il 1731 e il 1737 furono rappresentate: *Semiramide*, Mantova, dicembre 1731; *La fida ninfa*, Verona, gennaio 1732; *Motezuma*, Venezia, novembre 1733; *L'Olimpiade*, Venezia, febbraio 1734; *Il Tamerlano (Bajazet)*, Verona, Carnevale 1735; *Adelaide*, Verona, Carnevale 1735; *Griselda*, Venezia, maggio 1735; *Ginevra, principessa di Scozia*, Firenze, gennaio 1736; *Catone in Utica*, Verona, aprile 1737. Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, II, cit., pp. 659 e 660 (Table 2: Chronology of Vivaldi's operas).

<sup>67</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle decime in Rialto, b. 429, SS. Apostoli, progr. 641. Le Malvasie «erano botteghe ove vendevansi vini navigati, e specialmente quello proveniente da Malvasia, città della Morea». GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2ª ed. Venezia, Stab. tip. Grimaldo e C., 1872, p. 412.

<sup>68</sup> Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, cit., pp. 324 e 343.

<sup>69</sup> *La verità in cimento*, Venezia, ottobre 1720; *Filippo re di Macedonia*, Venezia, dicembre 1720; *La Silvia*, Milano, agosto 1721; *Ercole sul Termodonte*, Roma, gennaio 1723; *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio (Il Tigrane)*, Roma, gennaio 1724; *Giustino*, Roma, febbraio 1724; *L'inganno trionfante in amore*, Venezia, dicembre 1725; *La Cunegonda*, Venezia, gennaio 1726; *La fede tradita e vendicata*, Venezia, febbraio 1726; *Dorilla in Tempe*, Venezia, novembre 1726; *Ipermestra*, Firenze, gennaio 1727; *Farnace*, Venezia, febbraio 1727; *Siroe re di Persia*, Reggio, aprile 1727; *Orlando*, Venezia, novembre 1727; *Rosilena ed Oronta*, Venezia, gennaio 1728; *Atenaide*, Firenze, dicembre 1728. Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, II, cit., pp. 658 e 659 (Table 2: Chronology of Vivaldi's operas).

Nel frattempo, è assai probabile che Giovanni Antonio Mauro si fosse anche occupato dell'istruzione dei suoi figli, soprattutto del maggiore. All'età di quindici anni Pietro Mauro fece il suo esordio come tenore al Teatro S. Moisè, cantando in due opere di Bartolomeo Cordans, *La Silvia* e *Romilda*, rappresentate rispettivamente nell'ottobre del 1730 e durante il Carnevale del 1731. Era impresario Pietro Chechia, ma è possibile che anche Giovanni Orsato abbia preso parte alla gestione, provvedendo soprattutto all'ingaggio dei cantanti.<sup>70</sup> La primavera successiva, Antonio Vivaldi affidò al nipote Pietro il ruolo di Aquilio nella ripresa del *Farnace*, andata in scena il 4 maggio 1731 al Teatro Omodeo di Pavia, con Anna Girò nei panni della protagonista femminile.<sup>71</sup> Quasi certamente, anche Giovanni Antonio Mauro si unì alla compagnia, non tanto per assistere suo cognato, la cui presenza a Pavia non è suffragata da alcun documento, ma piuttosto per accompagnare il figlio, che era ancora un adolescente, in quello che probabilmente era il suo primo viaggio fuori Venezia. Non ci è pervenuta alcuna recensione del *Farnace* di Pavia, ma sicuramente per Pietro fu un'esperienza poco incoraggiante, dal momento che attese sei anni prima di tornare sulle scene.<sup>72</sup>

In attesa che nuovi documenti vengano alla luce, potremmo quindi riassumere quanto esaminato finora affermando che Giovanni Antonio Mauro fu attivo tra il 1713 e il 1735, che la sua prima formazione, anche musicale, fu di natura ecclesiastica, che non fu alle strette dipendenze di una copisteria e che la sua vita professionale fu legata, ma non necessariamente subordinata, a quella di Antonio Vivaldi. Difficile credere che nel corso di ventiquattro anni il Prete rosso non abbia mai approfittato dei servigi di suo cognato, ma soltanto una nuova indagine, eseguita sui manoscritti appartenuti al compositore, potrà appurare se e in che misura Mauro sia stato effettivamente uno dei suoi copisti.<sup>73</sup>

## I MAURO DI S. PIETRO DI CASTELLO

### 1. DA CALAFATI DELL'ARSENALE A SCENOGRAFI TEATRALI

La presenza dei Mauro nella città di Venezia, in particolar modo nella parrocchia di S. Pietro di Castello, è documentata a partire dalla metà del XVI secolo. Essendo la dinastia dei Mauro assai complessa, a causa dei numerosi figli maschi, spesso omonimi, che raggiunsero l'età adulta, ci limiteremo a riportare solo i dati anagrafici dei Mauro di nostro interesse (vedi Appendice 1), ossia quelli che diedero i natali ai celebri scenografi, macchinisti e ingegneri teatrali attivi, prevalentemente a Venezia, tra la seconda metà del Seicento e i primi anni dell'Ottocento.

Il primo documento nel quale compare il cognome Mauro con l'indicazione

<sup>70</sup> Cfr. MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, cit., p. 49.

<sup>71</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, II, cit., p. 424.

<sup>72</sup> Cfr. MICKY WHITE – MICHAEL TALBOT, *Pietro Mauro, detto "Il Vivaldi": Failed Tenor, Failed Impresario, Failed Husband, Acclaimed Copyist*, cit., pp. 37-61.

<sup>73</sup> È in preparazione, a cura di chi scrive, un articolo che sarà pubblicato nei prossimi numeri della rivista.

dell'ascendenza è il contratto di nozze di Sebastiano, figlio di Alvisè, «calafà»<sup>74</sup> dell'Arsenale, con Elisabetta del *quondam* Giovanni Cerigo. Da questo matrimonio, celebrato il 14 aprile 1577, nacquero almeno cinque figli maschi, tra cui Teodoro Costantin (1585).<sup>75</sup> Teodoro diventò a sua volta *calafà* dell'Arsenale, e il 24 ottobre 1621 sposò Caterina, figlia di Francesco Zorzi. La coppia ebbe ben otto figli maschi, quattro dei quali raggiunsero sicuramente l'età adulta, apprendendo i mestieri di *calafà* e *marangon* ( falegname): Francesco Giacinto (1622), Gasparo Leonardo (1627), Pietro Olivo (1634) e Domenico Pasquale (1642).<sup>76</sup>

Appena superata la metà del secolo, Gasparo e Francesco, oltre a lavorare all'Arsenale, cominciarono ad applicare la loro perizia tecnica, d'inventori e costruttori, anche alla progettazione e realizzazione delle macchine teatrali. La promponente diffusione dei drammi per musica, che continuerà inarrestabile per tutto il Settecento, rese necessaria non solo la ristrutturazione dei teatri preesistenti – fino ad allora adibiti alla rappresentazione delle commedie – con l'aggiunta di palchi e l'ampliamento dei palcoscenici, ma anche la costruzione di nuovi edifici, realizzati appositamente per ospitare i drammi per musica. Durante la seconda metà del Seicento a Venezia furono ristrutturati storici teatri come il S. Cassiano, i SS. Giovanni e Paolo, il S. Moisè e il S. Luca, e furono edificati *ex novo* il S. Samuele, il Sant'Angelo e il S. Giovanni Grisostomo.<sup>77</sup>

La rappresentazione delle opere in musica richiedeva la realizzazione di scenografie complesse, vere opere d'ingegno, eseguite da artisti e operai specializzati. I figli di Teodoro Mauro furono probabilmente pionieri in questo settore, ma abbastanza competenti da crearsi un nome anche fuori dall'ambiente teatrale veneziano. Nel 1657 Gasparo collaborò con Francesco Santurini (*quondam* Stefano) come scenografo e macchinista al Teatro di S. Aponal, mentre Francesco nel 1662 seguì lo stesso Santurini a Monaco di Baviera, in qualità d'ingegnere e architetto.<sup>78</sup> Negli anni successivi si aggiunsero alla squadra i fratelli minori Pietro e Domenico, il primo come ingegnere e macchinista, il secondo come pittore. Nel libretto de *L'Artaxerse*, andato in scena al Teatro SS. Giovanni e Paolo durante il Carnevale 1669, compare per la prima volta il nome di Pietro Mauro, accanto a quello del fratello Gasparo: «Ingegneri, e Direttori delle Machine, e delle Scene Gaspare, e Pietro fratelli Mauri». Lo stesso anno, nel libretto de *Il Coriolano*, andato in scena al Teatro Ducale di Piacenza, troviamo Domenico Mauro nella sua

<sup>74</sup> Il calafato era un operaio specializzato addetto al calafataggio delle navi, ossia l'impermeabilizzazione di ponti e carene mediante l'uso di stoppa e catrame.

<sup>75</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei matrimoni, Reg. 1, c. 85v; ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 4, p. 208 (27 ottobre 1585).

<sup>76</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei matrimoni, Reg. 4, c. 46r; ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 8, p. 201 (21 agosto 1622); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 9, pp. 189 (14 febbraio 1627) e 365 (17 aprile 1634); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 10, lettera "D", alla data (14 gennaio 1642).

<sup>77</sup> Cfr. FRANCO MANCINI – MARIA TERESA MURARO – ELENA POVOLEDO, *I Teatri del Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995-1996, Vol. I, tomo I, pp. 97, 155, 209, 294 e 379; tomo II, pp. 3 e 63.

<sup>78</sup> Cfr. ELENA POVOLEDO, *Mauro in Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1960, vol. VII, col. 311.

prima collaborazione a noi nota: «Ingegniere del Teatro Sig. Gasparo Mauro. Pittori Ippolito Mazzarini. Gio. Antonio Fumiani. Domenico Mauro».<sup>79</sup>

Nel frattempo i quattro fratelli si unirono in matrimonio, mantenendo la propria residenza nella parrocchia di S. Pietro. Francesco, il più anziano, si sposò attorno al 1644 con Santa, con la quale ebbe figli a partire dal 1645. Troviamo il suo secondogenito, Zuanne (Giovanni) Angelo, nato nel 1646,<sup>80</sup> citato assieme al padre nel libretto de *L'Atalanta*, opera rappresentata alla Venaria Reale di Torino nel dicembre del 1673: «Il Teatro, le Scene, e l'Apparato è stato fatto dal sig. Francesco Mauro e dal sig. Gio[vanni] suo figliuolo venetiani, architetti e machinisti teatrali dell'A.S.R.».<sup>81</sup> Di mestiere faceva il *calafà*, ma anche il *conzador*, ossia si occupava di addobbare le chiese e altri luoghi pubblici in occasioni festive. Tra il 1694 e il 1698 lavorò al Teatro di Düsseldorf. Morì a Venezia il 13 settembre 1720.<sup>82</sup>

Gasparo si sposò il 21 febbraio 1658. Sua moglie Anna era figlia del *quondam* «Vice Protto di Marangoni» (vice capo dei falegnami). Da questo matrimonio, nella sola parrocchia di S. Pietro, nacquero undici figli, tra cui Giuseppe Maria (1665) e Antonio Maria (1670).<sup>83</sup>

Il 26 aprile 1660 Pietro si sposò con Perina, figlia di Pasqualin Scobozzi, della parrocchia di S. Martino, con la quale ebbe Sebastiano (1670) e Romualdo (1684ca).<sup>84</sup>

Due anni dopo, il 12 novembre 1662, si unì in matrimonio anche Domenico Mauro, «Calafà dell'Arsenal». Con la moglie Pasquetta, figlia di Gerolamo Gelmini, di S. Pietro, ebbe sei figli maschi, quattro dei quali raggiunsero l'età adulta: Girolamo Teodoro (1667), Antonio Giuseppe (1670), Alessandro Bonaventura (1674) e Gasparo Giacomo (1682).<sup>85</sup> A partire dal 1672 Domenico Mauro, negli atti di battesimo dei figli, è indicato come *pittor* o a volte con entrambe le qualifiche di *calafà* e *pittor*. È quindi probabile che da questa data in poi si sia de-

<sup>79</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., schede 3120 e 6659.

<sup>80</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Repertori dei battesimi, Reg. 2, alla data (16 ottobre 1646).

<sup>81</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., scheda 3382a.

<sup>82</sup> I mestieri sono desumibili dall'atto di battesimo della figlia Angela, nata nel 1668. Nel 1699 Zuanne Mauro *quondam* Francesco, cinquantadue anni di S. Pietro, testimoniò a favore dello 'stato libero' dell'amico Alvise Bartali, dichiarando di averlo conosciuto e frequentato a Düsseldorf negli ultimi quattro anni, dove si era recato per fare «un Theatro». Rientrò a Venezia nell'aprile del 1698. ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 14, c. 218r (4 novembre 1668); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei morti, Reg. 11, c. 202r; ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 126, cc. 79r e 79v (4 febbraio 1699).

<sup>83</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei matrimoni, Reg. 7, cc. 78s e 78d; ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 14, c. 70v (22 gennaio 1664 *More Veneto*) e Reg. 15, c. 10v (25 settembre 1670). Nell'atto di battesimo di Giuseppe (Iseppo) Maria, il suo nome fu erroneamente scritto al femminile: «Iseppa et Maria». Cfr. ASPV, Sezione antica, *Legitimitatum*, Reg. 24, cc. 87r e 87v (19 settembre 1698).

<sup>84</sup> ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei matrimoni, Reg. 2, progr. 1088; ASPV Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 15, c. 13v (26 ottobre 1670). Romualdo Mauro (Giuseppe Maria Romualdo) nacque a Pesaro attorno al 1684 e fu condotto a Venezia all'età di dieci anni. ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 156, cc. 101r e 101v (27 giugno 1716). L'anno di nascita è desumibile anche dall'atto di morte.

dicato prevalentemente alla realizzazione di scenari teatrali, mantenendo comunque il suo posto di calafato all'Arsenale. Dopo l'esordio del 1669 a Piacenza, Domenico continuò a lavorare accanto ai fratelli e, in alcune occasioni, da solo, sia a Venezia sia in altre città del Nord Italia.<sup>86</sup> Secondo Elena Povoledo, nel 1685 «era tanto importante da essere invitato, con Gaspare, alla corte di Monaco per le nozze dell'elettore», e viene indicato come l'autore delle scene del *Servio Tullio*, rappresentato per l'occasione.<sup>87</sup> In realtà nel libretto dell'opera il suo nome non appare: le scene sono attribuite solamente al fratello Gasparo.<sup>88</sup> Domenico chiuse la sua carriera di scenografo dipingendo con i suoi figli, Antonio e Alessandro, le scene delle quattro opere che furono rappresentate al S. Cassiano tra l'autunno del 1707 e il Carnevale 1708. Ormai anziano e malato, Domenico morì il 28 febbraio 1712, «dà febre, et Apoplezia», dopo tre anni di malattia.<sup>89</sup> A distanza di pochi anni morirono anche i suoi fratelli: Pietro, nel 1714, e Gasparo, attorno al 1715. Francesco, invece, che a quanto pare non lavorò mai in squadra con i suoi fratelli, era morto nel 1687.<sup>90</sup>

Durante la prima metà del Settecento, Antonio (vedi capitolo successivo), Alessandro e Romualdo si distinsero come inventori e pittori di scene, mentre Giuseppe, operativo soltanto tra il 1714 e il 1722, si specializzò nella progettazione (anche di macchine teatrali) lavorando quasi sempre in coppia con un pittore (soprattutto con i cugini Alessandro e Romualdo).<sup>91</sup> Anche Gasparo (di Domenico) era *calafà* e pittore,<sup>92</sup> ma nessun libretto d'opera riporta il suo nome come esecu-

<sup>85</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei matrimoni, Reg. 7, cc. 229s e 229d; ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 14, cc. 175r (18 settembre 1667) e 274r (20 marzo 1670); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 15, c. 174v (29 luglio 1674); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 16, c. 185r (26 aprile 1682).

<sup>86</sup> «Ingegniere del Teatro Sig. Stefano Santurini. Pittore Sig. Domenico Mauro». Cfr. CRISTOFORO IVANOVICH, *La costanza trionfante*, Venezia, Bertani, 1673 (I-Rn). «[...] degni di lode li Signori Gaspare, Pietro, e Domenico Fratelli Mauri da Venetia per avere inventata, dipinta e costrutta la pompa di sì vago Apparato»; «Ingegneri, e inventori delle Peote, e Machine nell'acque. Li Signori Gasparo, Pietro, e Domenico Fratelli Mauri da Venetia». Cfr. AURELIO AURELI, *La gloria d'amore*, Parma, Stampa Ducale, 1690, pp. V, VI e VIII (I-Rn).

<sup>87</sup> Cfr. ELENA POVOLEDO, *Mauro*, cit., col. 313.

<sup>88</sup> «Le Scene e le macchine furono bellissime invenzioni del Ingegnere S. GASPARO MAURO». Cfr. VENTURA TERZAGO, *Servio Tullio*, Monaco, Giovanni Jeckling, 1685, p. 9 (I-Bc).

<sup>89</sup> Cfr. GIANLUCA STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli in Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del Convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo*, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 284-293.

<sup>90</sup> ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei morti, Reg. 7, c. 201v (19 febbraio 1686 *More Veneto*); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei morti, Reg. 11, c. 70r (9 settembre 1714). Nell'atto di matrimonio di Antonio Maria, datato 7 febbraio 1716, il padre Gasparo risulta deceduto. ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei matrimoni, Reg. 2, c. 140r.

<sup>91</sup> Vedi Appendice 2.

<sup>92</sup> I mestieri sono deducibili dagli atti di nascita e di morte del figlio Gerolamo Domenico. ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei battesimi, Reg. 19, c. 107r (24 gennaio 1708); ASPV, Parrocchia di S. Pietro, Registri dei morti, Reg. 10, c. 140v (28 agosto 1708). Gasparo Mauro, sposato dal 16 agosto 1705 con Giustina Bezzo, morì a Pesaro nel 1730. Queste informazioni sono contenute nello 'stato libero' di Giustina per il suo secondo matrimonio, la quale chiamò a testimoniare il cognato Antonio Mauro. ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 212, c. 517r (9 novembre 1737).

tore delle scene, nemmeno in associazione con i fratelli o i cugini. Esigie anche le informazioni sull'attività di Sebastiano (di Pietro) che, stando a quanto dichiarato in alcuni documenti, era organista e maestro di musica.<sup>93</sup> Da un atto notarile apprendiamo che durante il Carnevale 1726 collaborò alla gestione del Teatro S. Moisè assieme al fratello Romualdo e al cugino Antonio (di Gasparo).<sup>94</sup> Alessandro, invece, fu attivo a Dresda, Venezia, Roma e Torino, tra il 1714 e il 1734.<sup>95</sup> Fu anche impresario del Teatro S. Giovanni Grisostomo (Carnevale 1716)<sup>96</sup> e del Sant'Angelo (Carnevale 1723, col fratello Gasparo). La notte del 3 maggio 1734 fu colto da «caduta Apopletica» e morì la mattina seguente. La moglie Pasqua e il fratello Antonio lo fecero seppellire con capitolo.<sup>97</sup> I figli di Alessandro, Domenico e Girolamo, nati rispettivamente nel 1715 e nel 1724,<sup>98</sup> seguirono le orme paterne, diventando entrambi rinomati scenografi. Dopo di loro, a chiudere il secolo, fu la volta di Antonio, figlio di Domenico, la cui attività è documentata fino al 1798.<sup>99</sup> Anche Romualdo ebbe una brillante carriera teatrale; tra il 1718 e il 1759 realizzò le scenografie di almeno cinquanta opere, rappresentate tutte nei Teatri Grimani di S. Giovanni Grisostomo e di S. Samuele.<sup>100</sup> Morì il 9 giugno 1768, all'età di ottantaquattro anni,<sup>101</sup> e il figlio Girolamo, nato nel 1728,<sup>102</sup> continuò la sua professione, spesso in collaborazione col cugino Domenico.<sup>103</sup>

<sup>93</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 156, cc. 85v e 86r (6 giugno 1716); Reg. 168, c. 112v (19 aprile 1721).

<sup>94</sup> Cfr. *I-Vas*, Notarile, Atti, b. 1929 (Biondi Francesco), cc. 16v-18v. Accordo dei fratelli Sebastian e Romualdo Mauro *quondam* Pietro e di Antonio Mauro *quondam* Gasparo germano (cugino), con Almorò Giustinian *quondam* Benetto, proprietario del Teatro S. Moisè, per «aggiustamento» fine cessione (13 maggio 1726).

<sup>95</sup> Vedi Appendice 2.

<sup>96</sup> In qualità d'impresario, Alessandro Mauro firmò le dediche dell'*Ariodante*, da solo, e de *Il Germanico*, assieme a Giuseppe. Verosimilmente, furono anche gli esecutori delle scene. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., schede 2631 e 11549.

<sup>97</sup> ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei morti, Reg. 9, p. 132. Riguardo la morte di Alessandro Mauro e la conduzione del Sant'Angelo vedi GIANLUCA STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, cit., pp. 287 e 289.

<sup>98</sup> ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei battesimi, Reg. 9, cc. 110r e 148v. Il matrimonio di Alessandro Mauro con Pasqua di Angeli fu celebrato il 28 gennaio 1712 nella chiesa di S. Moisè. ASPV, Parrocchia di S. Moisè, Registri dei matrimoni, Reg. 6, cc. 74v e 75r.

<sup>99</sup> Cfr. ELENA POVOLEDO, *Mauro*, cit., coll. 320-321. Fu pittore anche Luigi Mauro, figlio di Domenico e fratello di Antonio. Nel 1778 abitava nella parrocchia di S. Maria Nova. Il primo marzo si sposò con Angela *quondam* Nicolò Orio e il 28 dello stesso mese entrò in carica come Cancelliere dell'Arte dei Pittori. ASPV, Parrocchia di Santi XII Apostoli, Registri dei matrimoni, Reg. 9, c. 89r; *I-Vas*, Giustizia Vecchia, b. 204 (Parti e Capitoli dei Pittori), 28 marzo 1778.

<sup>100</sup> Fanno eccezione soltanto le scene realizzate nel 1740 per il Teatro Obizzi e quelle a fine carriera per il Nuovo Teatro di Padova. Vedi Appendice 2.

<sup>101</sup> ASPV, Parrocchia di S. Severo, Registri dei morti, Reg. 7, p. 172.

<sup>102</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei battesimi, Reg. 3, p. 60 (8 febbraio 1727 *More Veneto*). Romualdo Mauro si era sposato nel 1716 con Angela Vincenti, stabilendosi dapprima nella parrocchia di S. Pietro e poi in quella di S. Giovanni Grisostomo. ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei matrimoni, Reg. 2, n. 2295 (22 luglio 1716).

<sup>103</sup> Cfr. ELENA POVOLEDO, *Mauro*, cit., coll. 318-320.

## 2. ANTONIO GIUSEPPE MAURO

Antonio Giuseppe Mauro, figlio di Domenico (di Teodoro) era l'Antonio Mauro amico e collaboratore di Antonio Vivaldi. Quinto di nove figli, nacque il 9 marzo 1670 (battezzato il giorno 20) nella parrocchia di S. Pietro di Castello,<sup>104</sup> dove visse per circa trent'anni. Verso la fine del secolo, o nei primi anni del Settecento, Domenico Mauro e i suoi figli lasciarono S. Pietro e si trasferirono a S. Martino. La loro presenza in questa parrocchia è comprovata da alcuni documenti, tra cui l'atto di matrimonio di Cornelia Mauro – ottavogenita di Domenico – con Francesco Bon, celebrato il 12 settembre 1703, e l'atto di morte di Girolamo Mauro – quartogenito di Domenico – avvenuta il 9 luglio 1707, in una casa vicino alla chiesa.<sup>105</sup> Antonio continuò a vivere a S. Martino fino al giorno del suo matrimonio: il primo marzo 1710, dopo le tre pubblicazioni canoniche (9, 16 e 23 febbraio), sposò Chiara Lissandrini (o Alessandrini), residente a Sant'Angelo, e si stabilì, assieme alla propria famiglia, nella parrocchia della moglie.<sup>106</sup>

Dalla «redesima» (censimento delle rendite da beni immobili)<sup>107</sup> del 1711 (attivata nel 1713) risulta che i Mauro abitavano in «Corte dell'Alboro», dove sorgeva il Teatro Sant'Angelo con l'attigua «Casa del Teatro» – in quel periodo tenuta da Antonio Vivaldi in qualità d'impresario, dall'autunno 1713 al Carnevale 1715 – e che Domenico Mauro, nella stessa corte, pagava l'affitto di un appartamento già dal 1703.<sup>108</sup> Antonio Mauro ebbe solo quattro figlie femmine, che morirono tutte in tenera età, tra il 1711 e il 1717, mentre la moglie Chiara morì il 25 gennaio 1738.<sup>109</sup> Dopo nove mesi Antonio Mauro si recò in Curia per certificare il proprio 'stato libero', poiché era intenzionato a risposarsi. Testimoniarono in suo favore Giovanni Orsato, che dichiarò di conoscerlo da più di quarant'anni perché aveva realizzato per lui le scene teatrali, e Girolamo Bon (*quondam* Francesco), anch'egli pittore, che dalla propria fanciullezza abitava in casa dello zio Antonio Mauro. Il 9 novembre 1738 Mauro sposò Gabriela Giovanini, di cinquantun'anni, vedova di Giulian dalla Gana.<sup>110</sup> È questa la «novella vostra moglie» citata nella stragiu-

<sup>104</sup> Vedi nota 85.

<sup>105</sup> ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei matrimoni, Reg. 2, progr. 2006; ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei morti, Reg. 11, n. 665.

<sup>106</sup> ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei matrimoni, Reg. 8, c. 75s. In questa parrocchia nacquero i figli di Alessandro, tra il 1715 e il 1730, e un figlio di Gaspare, nel 1710. ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei battesimi, Reg. 9 e 10.

<sup>107</sup> Sulle modalità di svolgimento della redesima vedi MARGHERITA GIANOLA, *Riflessioni attorno alla presunta casa natale di Antonio Vivaldi in Campo Grando alla Bragora e sull'attività di barbiere di Giovanni Battista*, in questo stesso volume, «Studi vivaldiani», 18, 2018, pp. 41-67.

<sup>108</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle decime in Rialto, b. 427, Sant'Angelo, progr. 122 e 124.

<sup>109</sup> ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei battesimi, Reg. 9, cc. 92v, 99r, 107r e 116r; ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei morti, Reg. 8, cc. 72r, 111r, 93r e 106r; ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei morti, Reg. 9, p. 209.

<sup>110</sup> ASPV, Sezione antica, *Examinum matrimoniorum*, Reg. 214, cc. 490r e 490v (24 ottobre 1738); ASPV, Parrocchia di S. Barnaba, Registri dei matrimoni, Reg. 3, c. 815r.

diziale del 12 marzo 1739 che Antonio Vivaldi indirizzò ad Antonio Mauro, impresario a Ferrara durante il Carnevale.<sup>111</sup>

Nel 1745 Mauro viveva ancora a Sant'Angelo in Corte dell'Alboro, poverissimo, considerando che pagava appena 4 ducati d'affitto, mentre Anna Girò, sua vicina di casa, ne pagava 80.<sup>112</sup> Morì la notte tra il 26 e il 27 luglio 1751 «da affetto di petto Catterale» e i suoi nipoti lo fecero seppellire con mezzo capitolo.<sup>113</sup>

### 3. ANTONIO MAURO, SCENOGRARO VENEZIANO

Il nome di Antonio Mauro compare di sovente nei libretti delle opere rappresentate tra il 1692 e il 1739 (vedi Appendice 2), a volte in collaborazione con altri pittori, ma, come giustamente osservò Elena Povoledo, è assai difficile stabilire quali scenografie furono realizzate da Antonio Mauro «I», ossia Antonio Giuseppe<sup>114</sup> figlio di Domenico, e quali dal cugino Antonio Mauro «II», ossia Antonio Maria figlio di Gasparo, a eccezione di due opere: *Scipione Africano* e *Leucippe e Teonoe*. Le scene della prima, rappresentata al Regio Teatro di Milano nel febbraio del 1692, sono sicuramente attribuibili ad Antonio Giuseppe: «[...] ti appagheranno la vista li Signori Girolamo, e Antonio fratelli Mauri Veneziani con le sceniche operationi, e vaghe apparenze loro». Le scene della seconda, rappresentata a Venezia nell'autunno del 1719, furono indubbiamente realizzate da Antonio Maria: «Le Scene sono direzione delli Sig. Giuseppe, ed Antonio Fratelli Mauri». L'opera *Argenide* (Venezia, Teatro Sant'Angelo, Carnevale 1733) è invece l'unico caso documentato in cui «Antonio & Antonio Germani [cugini] Mauri» lavorarono assieme.<sup>115</sup> Per tutte le altre opere, in effetti, sussiste il dubbio, ma i dati biografici di recente scoperta, unitamente ad alcuni documenti d'archivio, ci possono aiutare a restringere il campo.

Da un atto notarile datato 1 dicembre 1713 si apprende che i fratelli Antonio, Alessandro e Gaspare Mauro avevano realizzato le scene per la stagione 1712-1713 del Teatro Sant'Angelo.<sup>116</sup> Ciò significa che le scenografie de *La gloria trionfante*

<sup>111</sup> «Siete partito miserabile à segno, che avete dovuto fare il consaputo pegno sopra il Manino, dà voi fatto credere della novella vostra moglie; E doppo, che siete ritornato dà Ferrara oltre l'aver vestito voi, e vostri Nipoti, avete disimpegnato il Manino, avete speso 25 ducati à fabricare la Scala che cadeva nella vostra Casa, avete comprato armari di prezzo, vi avete provveduto di vino, e farina, e tutto si sà, e tutto può constare». Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 253.

<sup>112</sup> *I-Vas*, Provveditori e Sopraprovveditori alle Pompe, b. 13, S. Marco, Parrocchia di Sant'Angelo, pp. 13 e 14.

<sup>113</sup> Cfr. LINO MORETTI, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo* («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, p. 91. La collocazione attuale dell'atto di morte è: ASPV, Parrocchia di S. Angelo, Registri dei morti, Reg. 10, c. 88v (registrazione del 27 luglio).

<sup>114</sup> Generalmente Antonio Mauro figlio di Domenico era conosciuto solo col primo nome. In questo capitolo, per distinguerlo in modo inequivocabile dal cugino omonimo, riporteremo anche il suo secondo nome Giuseppe (in veneziano Iseppo).

<sup>115</sup> NICOLÒ MINATO, *Scipione Africano*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1692, p. III (*I-Bc*); [Pietro Maria Suarez], *Leucippe e Teonoe*, Venezia, Marino Rossetti, 1719, p. 10 (*I-Rn*); [ALVISE GIUSTI], *Argenide*, Venezia, Marino Rossetti, 1733, p. 10 (*I-Bc*).

<sup>116</sup> Cfr. GIANLUCA STEFANI, *Nuovi documenti su Domenico Mauro e figli*, cit., p. 290.

*d'amore* e *California* furono dipinte da Antonio Giuseppe. Al contrario, le scene de *L'amor tirannico* e *L'amore eroico*, rappresentate al Teatro S. Samuele rispettivamente per l'Ascensione del 1722 e 1725, sono attribuibili ad Antonio Maria, poiché realizzate in collaborazione con Romualdo Mauro, il cugino cui era più legato professionalmente. Durante il Carnevale 1726 Antonio Maria era impegnato con la gestione del Teatro S. Moisè assieme ai cugini Sebastiano e Romualdo,<sup>117</sup> quindi è quasi certo che a realizzare le scene dell'opera *Turia Lucrezia*, rappresentata contemporaneamente al Teatro Sant'Angelo, sia stato Antonio Giuseppe. Infine, bisogna tener presente che Antonio Maria morì nell'ottobre del 1735,<sup>118</sup> quindi tutte le scenografie successive a questa data sono sicuramente attribuibili ad Antonio Giuseppe, compresa quella del *Tito Vespasiano*, rappresentato al Teatro Pubblico di Pesaro nell'autunno del 1735. Nella stragiudiziale inviata ad Antonio Vivaldi, datata 16 marzo 1739, Antonio Mauro scrisse, infatti, di essere stato a Pesaro «già anni trè».<sup>119</sup> Verosimilmente, anche le scenografie delle altre opere rappresentate precedentemente a Pesaro (*Antigona*, *Nino*, *Il comando non inteso ed ubbidito*, *Il fratricida innocente*) furono realizzate da Antonio Giuseppe, che evidentemente aveva contatti nella città marchigiana.

La realtà più significativa per distinguere i due scenografi resta comunque il mestiere ufficiale che esercitavano: mentre Antonio Giuseppe era inequivocabilmente un pittore (così è definito in tutti i documenti che lo riguardano), Antonio Maria fu per tutta la vita *calafà*, *marangon* e *ingegner*, come risulta dall'atto di matrimonio, dagli atti di battesimo dei figli e dal suo necrologio, dal quale si apprende che fu la «Scola de Calafai» a provvedere al suo funerale.<sup>120</sup> Ciò significa che, mentre il primo si guadagnava da vivere ideando e dipingendo le scene, l'altro faceva principalmente l'operaio all'Arsenale e il falegname. Tutt'al più progettava e costruiva le macchine teatrali, ma a quanto pare non dipingeva. Per questo motivo, ogniqualevolta Antonio Mauro, nei libretti d'opera del periodo, appare come unico esecutore delle scene, è più plausibile che si tratti di Antonio Giuseppe, soprattutto per quanto concerne le scenografie realizzate per il Sant'Angelo.

Con ogni probabilità l'amicizia di Antonio Giuseppe Mauro con Antonio Vivaldi nacque e si sviluppò proprio tra le mura del Teatro Sant'Angelo. La prima collaborazione documentata tra i due artisti risale al 1713, quando Antonio Vivaldi, in qualità d'impresario, ingaggiò Antonio Mauro per realizzare le scene dell'*Orlando Furioso* di Ristori e del *Rodomonte sdegnato* di Michelangelo Gasparini (autunno 1713 e Carnevale 1714). In seguito, sempre per il Sant'Angelo, Mauro dipinse le scene per sei opere del Prete rosso: *Dorilla in Tempe* (autunno 1726),

<sup>117</sup> Vedi nota 94.

<sup>118</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei morti, Reg. 1, c. 193v (22 ottobre 1735).

<sup>119</sup> Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 255.

<sup>120</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei matrimoni, Reg. 2, c. 140r (17 febbraio 1715 *More Veneto*); ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei battesimi, Reg. 3, pp. 32, 26, 42 e 48; ASPV, Parrocchia di S. Giovanni Grisostomo, Registri dei morti, Reg. 1, c. 193v (22 ottobre 1735).

*Farnace* (Carnevale 1727), *Rosilena ed Oronta* (Carnevale 1728), per le quali è accertata la partecipazione dello stesso Vivaldi alla gestione del Teatro; *L'odio vinto dalla costanza* (rielaborazione di Antonio Galeazzi de *La costanza trionfante*, Carnevale 1731), *Motezuma* (autunno 1733) e *Olimpiade* (Carnevale 1734), probabilmente sotto la direzione del compositore.

Oltre che del Sant'Angelo, sappiamo che Vivaldi fu impresario del Teatro Arciduciale di Mantova (Carnevale 1719 e 1732) e del Teatro Filarmonico di Verona (Carnevale 1735).<sup>121</sup> Le scenografie delle opere rappresentate, però, non furono realizzate dal pittore veneziano, che a quanto pare non seguì mai Vivaldi nelle sue trasferte. Le scene de *La virtù trionfante* e del *Giustino*, rappresentate durante il Carnevale 1724 al Teatro Capranica di Roma, furono dipinte da suo fratello, Alessandro Mauro.<sup>122</sup>

Antonio Giuseppe Mauro esercitò la sua professione prevalentemente a Venezia. Esigua la sua presenza in altre città: dipinse le scene di cinque opere per il Teatro Pubblico di Pesaro (Carnevale 1723 e 1724, autunno 1735), due per il Teatro Obizzi di Padova (giugno 1721 e 1737), una per il Teatro Nuovissimo di Mestre (autunno 1729, Giovanni Orsato impresario) e una per il Teatro Bonacossi di Ferrara (Carnevale 1739). Quest'ultima, *Siroe re di Persia*, musicata da Vivaldi con scene di «Antonio Mauri, & altri Celebri Pittori»,<sup>123</sup> è l'ultimo dramma per musica a noi noto al quale Antonio Giuseppe Mauro collaborò. L'intera stagione fu un vero fallimento: *Siroe* ebbe una pessima accoglienza e la rappresentazione della seconda opera vivaldiana prevista in cartellone – una nuova versione del *Farnace* – fu addirittura annullata.<sup>124</sup> Antonio Mauro, avendo fatto da prestanome al Prete rosso, si trovò coinvolto e non appena rientrò a Venezia dovette fare i conti con Antonio Vivaldi. Il 28 febbraio 1739 il compositore si rivolse alle autorità per ottenere dal pittore «diversa sum[m]a di danaro»<sup>125</sup> che doveva servire, poi si scoprirà, per pagare i ballerini e i cantanti scritturati. Mauro, che non si riconosceva in alcun modo debitore, replicò pochi giorni dopo con una scrittura stragiudiziale:

«[...] stante le cose come stanno vengo necessitato à conservazione del mio contegno et à bene dalla Verità ad intimarvi à Voi R[everen]do Don Vivaldi la presente estragiudicial scrittura [...], che se mai in tempo alcuno per qualunque causa niuna ecceutata havessi da ressentir qualche molestia per motivo di aver affermati li accordi dà noi stabiliti, dobbiate sollevarmi, com'è giusto, e conveniente, ne lasciarmi provar vesazioni, ne private, ne giudicarie, mentre non fù, se non essequir a' vostri voleri, et

<sup>121</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 240 (I), 506 e 546 (II).

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 334 e 340 (I).

<sup>123</sup> PIETRO METASTASIO, *Siroe re di Persia*, Ferrara, Giuseppe Barbieri, 1739, p. 9 (CDN-Tffl).

<sup>124</sup> «È flagellata la mia riputazione in Ferrara à segno tale, che già negano di fare p[er] [secon]da Opera il Farnace dà me fatto apposta tutto nuovo per quella Compag[ni]a secondo la Scrittura col Mauro» (lettera di Antonio Vivaldi inviata al marchese Guido Bentivoglio d' Aragona, 2 gennaio 1739). Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 249.

<sup>125</sup> Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 251.

alle repplicate istanze, come fecci anco precipitosam[en]te, et in poche ore partirmi dà qui per portarmi à Ferrara per ordine e commissione vostra [...].<sup>126</sup>

Vivaldi, indignato, accusò Mauro di aver tramato alle sue spalle, con la complicità di Picchi, un impresario ferrarese, per trarre un profitto maggiore del preventivato e ciò ai danni dell'intera compagnia:

«[...] siete andato con Idea di radrezzare la vostra Casa con quest'Impresa, avete stimato meglio d'unirvi col sud[ett]o pratico Picchij per dividervi la torta à gusto vostro, e lasciare à bocca asciuta li poveri Musici, Ballerini, e Maestri».<sup>127</sup>

Antonio Mauro rimase fermo sulla propria posizione e il 16 marzo 1739 inviò al compositore un'ultima scrittura stragiudiziale per ribadire la propria innocenza e buona fede:

«[...] avete procurato imbarazzar in detta Intrapresa tanto il Sig[no]r Antonio Denzio, quanto il Sig[no]r Antonio Abatti, che ambi non volsero imprestarvi il nome [...], mà disperatam[en]te procuraste di far, che io benche apparentem[en]te fosse l'Impresario, in tempo che fui, ne più poteva essere, se non che in Figura di vostro Agente per parteciparvi in Letere ogni Successo, e come andava l'affare à voi attinente e à [voi] aspettante à darne le notizie sudette per vostra regola».<sup>128</sup>

A detta di Mauro, Vivaldi, per assicurarsi la sua collaborazione a Ferrara, gli aveva richiesto di seguire i suoi affari solo in veste di agente teatrale e non più d'impresario – come precedentemente accordato – liberandolo così da qualsiasi responsabilità finanziaria; posizione non condivisa dal compositore che, al contrario, considerava Mauro ampiamente responsabile.<sup>129</sup> Non sappiamo come si concluse la vicenda, ma il fallimento ferrarese fu sicuramente un duro colpo per entrambi, sia dal punto di vista economico che morale.

Le scritture stragiudiziali che Vivaldi e Mauro si scambiarono nel marzo del 1739 – cariche di accuse, rivendicazioni e indiscrezioni – oltre a farci dono di un prezioso e raro spaccato della vita teatrale dell'epoca, sono testimonianza diretta della grande familiarità che esisteva tra i due artisti; familiarità che, a quanto pare, aveva influenzato il loro rapporto professionale. Inoltre, contengono alcuni riferimenti al passato che meritano maggiore considerazione. Scrive Antonio Vivaldi, offeso dall'ingratitude dell'amico Mauro:

«Io sopra tutti, che sapete, quanto buon core hò sempre avuto per voi, al certo non sarei stato pertinace alle vostre sempre finte lacrime, mentre voi sapete, e sà, Ven[ez]ia,

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 251 e 252 (stragiudiziale del 4 marzo 1739).

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 253 (stragiudiziale del 12 marzo 1739).

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 255 (stragiudiziale del 16 marzo 1739).

<sup>129</sup> Sulla disastrosa stagione operistica del 1738-1739 vedi: LINO MORETTI, *Dopo l'insuccesso di Ferrara: diverbio tra Vivaldi e Antonio Mauro*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada («Quaderni vivaldiani», 1), Firenze, Olschki, 1980, pp. 89-99.

quanti mille ducati vi hò pagato ne corso di tanti anni, che mi avete servito ne' Teatri». <sup>130</sup>

Ribatte lo scenografo, trovando del tutto ingiustificati i rimproveri del compositore:

«[...] avete à me dato nel tempo che sete stato Impressario in altri di già noti Teatri molto soldo, se ciò hò avuto fù mercede al mio lavoro, che ancora mi restiate non poca sum[m]a, benche Io non abbi voluto ricercar il pagamento per non incontrar litiggii con il R[e]veren]do Vivaldi». <sup>131</sup>

Abbiamo visto come, eccettuato l'episodio ferrarese, la collaborazione tra il compositore e lo scenografo sembrerebbe limitata ad alcune stagioni del Teatro Sant'Angelo, quando Vivaldi era impresario o direttore delle opere. Quali furono, dunque, «gli altri di già noti Teatri» per cui Antonio Mauro lavorò al servizio di Antonio Vivaldi «ne corso di tanti anni»? E se tale «lavoro» consistette solo nella realizzazione delle scene, che motivo avrebbe avuto Vivaldi di rinfacciare a Mauro il «molto soldo» guadagnato?

La disinvoltura con cui il Prete rosso scritturava cantanti e ballerini, discuteva di denaro con personaggi influenti del mondo teatrale dell'epoca – quali il marchese Luca Casimiro degli Albizzi (Firenze) e il marchese Guido Bentivoglio d'Aragona (Ferrara) – e criticava gli impresari degli altri teatri, <sup>132</sup> dimostra la grande esperienza che aveva maturato nel corso degli anni, esperienza che di certo non si limita a quelle poche stagioni finora esaminate. Se, come è logico pensare, le occasioni in cui Vivaldi si cimentò come impresario teatrale – ufficiale o dietro prestanome, da solo o in collaborazione con altri – furono in realtà molto più numerose di quelle che conosciamo, allo stesso modo potremmo supporre che anche la carriera di Antonio Mauro fu più ricca di quella che si desume dai libretti delle opere giunti fino a noi, e che alcuni ingaggi furono da lui ottenuti grazie all'interessamento del suo vecchio amico Vivaldi. Poiché accadeva di sovente che pittori, cantanti e librettisti assumessero, direttamente o tramite procura, incarichi gestionali durante le stagioni teatrali, è anche possibile che Antonio Mauro – che all'epoca dell'ingaggio ferrarese aveva quasi settant'anni, era attivo da circa cinquanta e conosceva Vivaldi da almeno venticinque – non fosse affatto nuovo a simili imprese e che «ne corso di tanti anni» lavorò al servizio del compositore non solo come scenografo, ma anche come suo agente, sia al Sant'Angelo che in «altri di già noti Teatri».

<sup>130</sup> Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 253 (stragiudiziale del 12 marzo 1739).

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 256 (stragiudiziale del 16 marzo 1739).

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 223. «Pare che questo sia l'an[n]o dè gl'Impresarij di poco prattica. Così sono q[ue]lli di S. Casciano, così q[ue]sti di S. Angelo, così quelli di Brescia, di quel di Ferrara non parlo» (lettera di Antonio Vivaldi inviata al marchese Guido Bentivoglio, 26 dicembre 1736).

## CONCLUSIONI

Abbiamo appurato che Giovanni Antonio e Antonio Giuseppe Mauro, oltre a essere due persone distinte, appartenevano a due famiglie diverse. Non conoscendo le origini di Sebastiano di Alvisè, non possiamo però escludere che anche i Mauro di S. Pietro di Castello provenissero da Udine o provincia – area in cui questo cognome è sempre stato particolarmente diffuso<sup>133</sup> – e che quindi il copista e lo scenografo avessero un antenato in comune.

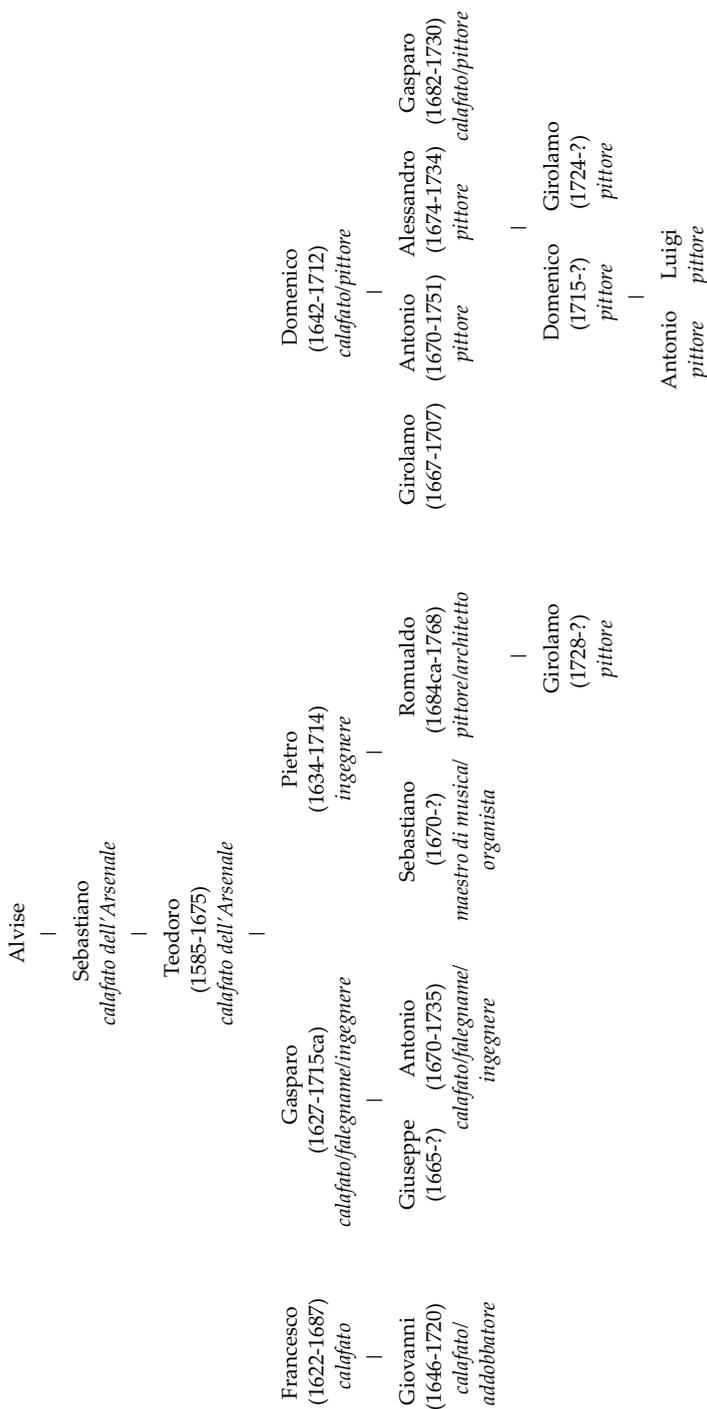
Per quanto ne sappiamo, Giovanni Antonio e Antonio Giuseppe crebbero in contesti molto differenti e non ebbero nulla a che fare tra loro finché non incontrarono Antonio Vivaldi, che nel 1713 s'imparentò col primo e ingaggiò il secondo per il Teatro Sant' Angelo. Per circa venticinque anni entrambi i Mauro frequentarono il compositore e misero le proprie capacità al suo servizio.

È una tesi ancora tutta da dimostrare, ma da tenere in considerazione per gli studi futuri, quella secondo cui Antonio Mauro fu ingaggiato da Vivaldi per dipingere le scene di altri teatri, presumibilmente fuori Venezia, e che a volte affiancasse al mestiere di pittore quello di agente teatrale. Possiamo invece affermare fin da ora che la collaborazione fra il compositore e Giovanni Antonio Mauro, rafforzata dalla parentela, non si limitò alla sola copiatura della musica e che questi, pur rimanendo sempre dietro le quinte, fu una presenza importante nella vita privata e professionale di Antonio Vivaldi.

<sup>133</sup> Cfr. ENZO CAFFARELLI – CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2008, II, p. 1096 (Màura, Màuri, Màuro).

## APPENDICE 1

Prospetto genealogico dei Mauro che lavorarono in ambito teatrale tra la seconda metà del Seicento e i primi anni dell'Ottocento (aggiornato e corretto rispetto a quello pubblicato da Elena Povoledo in *Enciclopedia dello spettacolo*, 1960).



## APPENDICE 2

Elenco cronologico delle opere con scene di Alessandro, Antonio, Giuseppe e Romualdo Mauro (o Mauri), riscontrabili nei libretti stampati tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Il numero tra parentesi quadre si riferisce alla scheda Sartori.<sup>134</sup>

TITOLO	LUOGO, TEATRO, ANNO	MUSICA	SCENE
<i>Scipione africano</i> [21275]	Milano, Regio Teatro, (Carnevale) 1692	Carlo A. Lonati e Paolo Magni	Girolamo e Antonio Mauro
<i>La Partenope</i> [17819]	Ferrara, Teatro Bonacossi, Fiera di maggio 1709	Antonio Caldara e Giuseppe Boniventi	Antonio Mauro e altri virtuosi ferraresi
<i>La gloria trionfante d'amore</i> [12404]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1712	Giacomo Rampini	Antonio Mauro
<i>California</i> [4523]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1713	Johann D. Heinichen	Antonio Mauro
<i>Orlando Furioso</i> [17487]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1713	Giovanni A. Ristori	Antonio Mauro
<i>Semiramide</i> [21486]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1714	Carlo F. Pollarolo	Alessandro e Giuseppe Mauro
<i>Rodomonte sdegnato</i> [20089]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1714	Michelangelo Gasparini	Antonio Mauro
<i>Il Germanico</i> [11549]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1716	Carlo F. Pollarolo	Alessandro e Giuseppe Mauro <sup>135</sup>
<i>Giove in Argo</i> [12046]	Dresda, Sala del Ridotto, autunno 1717	Antonio Lotti	Alessandro Mauro <sup>136</sup>
<i>Arsace</i> [2848]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1718	Michelangelo Gasparini	Romualdo e Giuseppe Mauro
<i>Gl'odi delusi dal sangue</i> [16858]	Dresda, Carnevale 1718	Antonio Lotti	Alessandro Mauro
<i>Il Lamano</i> [14101]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1719	Michelangelo Gasparini	Romualdo Mauro

<sup>134</sup> CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit. Non è stato riportato nell'elenco *Pompeo continente* (Piacenza, Nuovo Teatro Ducale, 1690), secondo Sartori con «Scene di Ferdinando Bibiena e Antonio Mauro servitori di S.A.S.» [18949], poiché si tratta di un errore. Il libretto recita: «Le Scene, e Machine furono fatte dal Sig. Ferdinando Bibiena Pittore, e Giuseppe Mauro Servitore attuale di S.A.S.». AURELIO AURELLI, *Pompeo continente*, Parma, Stampa Ducale, 1690, p. 14 (*I-Rri*).

<sup>135</sup> «Alessandro, e Giuseppe Mauri» sono i firmatari della dedica; «Idea et Penello de Signori Mauri». [PIETRO GIORGIO BARZIZA], *Il Germanico*, Venezia, Marino Rossetti, 1716, p. 8 (*I-Bc*).

<sup>136</sup> ANTONIO MARIA LUCCHINI, *Giove in Argo*, Dresda, Giovan Riedel, 1717 (*D-DI*). Nel catalogo Sartori l'autore delle scene non è indicato.

AURELIA AMBROSIANO

<i>Astianatte</i> [3270]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1719	Antonio Bononcini	Romualdo e Giuseppe Mauro
<i>Ifigenia in Tauride</i> [12748]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1719	Giuseppe M. Orlandini	Romualdo Mauro
<i>Teofane</i> [23048]	Dresda, Regio Elettoral Teatro, (settembre) 1719	Antonio Lotti	Alessandro Mauro
<i>Leucippe e Teonoe</i> [14190]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1719	Antonio Pollarolo	Giuseppe e Antonio Mauro
<i>Paride</i> [17774]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1720	Giuseppe M. Orlandini	Giuseppe Mauro
<i>Griselda</i> [12528]	Venezia, S. Samuele, maggio 1720	Giuseppe M. Orlandini	Romualdo Mauro
<i>Teodorico</i> [23032]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1720	Giovanni Porta	Giuseppe Mauro e Innocente Bellavite
<i>Lucio Papiro dittatore</i> [14472]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1721	Antonio Pollarolo	Giuseppe Mauro e Innocente Bellavite
<i>L'Arsacide</i> [2887]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1721	Fortunato Chelleri (Allacci 116; Sonneck 158) <sup>137</sup>	Antonio Mauro
<i>Cleofile</i> [5829]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1721	Giuseppe M. Buini	Antonio Mauro
<i>Nerone</i> [16406]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1721	Giuseppe M. Orlandini	Giuseppe e Romualdo Mauro
<i>Temistocle</i> [22924]	Padova, Teatro Obizzi, giugno 1721	Fortunato Chelleri	Antonio Mauro
<i>L'inganno fortunato</i> [13170]	Venezia, S. Moisè, autunno 1721	Giuseppe Boniventi (Allacci 453; Sonneck 629)	Antonio Mauro
<i>Plautilla</i> [18880]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1721	Antonio Pollarolo	Giuseppe e Romualdo Mauro
<i>L'amore per forza</i> [1721]	Venezia, S. Moisè, autunno 1721	Girolamo Bassani e Matteo Lucchini	Antonio Mauro
<i>L'Ifide greca</i> [12702]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1722	Pietro Scarpari (Sonneck 607)	Antonio Mauro

<sup>137</sup> *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*, Venezia, Pasquali, 1755; OSCAR GEORGE THEODORE SONNECK, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1914.

I MAURO E ANTONIO VIVALDI

<i>Giulio Flavio Crispo</i> [12220]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1722	Giovanni M. Capelli	Giuseppe e Romualdo Mauro <sup>138</sup>
<i>L'Argippo</i> [2453]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1722	Giovanni Porta	Antonio Mauro
<i>Venceslao</i> [24463]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1722	di diversi (Allacci 805)	Giuseppe e Romualdo Mauro
<i>L'amor tirannico</i> [1476]	Venezia, S. Samuele, maggio 1722	Fortunato Chelleri e Giovanni Porta	Romualdo e Antonio Mauro
<i>L'Arminio</i> [2795]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1722	Carlo F. Pollarolo	Alessandro Mauro
<i>Timocrate</i> [23159]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1723	Leonardo Leo	Alessandro Mauro
<i>Antigona</i> [2062]	Pesaro, Pubblico Teatro, Carnevale 1723	Giuseppe M. Orlandini e Agostino Tinazzoli	Antonio Mauro
<i>Nino</i> [16522]	Pesaro, Pubblico Teatro, Carnevale 1723	Giuseppe M. Orlandini	Antonio Mauro
<i>Il comando non inteso ed ubbidito</i> [5932]	Pesaro, Pubblico Teatro, Carnevale 1724	Antonio Lotti ( <i>I-Bc</i> )	Antonio Mauro
<i>Il fratricida innocente</i> [11032]	Pesaro, Pubblico Teatro, Carnevale 1724	[?]	Antonio Mauro
<i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio overo Il Tigrane</i> [25025]	Roma, Teatro Capranica, Carnevale 1724	Antonio Vivaldi, Benedetto Micheli e Nicola Romaldi	Alessandro Mauro
<i>Giustino</i> [12373]	Roma, Teatro Capranica, Carnevale 1724	Antonio Vivaldi	Alessandro Mauro
<i>L'amore eroico</i> [1631]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1725	Giovanni F. Brusa	Romualdo e Antonio Mauro
<i>Siface</i> [21954]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1726	Nicola Porpora	Marco Ricci e Romualdo Mauro
<i>Turia Lucrezia</i> [24124]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1726	Antonio Pollarolo	Antonio Mauro
<i>Siroe re di Persia</i> [22096]	Venezia, Teatro Grimani (S. Giovanni Grisostomo), Carnevale 1726	Leonardo Vinci	Marco Ricci e Romualdo Mauro
<i>Didone abbandonata</i> [7758]	Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1726	Leonardo Vinci	Alessandro Mauro

<sup>138</sup> [BENEDETTO PASQUALIGO], *Giulio Flavio Crispo*, Venezia, Marino Rossetti, 1722, p. IVv (*I-Bc*). Nel catalogo Sartori gli autori delle scene non sono indicati.

AURELIA AMBROSIANO

<i>Il Valdemaro</i> [24298]	Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1726	Domenico Sarro	Alessandro Mauro
<i>I rivali generosi</i> [20031]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1726	Giuseppe Vignati	Romualdo Mauro
<i>Dorilla in Tempe</i> [8365]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1726	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Meride e Selinunte</i> [15485]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1727	Nicola Porpora	Romualdo Mauro
<i>Medea e Giasone</i> [15301]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1727	Giovanni F. Brusa	Antonio Mauro
<i>L'Adaloaldo furioso</i> [223]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1727	Giacomo Macari	Antonio Mauro
<i>Farnace</i> [9734]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1727	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Aldiso</i> [675]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1727	Giovanni Porta	Romualdo Mauro
<i>Siroe re di Persia</i> [22100]	Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1727	Nicola Porpora	Alessandro Mauro
<i>L'incostanza schernita</i> [13062]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1727	Tomaso Albinoni	Romualdo Mauro
<i>Arianna e Teseo</i> [2567]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1727	Nicola Porpora	Romualdo Mauro
<i>Farnace</i> [9735]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1727	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Argeno</i> [2432]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1728	Leonardo Leo	Romualdo Mauro
<i>Rosilena ed Oronta</i> [20178]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1728	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Gl'odi delusi dal sangue</i> [16859]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1728	Baldassarre Galuppi e Giovanni B. Pescetti	Antonio Mauro
<i>Catone in Utica</i> [5232]	Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1728	Leonardo Vinci	Alessandro Mauro
<i>Ipermestra</i> [13549]	Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1728	Francesco Feo	Alessandro Mauro
<i>Le due rivali in amore</i> [8549]	Venezia, S. Moisè, autunno 1728	Tomaso Albinoni	Antonio Mauro
<i>Gianguir</i> [11702]	Venezia, S. Cassiano, Carnevale 1729	Geminiano Giacomelli	Alessandro Mauro

I MAURO E ANTONIO VIVALDI

<i>Adelaide</i> [288]	Venezia, S. Cassiano, Carnevale 1729	Giuseppe M. Orlandini	Alessandro Mauro
<i>I tre difensori della patria</i> [23530]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1729	Giovanni B. Pescetti	Antonio Mauro
<i>Belmira in Creta</i> [3941]	Venezia, S. Moisè, autunno 1729	Antonio Galeazzi	Antonio Mauro
<i>La generosità di Tiberio</i> [11504]	Venezia, S. Cassiano, autunno 1729	Santo Lapis e Bartolomeo Cordans	Alessandro Mauro
<i>Amor odio e pentimento</i> [1427]	Mestre, Teatro Nuovissimo, autunno 1729	Giovanni Porta	Antonio Mauro
<i>L'odio placato</i> [16872]	Venezia, Sant' Angelo, (Carnevale) 1730	Baldassarre Galuppi	Antonio Mauro
<i>L'Elenia</i> [8728]	Venezia, Sant' Angelo, (Carnevale) 1730	Tomaso Albinoni	Antonio Mauro
<i>Statira</i> [22602]	Venezia, Sant' Angelo, (Carnevale) 1730	Tomaso Albinoni	Antonio Mauro
<i>La fede in cemento</i> [9862]	Venezia, S. Cassiano, Carnevale 1730	Francesco Gasparini e Santo Lapis (Allacci 331; Sonneck 90)	Alessandro Mauro
<i>Romilda</i> [20116]	Venezia, S. Moisè, Carnevale 1731	Bartolomeo Cordans	Antonio Mauro
<i>L'odio vinto dalla costanza</i> [16875]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1731	Antonio Vivaldi e Antonio Galeazzi (Allacci 569; Sonneck 329)	Antonio Mauro
<i>Ezio</i> [9470]	Torino, Regio Teatro, Carnevale 1731	Riccardo Broschi	Alessandro Mauro
<i>Poro</i> [18965]	Torino, Regio Teatro, Carnevale 1731	Nicola Porpora	Alessandro Mauro
<i>Argenide</i> [2426]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1733	Baldassarre Galuppi	Antonio e Antonio Mauro <sup>139</sup>
<i>L'ambizione depressa</i> [1206]	Venezia, Sant' Angelo, Ascensione 1733	Baldassarre Galuppi	Antonio Mauro
<i>Motezuma</i> [16145]	Venezia, Sant' Angelo, autunno 1733	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Berenice</i> [3963]	Venezia, S. G.ovanni Grisostomo, Carnevale 1734	Francesco Araya	Alessandro Mauro

<sup>139</sup> [ALVISE GIUSTI], *Argenide*, Venezia, Marino Rossetti, 1733, p. 10 (*I-Bc*). Nel catalogo Sartori gli autori della musica e delle scene non sono riportati.

AURELIA AMBROSIANO

<i>Candalide</i> [4627]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1734	Tomaso Albinoni	Antonio Mauro
<i>Dorilla in Tempe</i> [8367]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1734	Antonio Vivaldi ( <i>I-Fm; I-Mb</i> )	Antonio Mauro
<i>Artasense</i> [2946]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1734	Johann A. Hasse (Allacci 119-120)	Alessandro Mauro
<i>L'Olimpiade</i> [16937]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1734	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro
<i>Merope</i> [15514]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1734	Geminiano Giacomelli	Alessandro Mauro
<i>Tito Vespasiano</i> <i>ovvero La clemenza</i> <i>di Tito</i> [23268]	Pesaro, Pubblico Teatro, autunno 1735	Johann A. Hasse	Antonio Mauro e Angiolo Birza
<i>L'Anagilda</i> [1881]	Venezia, S. Cassiano, Carnevale 1735	Antonio G. Pampani	Antonio Mauro
<i>Elisa regina di Tiro</i> [8779]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1736	Baldassarre Galuppi	Antonio Mauro
<i>Mandane</i> [14702]	Venezia, Sant' Angelo, Carnevale 1736	Ignazio Fiorillo	Antonio Mauro
<i>Demetrio</i> [7360]	Torino, Regio Teatro, Carnevale 1737	Geminiano Giacomelli	Il fu Alessandro Mauro
<i>Eumene</i> [9377]	Torino, Regio Teatro, Carnevale 1737	Giovanni A. Giaj	Il fu Alessandro Mauro
<i>Siroe re di Persia</i> [22115]	Padova, Teatro Obizzi, Fiera di giugno 1737	Johann A. Hasse	Antonio Mauro
<i>Issipile</i> [13914]	Torino, Regio Teatro, Carnevale 1738	Baldassarre Galuppi	Il fu Alessandro Mauro
<i>Siroe re di Persia</i> [22119]	Ferrara, Teatro Bonacossi, Carnevale 1739	Antonio Vivaldi	Antonio Mauro e altri pittori
<i>Temistocle</i> [22933]	Padova, Teatro Obizzi, Fiera (giugno) 1740	Andrea Bernasconi	Romualdo Mauro
<i>Meride e Selinunte</i> [15486]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1744	Pietro Chiarini	Romualdo Mauro <sup>140</sup>
<i>Il Temistocle</i> [22939]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1744	Andrea Bernasconi	Romualdo Mauro

<sup>140</sup> [APOSTOLO ZENO], *Meride e Selinunte*, [Venezia, 1744], p. 3 (*I-Bc*). Nel catalogo Sartori l'autore delle scene non è indicato.

I MAURO E ANTONIO VIVALDI

<i>Artaserse</i> [2980]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1744	Domingo Terradellas	Romualdo Mauro
<i>Ipermestra</i> [13561]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1744	Christoph Gluck	Romualdo Mauro
<i>Semiramide riconosciuta</i> [21554]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1745	Johann A. Hasse	Romualdo Mauro <sup>141</sup>
<i>Antigono</i> [2117]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1745	Andrea Bernasconi	Romualdo Mauro
<i>Ariodante</i> [2638]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1745	Georg C. Wagenseil	Romualdo Mauro
<i>Sofonisba</i> [22182]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1746	Niccolò Jommelli	Romualdo Mauro <sup>142</sup>
<i>Artaserse</i> [2985]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1746	Girolamo Abos	Romualdo Mauro
<i>Orazio Curiazio</i> [17349]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1746	Ferdinando Bertoni (Allacci 908)	Romualdo Mauro
<i>Tito Manlio</i> [23241]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1746	Niccolò Jommelli	Romualdo Mauro
<i>Demetrio</i> [7381]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1747	Johann A. Hasse	Romualdo Mauro
<i>Ezio</i> [9487]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1747	Giambattista Pescetti	Romualdo Mauro
<i>Achille in Sciro</i> [168]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1747	Giovanni B. Runcher	Romualdo Mauro
<i>Ipermestra</i> [13567]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1748	Ferdinando Bertoni	Romualdo Mauro
<i>Evergete</i> [9452]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1748	Lorenzo Gibelli	Romualdo Mauro
<i>Demofonte</i> [7499]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1749	Johann A. Hasse	Romualdo Mauro <sup>143</sup>
<i>Leucippo</i> [14197]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1749	Johann A. Hasse	Romualdo Mauro
<i>Ciro riconosciuto</i> [5708]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1749	Niccolò Jommelli	Romualdo Mauro

<sup>141</sup> PIETRO METASTASIO, *Semiramide riconosciuta*, [Venezia, 1745], p. 7 (I-Bc). Nel catalogo Sartori l'autore delle scene non è indicato.

<sup>142</sup> ANTONIO ZANETTI – GIROLAMO ZANETTI, *Sofonisba*, [Venezia, 1746], p. 3 (I-Bc). Nel catalogo Sartori l'autore delle scene non è indicato.

<sup>143</sup> PIETRO METASTASIO, *Demofonte*, [Venezia], 1749, p. 7 (I-Bc). Nel catalogo Sartori l'autore delle scene non è indicato.

AURELIA AMBROSIANO

<i>Siroe</i> [22079]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1750	Gioacchino Cocchi	Romualdo Mauro
<i>Artaserse</i> [3005]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1750	Antonio G. Pampani	Romualdo Mauro
<i>Imeneo in Atene</i> [12809]	Venezia, S. Samuele, Ascensione 1750	Domingo Terradellas	Romualdo Mauro
<i>Merope</i> [15536]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1750	David Perez	Romualdo Mauro
<i>Arianna e Teseo</i> [2578]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1751	Girolamo Abos	Romualdo Mauro
<i>Didone abbandonata</i> [7798]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, Carnevale 1751	Gennaro Manna	Romualdo Mauro
<i>I Bagni d'Abano</i> [3633]	Venezia, Nuovo Teatro di S. Samuele, Carnevale 1753	Baldassarre Galuppi e Ferdinando Bertoni (Sonneck 193)	Romualdo Mauro
<i>Attalo</i> [3434]	Padova, Nuovo Teatro, Fiera di giugno 1755	Baldassarre Galuppi	Romualdo Mauro
<i>Le nozze di Paride</i> [16745]	Venezia, S. Giovanni Grisostomo, autunno 1756	Baldassarre Galuppi	Romualdo Mauro
<i>Il Demofonte</i> [7523]	Padova, Nuovo Teatro, Fiera di giugno 1758	Baldassarre Galuppi	Romualdo Mauro
<i>Semiramide</i> [21505]	Padova, Nuovo Teatro, Fiera di giugno 1759	Domenico Fischietti	Romualdo Mauro

Aurelia Ambrosiano

THE MAURO FAMILY AND ANTONIO VIVALDI:  
NEW INFORMATION AND STARTING POINTS FOR REFLECTION

Summary

The life of Giovanni Antonio Mauro, known for having been the brother-in-law of Antonio Vivaldi and the father of the music copyists Pietro and Daniel, has never before been investigated, and the paucity of information on him has led some scholars to identify him mistakenly with the scenographer Antonio Mauro.

The article, drawing on newly discovered documents, reconstructs in detail the biography and career of both men, providing a basis for new investigations and perceptions, especially concerning their professional association with Antonio Vivaldi.

Its first part is devoted to the life of Giovanni Antonio Mauro and his activity as a music copyist, about which nothing at all has previously been published. A perusal of the documents leads to the conclusion that at the time of his marriage to Cecilia Vivaldi, solemnized in March 1713, Giovanni Antonio had already acquired a degree of experience in that profession and that he initially entered the house of the Red Priest in this capacity of a copyist.

Giovanni Antonio Mauro also established relationships, work-related or friendly, with other persons who worked in a theatrical environment, among which the singer Costanza Macari and the operatic impresarios Pietro Denzio, Stefano Lodovici and Giovanni Orsato.

The second part of the article is devoted to the scenographers named Mauro. Meticulous research in the Venetian archives has made it possible to correct and complete the genealogy of a family that gave birth to some of the best known scenographers and set designers working in the first half of the eighteenth century, thereby clearing up the uncertainties of family relationship and especially the case of a shared forename, already pointed out by Elena Povoledo, that involved the two scenographers called Antonio. The elder of the two was Antonio Giuseppe, the son of Domenico and the brother of Alessandro; the other was Antonio Maria, the son of Gasparo and the brother of Giuseppe. Both were cousins of the equally famous Romualdo, the son of Pietro. Genealogical research has shown in addition that the copyist Giovanni Antonio was not related to the scenographers named Mauro.

Particular attention is paid to the life and career of Antonio Giuseppe Mauro, the scenographer who was the friend and collaborator of Antonio Vivaldi – a man known to scholars particularly for having acted as a stand-in for the Red Priest during the ruinous operatic season at Ferrara in 1739, an episode that marked the end of their long co-operation, which had begun twenty-five years earlier within the walls of the Teatro Sant'Angelo.



Margherita Gianola

RIFLESSIONI ATTORNO ALLA PRESUNTA CASA NATALE  
DI ANTONIO VIVALDI IN CAMPO GRANDO ALLA BRAGORA  
E SULL'ATTIVITÀ DI BARBIERE DI GIOVANNI BATTISTA

Dello studio documentaristico sulle abitazioni veneziane di Antonio Vivaldi si è fruttuosamente occupato don Gastone Vio, il quale, tra il 1980 e il 1994, ha pubblicato, in «Informazioni e studi vivaldiani», l'esito di approfondite e dettagliate ricerche d'archivio. Nel 2013, Micky White, con il suo *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*,<sup>1</sup> ha aggiornato e documentato le conoscenze in materia di affitti relativi ad alcuni periodi della vita del compositore.

Nonostante quanto finora rinvenuto, non sappiamo ancora con sicurezza quale sia stata, nella parrocchia di San Giovanni in Bragora, la casa natale del Prete rosso, pur essendo stata individuata da Gastone Vio, fin dal 1980, come «una delle abitazioni sul lato sud di detto campo [Campo Grando], tra gli anagrafici 3805 e 3809» (nel saggio non è indicata la fonte dalla quale lo studioso ha tratto l'informazione). Sappiamo che il primo dicembre 1705 i Vivaldi si trasferirono in parrocchia di San Provolo,<sup>2</sup> perciò la nostra indagine sarà concentrata sul periodo 1676-1705.

In questo articolo riportiamo l'esito delle ultime ricerche da noi effettuate per trovare, se non una certezza, almeno un'evidenza di prova che Antonio Vivaldi sia nato e cresciuto in una precisa abitazione del Campo Grando alla Bragora.

LE CASE DEI SALAMON IN CAMPO GRANDO

Nel registro di matrimonio tra Giovanni Battista Vivaldi e Camilla Calicchio – celebrato nella chiesa di San Giovanni Battista alla Giudecca, ma registrato nella parrocchia di San Giovanni in Bragora in quanto parrocchia della sposa – troviamo l'ubicazione delle abitazioni di provenienza dei nubendi: il primo «stà nelli Forni in Contrà di S. Martin», mentre la seconda risiede «nella nostra Contrà [San Giovanni in Bragora] in Campo Grando nelle case da Ca' Salamon».<sup>3</sup> Era consue-

Margherita Gianola, e-mail: margheritagia@gmail.com

<sup>1</sup> MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* («Quaderni vivaldiani», 17), Firenze, Olschki, 2013.

<sup>2</sup> *I-Vas*, San Zaccaria, b. 115, c. g 13 (riprodotto in MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 71).

<sup>3</sup> Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV), Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, c. 72v. Prima di abitare in Campo Grando, Camilla aveva vissuto con la madre e i fratelli anche in calle dei Corazzieri, nella stessa parrocchia, per un imprecisato periodo

tudine piuttosto diffusa che il marito stabilisse la propria residenza coniugale in casa della moglie: poiché tutti i figli della coppia nascono in parrocchia della Bragora – così come è documentato nei registri dei battesimi tra il 13 novembre 1676, quando viene al mondo Gabriela Antonia, e l'11 aprile 1697, giorno natale dell'ultimogenito Iseppo Caetano – è evidente che la coppia non si sia stabilita nell'abitazione del marito, e sembra plausibile la supposizione, largamente condivisa dagli studiosi, che la famiglia Vivaldi abbia fissato la sua residenza in casa di Camilla, nello stabile che apparteneva alla famiglia nobile Salamon.

Nelle *condizion* di decima<sup>4</sup> del 1661, Pietro e Giacomo Salamon, figli di Santina Cocco e del defunto Giovanni Francesco, dichiarano di riscuotere l'affitto di quattro case più una bottega situate in uno «stabile vecchio» in Campo di San Giovanni in Bragora.<sup>5</sup> Tra gli affittuari non vi è la famiglia di Camilla Calicchio, e nella bottega si pratica l'attività di *calegher* (calzolaio). Nel *catastico* parrocchiale della stessa reddecima del 1661<sup>6</sup> – redatto dai funzionari dell'Ufficio assieme a due residenti (un patrizio e un cittadino) e al parroco o un suo delegato –, viene confermata, dagli inquilini di una casa in Campo Grando, la proprietà di Giacomo Salamon, gli stessi importi per gli appartamenti (in due casi i nomi degli affittuari sono diversi), ma la bottega, invece, risulta «voda» (vuota). Grazie a quest'ultimo registro – compilato in ordine geografico strada per strada, con la denominazione precisa

di tempo, ma con certezza nel gennaio 1663, quando la madre Zanetta Temporini si sposò per la seconda volta (vedi ELEANOR SELFRIDGE-FIELD – MARGHERITA GIANOLA, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, «Studi vivaldiani», 15, 2015, pp. 13-53: 17). L'abitazione, di proprietà dei Barbarigo, è indicata, nel *catastico* parrocchiale della Bragora del 1661 (*I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 420, Bragora), con il progressivo 87, in quanto data in affitto dalla stessa famiglia nobile a «Zanetta Calica»; corrisponde, nel mappale napoleonico, a una porzione della particella 4365. Nello stesso anno, Andrea Temporini, padre di Zanetta e bisnonno di Antonio Vivaldi – che non conobbe perché morì tra il 1670 e il 1675 – viveva in un appartamento affacciato sul Campo Grando, nelle case delle monache del Santo Sepolcro (stesso *catastico* al progressivo 218, corrispondente, nel mappale napoleonico, alla particella 4218, nella porzione di casa verso la calle della Pietà). Il fratello prete di Zanetta, Giovanni Francesco Temporini, nel 1671, prima di essere eletto parroco della Bragora nel 1678, abitava, invece, in Calle del Dose (vedi MARGHERITA GIANOLA, *La più antica firma autografa di Antonio Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini'*, «Studi vivaldiani», 16, 2016, pp. 3-31: 17).

<sup>4</sup> La 'decima' era un'imposta sulle rendite dei beni stabili posseduti dagli abitanti della città e del Dogado. La magistratura incaricata della sua corretta riscossione era il Consiglio dei Dieci Savi alle Decime, con sede a Rialto, presso i cui uffici i possessori di immobili dovevano recarsi per denunciare i loro redditi, nonché i passaggi di proprietà (*trasporti* o *traslati*). Dopo la totale distruzione dei registri dell'archivio a causa del devastante incendio che coinvolse una vasta area di Rialto nella notte tra il 9 e il 10 gennaio 1514, venne deciso di effettuare subito, e successivamente ogni dieci anni, una generale reddecima (censimento delle rendite da beni immobili). Forse fin da quell'epoca – anche se non se ne conserva documentazione ante 1661 – si predispose un confronto tra la dichiarazione dei proprietari (*condizion*) e un *catastico* delle parrocchie, cioè un accertamento effettuato capillarmente, casa per casa, da due incaricati dell'Ufficio e da un delegato del parroco. Nonostante l'iniziale intenzione del rinnovo dell'estimo ogni dieci anni, le successive reddecime furono solo sei (1537, 1566, 1581, 1661, 1711, 1740).

<sup>5</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 222, *condizion* 1269.

<sup>6</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 420, Bragora, progr. 360-364.

dei campi e delle calli – si può determinare la posizione dell’immobile dei Salamon: poiché subito dopo segue l’elenco delle case di Calle del Dose, di cui la prima è una «Casetta et Bottega voda del Sud[det]to» (Illustrazione 1) di proprietà, quindi, di Giacomo Salamon,<sup>7</sup> non ci possono essere dubbi che lo stabile in questione sia quello che forma l’angolo tra il Campo Grando (oggi Campo Bandiera e Moro) e la Calle del Dose<sup>8</sup> (che collega il campo con la Riva degli Schiavoni), sul lato sud, così come ipotizzato da don Gastone Vio.

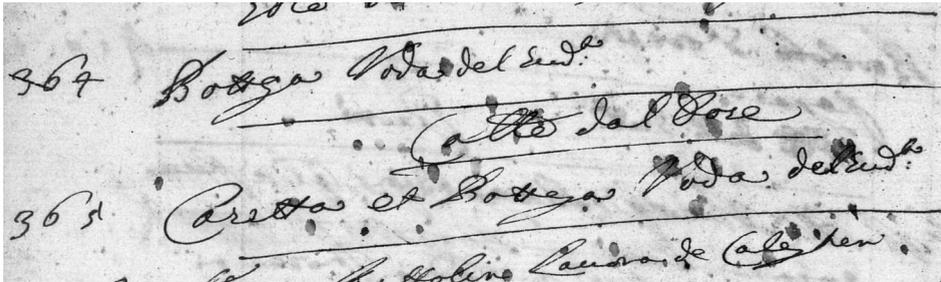


ILLUSTRAZIONE 1. Particolare del registro catastale della parrocchia della Bragora relativo alla redesima del 1661, nel quale si legge che la bottega nell’angolo tra il Campo Grando e la Calle del Dose è sfitta. *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 420, Bragora, progr. 364-365. Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell’Archivio di Stato di Venezia.

Per averne la certezza, ne abbiamo cercato traccia nei registri del catasto napoleonico. Nel Mappale (1808), allo stesso stabile viene attribuito il numero di particella 4230<sup>9</sup> (Illustrazione 2). Appartiene a Laura Longo Salamon,<sup>10</sup> ed è formato da «Case e n. 2 Boteghe» alle quali sono stati assegnati i numeri civici dal 3719 al 3723.<sup>11</sup> Confrontando questi numeri con quelli introdotti dalla nuova anagrafica austriaca del 1841, troviamo l’attuale indicazione numerica: dal 3808

<sup>7</sup> *Ibid.*, progr. 365.

<sup>8</sup> Calle del Dose deve il proprio nome alla spezieria (farmacia) «all’Insegna del Dose» – posta all’ingresso della calle, con le vetrine rivolte al bacino di San Marco, nel mappale napoleonico alla particella 4243 – della quale fu titolare, fino alla sua morte nel 1684, Giovanni Antonio Veccellio, padrino di battesimo di Antonio Vivaldi, nonché marito della cugina di sua madre Camilla (vedi MARGHERITA GIANOLA, *La più antica firma autografa di Antonio Vivaldi. L’adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della ‘Commissaria Temporini’*, cit., p. 17, nota 45). Figlio del ricco titolare di quella e di un’altra importante spezieria («all’Insegna del General», a circa un centinaio di metri di distanza, in fondamenta della Pietà), nel 1666, a soli quindici anni, rimasto da poco orfano di padre, subentrò a Niccolò Corradi, che gestiva la prima, il quale, avendone sposato la madre, gli lasciò la spezieria «al Dose», prendendo in cambio quella «al General».

<sup>9</sup> *I-Vas*, Censo stabile, Catasto napoleonico, Mappe, Venezia.

<sup>10</sup> Laura Salamon aveva sposato nel 1737 il nobile Vincenzo I Longo, figlio di Andrea. Quest’ultimo compare come proprietario del detto stabile nel *catastico* parrocchiale del 1740. Nel periodo napoleonico Laura Salamon dovrebbe avere circa novant’anni.

<sup>11</sup> *I-Vas*, Censo stabile, Catasto napoleonico, Sommarioni, Reg. 2.

(=3719) al 3804 (=3723),<sup>12</sup> appartenenti alle particelle (della mappa austriaca del 1846) che portano i numeri dal 1920 al 1924.<sup>13</sup>

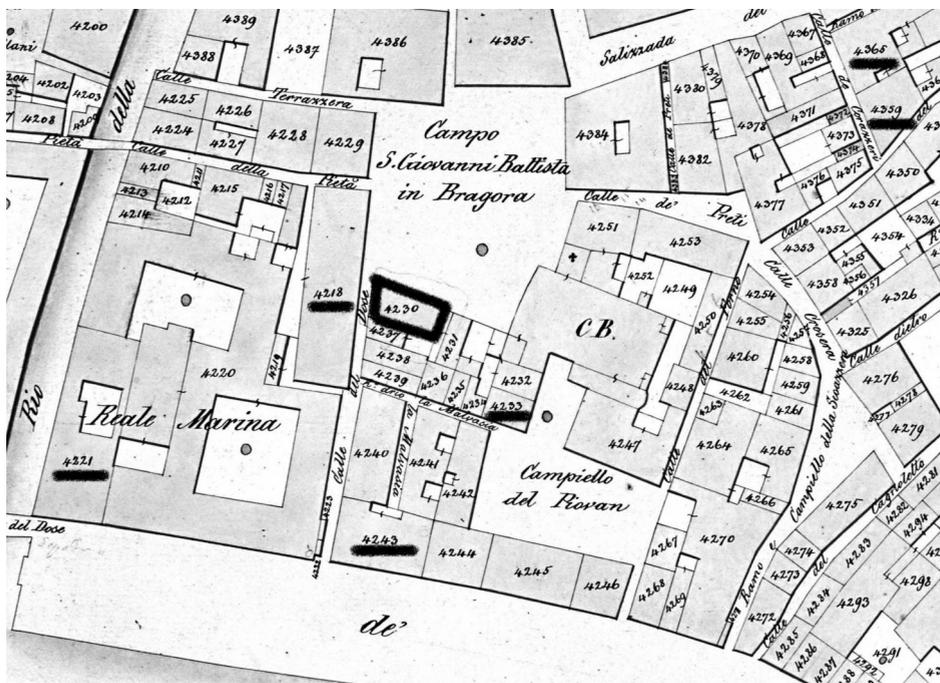


ILLUSTRAZIONE 2. Censo stabile, Mappe napoleoniche, Venezia (part.). Sono evidenziate le particelle 4230 (proprietà dei Salamon, 1661-1808), 4221 (bottega da *barbier* affittata a Gerolimo Gandolfi, 1661), 4218 (appartamento affittato ad Andrea Temporini, 1661), 4243 (bottega da *spizier* «all’Insegna del Dose», 1661 e 1711), 4233 (casa affittata alla famiglia Gandolfi, 1661-1672), 4359 (casa e bottega da *barbier* affittate a Piero Zanella, 1691-1740), 4365 (appartamento affittato a «Zanetta Calica», 1661). Fotoriproduzione eseguita dalla Sezione di fotoriproduzione dell’Archivio di Stato di Venezia.

Confortati dall’accurata ubicazione dell’immobile che almeno fino al 1676 fu abitato da Camilla Calicchio, abbiamo indirizzato la nostra ricerca verso la famiglia Salamon, nella speranza di trovare tra gli archivi un documento che certificasse la presenza dei Vivaldi come inquilini affittuari. Con la competente e generosa collaborazione dell’archivista Giovanni Caniato, in ruolo nell’Archivio di Stato di Venezia, al quale va la nostra più ampia riconoscenza, è stato ricostruito l’avvicendamento burocratico della proprietà in questione, studiandone i passaggi in seno a questa famiglia nobile. Siamo venuti a conoscenza dell’esistenza di una sorella di Pietro e Giacomo Salamon, Chiara, che nel 1665 si trovava

<sup>12</sup> Archivio Municipale di Venezia (AMV), Nuova numerazione anagrafica (1841), Castello.

<sup>13</sup> *I-Vas*, Censo stabile, Mappe austriache, Città di Venezia, Sestiere II di Castello.

in «educ[atio]ne» presso il monastero di San Mattio di Murano, e alla quale i fratelli decidono di destinare la rendita delle case di San Giovanni in Bragora (assieme ad altre affittanze) per la «Contr[ibuzio]ne de suoi alimenti». <sup>14</sup> Ancora nell'ottobre del 1675, Chiara è nominata in un *traslato* dal fratello Giacomo e dalla madre (Piero era morto nel 1669), nel quale, a proposito dei «beni descritti in cond[izio]n 1269» (cioè nella dichiarazione dei redditi del 1661), le si riconferma la rendita di 81 ducati dalle «4 casette et una bottegha» a San Giovanni in Bragora. <sup>15</sup>

Nel maggio 1712, Zuanne Salamon, figlio del defunto Piero, dichiara, per la condizione di decima del 1711, che i beni di San Giovanni in Bragora sono in possesso della «N[obil]D[onna] Chiara Sallamon»: si tratta di uno «stabile vecchissimo diviso in 5 affittanze». <sup>16</sup> Vi si trovano indicati gli importi dell'affitto annuo e i nomi degli inquilini, tra i quali naturalmente non vi sono i Vivaldi, che dal dicembre 1705 abitano in Campo Santi Filippo e Giacomo, nella parrocchia di San Provolo. <sup>17</sup> Gli stessi locatari testimoniano, nel *catastico* parrocchiale, che il proprietario dei loro appartamenti è Zuanne Salomon (*sic*). <sup>18</sup> Ciò che si scopre attraverso la dichiarazione del 1712 è che Chiara non vive più in convento, ma è residente nella parrocchia di San Marcuola, e che, nonostante ciò, la proprietà delle case alla Bragora, pur rimanendo del nipote Zuanne, dal punto di vista economico è ancora di pertinenza di Chiara, che ne gode le rendite.

Chiara muore, a circa settant'anni, il 15 agosto 1722, lasciando come unico erede il nobile Piero Soranzo, che l'aveva ospitata in casa da tempo. Nel documento con il quale quest'ultimo accetta l'eredità, <sup>19</sup> vi è specificato che le ultime volontà della defunta sono state espresse nel testamento redatto il 15 agosto 1718 (e perfezionato con un codicillo il 27 settembre 1719), che purtroppo non abbiamo rinvenuto. L'inventario dei beni di Chiara, <sup>20</sup> stilato il 22 febbraio 1723, ci conferma, comunque, che «il N[obil] H[omo] Piero Soranzo fù de q[uondam] Mattio» è l'«herede della sud[det]ta morta in Casa del Mede[si]mo, e prima». Il nobile che ha accolto con sè Chiara per gli ultimi anni della sua vita è imparentato con lei per parte di madre: infatti Santina Cocco, madre di Chiara, è cugina del nonno

<sup>14</sup> Un «istrumento divisionale» del 3 ottobre 1665 fornisce utili indicazioni circa la composizione del ramo Salamon. I fratelli Pietro e Giacomo, figli del defunto Giovanni Francesco, si accordano infatti per ripartire tra loro i beni paterni. *I-Vas*, Notarile, Atti, b. 2997 (atti Andrea Calzavara), cc. 1051v-1054r (3 ottobre 1665).

<sup>15</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, reg. 1288, c. 19v. (31 ottobre 1675). Sono stati visionati anche molti altri *traslati*, senza che questi rivelassero ulteriori notizie a noi utili.

<sup>16</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 286, condizion 599 (21 maggio 1712).

<sup>17</sup> Vedi nota 2.

<sup>18</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, Bragora, progr. 270-274. Il censimento parrocchiale della redesima indetta nel 1711 è stato attivato nel marzo 1713, come dichiarato anche nella pagina iniziale del *catastico* della parrocchia (per la Bragora a p. 265 del registro di Castello).

<sup>19</sup> *I-Vas*, Giudici di Petizion, Accettazione di eredità, reg. 9, c. 17.

<sup>20</sup> *I-Vas*, Giudici di Petizion, b. 419, inventario n. 33.

materno di Piero Soranzo.<sup>21</sup> Tra i beni posseduti da Chiara al momento della morte figura non solo la rendita di uno degli appartamenti in «Campo à S. Gio[vanni] in Bragora» (abitato da Vittor Magiotto, *baretter*, che paga 20 ducati), ma anche «Processi otto con due stampe concernenti li sud[det]ti stabili, e livelli», cioè tutti i registri di pagamento e i contratti di affitto relativi alle case di cui Chiara Salamon percepiva la rendita. Purtroppo, di queste carte, così importanti per la nostra ricerca, non vi è altra indicazione, né siamo riusciti a identificarle in altre collocazioni presso l'Archivio di Stato, nemmeno tra i documenti del convento di San Mattio dove Chiara aveva vissuto.

GIOVANNI BATTISTA VIVALDI, *BARBIER*

Nonostante la mancanza di una documentazione che accerterebbe, al di là di ogni dubbio, la presenza dei Vivaldi nella casa dei Salamon, possiamo disporre di alcune specifiche informazioni che, messe in relazione tra loro, confortano notevolmente questa ipotesi.

Come abbiamo già segnalato, nel *catastico* parrocchiale del 1661 la bottega che occupa l'angolo tra il Campo Grando e la Calle del Dose non è affittata. La stessa, nel 1713, ospita invece il negozio del barbiere Piero Zanella, che paga 12 ducati annui.<sup>22</sup> Piero Zanella è un membro dell'Arte dei Barbieri: figura, infatti, nell'elenco degli iscritti alla categoria,<sup>23</sup> presentato, sotto giuramento, dal gastaldo<sup>24</sup> Marco Manffrà il 17 dicembre 1705. Vi troviamo, in ordine alfabetico per nome proprio, tutti i barbieri della città e i loro dipendenti, divisi per sestiere, dei quali è indicata, oltre al nome, al cognome (per i garzoni quasi sempre solo il nome di battesimo) e al ruolo, anche l'età. In quel periodo, a Venezia, per esercitare a pieno titolo un'arte, se non fosse stato possibile rivalersi del diritto di filiazione, era ne-

<sup>21</sup> Nel 1668 il padre di Piero, Mattio (1631-1681), della famiglia Soranzo del ramo di Santa Giustina, aveva sposato Paolina Cocco, figlia di Francesco, cugino della madre di Chiara. Rimasto vedovo, nel 1674 si unì in matrimonio con Maddalena Balbi. Da quest'ultima unione nacque, nel 1677, Antonio Soranzo, conosciuto dai biografi vivaldiani per il curioso e increcioso episodio accorsogli nel 1711, vicenda che AURELIA AMBROSIANO, nel suo saggio *I Vivaldi: una famiglia di sonadori, barbieri e banditi* («Studi vivaldiani», 15, 2015, pp. 33-52: 33-38 e 45-46), descrive dettagliatamente, e che costò al fratello del compositore, Bonaventura Vivaldi, l'esilio dalla città. Piero Soranzo, nato il 9 novembre 1669, sposò nel 1701 Marina Balbi, dalla quale ebbe quattro figli. Avendo circa vent'anni meno di Chiara Salamon, fu per lei come un nipote. Per esaminare l'albero genealogico della famiglia Salamon: *I-Vas*, Miscellanea Codici, Storia Veneta, b. 22 (Genealogia Barbaro, vol. VI), p. 530; l'albero genealogico della famiglia Cocco: *Ibid.*, b. 18 (Genealogia Barbaro, vol. II), p. 36; l'albero genealogico della famiglia Soranzo: *Ibid.*, b. 23 (Genealogia Barbaro, vol. VII), p. 31 (tutti consultabili anche *online* alla pagina <<http://www.archiviodistatovenezia.it/divenire/collezione.htm?idColl=137818>>, ultima consultazione 12 ottobre 2018).

<sup>22</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, Bragora, progr. 274.

<sup>23</sup> *I-Vas*, Milizia da mar, b. 552.

<sup>24</sup> Il 'gastaldo', scelto tra i più capaci ed esperti artigiani della Corporazione, era una sorta di amministratore delegato, coadiuvato nelle sue mansioni da altre figure, quali il 'massaro' (tesoriere), il 'tansador' per la ripartizione delle imposte fiscali, i 'sindici' per la revisione dei conti, uno 'scrivano' o 'segretario'.

cessario compiere un periodo di apprendistato detto «garzonato». Dopo un periodo variabile, che poteva durare fino a sette anni, il 'garzone' diventava 'lavorante', e, dopo altri due o tre anni, poteva affrontare un esame consistente in una prova pratica che, attestata la padronanza del mestiere, permetteva di accedere alla qualifica di 'capomastro' o 'maestro'.<sup>25</sup> Per tutti, dal garzone al capomastro, vigeva il dovere di iscriversi alla Corporazione.<sup>26</sup> Piero Zanella, nel 1705, a un'età di trentotto anni, figura come capomastro, e risulta essere il datore di lavoro di un garzone, il quattordicenne Tommaso, e di un lavorante, Zamaria Vecchi, di diciotto anni. Nello stesso anno, l'elenco dei barbieri della città non include Giovanni Battista Vivaldi, né come capomastro né come garzone o lavorante. Che quest'ultimo fosse stato barbiere è testimoniato dai verbali del giugno 1676 per l'escussione dei testi che certificano il suo stato libero necessario alle imminenti nozze,<sup>27</sup> e dal registro di battesimo della figlia Gabriela Antonia nel novembre 1676 (Illustrazione 3).<sup>28</sup>

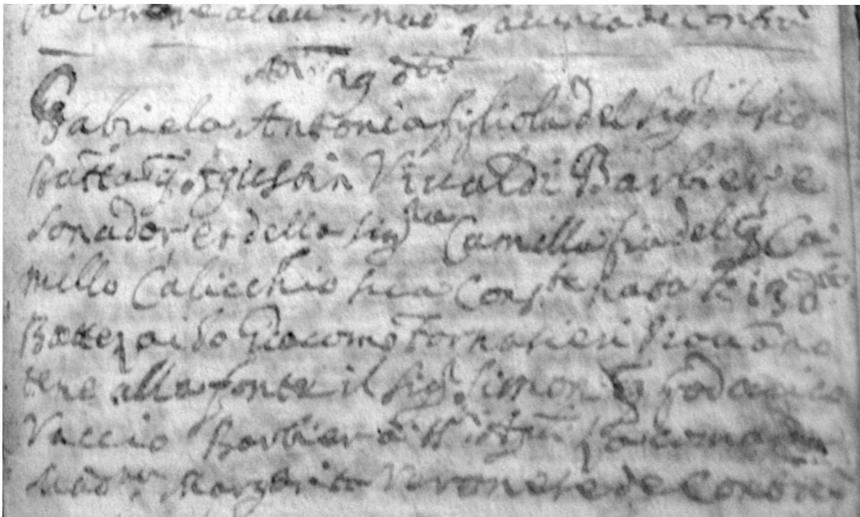


ILLUSTRAZIONE 3. Nel registro di battesimo di Gabriela Antonia Vivaldi (29 novembre 1676), Giovanni Battista è descritto come «Barbier, e Sonador». ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 80d.

<sup>25</sup> Ancor oggi, a Venezia, ci si rivolge all'artigiano appellandolo amichevolmente con il titolo di 'maestro', in segno di stima.

<sup>26</sup> Vedi MICHELA DAL BORGO, *Le corporazioni artigiane*, articolo consultabile online alla pagina <<http://www.venicethefuture.com/schede/it/317?aliusid=317#>> (ultima consultazione 12 ottobre 2018); *Mestieri e arti a Venezia 1173-1806*. Mostra documentaria, catalogo a cura di Maria Francesca Tiepolo, Venezia, Helvetia, 1987.

<sup>27</sup> ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, *Examinum Matrimoniorum*, 72, c. 346.

<sup>28</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 80d. In questo documento, Giovanni Battista Vivaldi è descritto come «Barbier e Sonador»; alla nascita dei figli successivi, figura come «Sonador» nei registri di battesimo di Antonio (1678) e di Bonaventura (1685), mentre non vi è alcuna indicazione del suo mestiere negli altri registri (1680, 1683, 1687, 1690, 1692, 1694, 1697).

Abbiamo inoltre documentazione che Giovanni Battista abbia stretto legami con diversi altri colleghi in Venezia:<sup>29</sup> con Antonio Gandolfi, di cui tratteremo ampiamente più avanti; con Marco Marchi e Pietro Antonio Canellini, barbieri nella parrocchia di San Moisè, che testimoniano nel 1718 presso la Curia Patriarcale sullo stato libero di Bonaventura Vivaldi, prossimo alle nozze, su richiesta del padre che presenta la domanda;<sup>30</sup> con Francesco Bottion – barbiere con bottega all’insegna delle «teste d’oro» sulla Riva del Vin, all’altezza di Calle del Gambaro, in parrocchia di San Giovanni Elemosinario<sup>31</sup> – il quale, con testamento datato 18 settembre 1697, lascia dieci ducati a Giovanni Battista Vivaldi «che sona sopra le opere e musiche».<sup>32</sup> Poiché nella bottega di Francesco Bottion è attestata anche una notevole attività musicale,<sup>33</sup> don Gastone Vio ipotizza che il padre di Antonio Vivaldi debba il suo apprendistato di barbiere e la sua prima formazione musicale proprio al Bottion, che era nato attorno al 1632 ed era probabilmente attivo come barbiere fin dagli anni Cinquanta del Seicento.<sup>34</sup>

Tra le tante biografie di Antonio Vivaldi – talune piuttosto romanizzate – alcune riportano la notizia che il giovane Giovanni Battista Vivaldi avesse praticato il suo apprendistato presso il barbiere Antonio Gandolfi, che avrebbe avuto bottega in San Martino. Non sappiamo se questa segnalazione sia supportata da una adeguata documentazione, mancando completamente di riferimenti archivistici. Ciò che sappiamo per certo è l’amicizia che legava Giovanni Battista ad Antonio Gandolfi, il quale aveva testimoniato, nel 1693, sulla legittimità dell’aspirante sacerdote Antonio Vivaldi,<sup>35</sup> dichiarando, in quell’occasione, di conoscere molto bene la famiglia, essendo anche stato presente (come ospite) al matrimonio di Giovanni Battista e Camilla l’11 giugno 1676. In questo documento si identifica

<sup>29</sup> Sulle amicizie di barbieri e musicisti con Giovanni Battista Vivaldi vedi GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi* in *Nuovi studi vivaldiani, Edizione e cronologia critica delle opere* («Quaderni vivaldiani», 4), a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 689-701.

<sup>30</sup> ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, *Examinum Matrimoniorum*, 160, c. 429.

<sup>31</sup> Archivio della Parrocchia di S. Silvestro, Parrocchia di S. Giovanni Elemosinario, Anagrafi, 1, c. 22.

<sup>32</sup> *I-Vas*, Notarile, Testamenti, b. 282, ced. 199, in data 21 settembre 1697.

<sup>33</sup> Nel 1681 Bottion era stato ammonito dal gastaldo dell’Arte dei Sonadori, perché tre suoi garzoni, non iscritti a quest’Arte, si esibivano in esecuzioni musicali (*I-Vas*, Giustizia vecchia, b. 103, Notatorio 1679-1696, in data 10 marzo 1681). Anche l’inventario dei beni del barbiere, redatto pochi giorni dopo la sua morte, ci descrive un vero e proprio laboratorio di musica: nelle due stanze che componevano la bottega, vi si trovano tre spinette, due clavicembali, un lirone, una viola senza archetto (destinata, per testamento, a un allievo di nome Giacomo), e, nella soffitta, una cassa contenente un fascio di fogli musicali (*I-Vas*, Giudici di Petizion, Inventari, b. 395, inventario n. 23).

<sup>34</sup> Archivio della Parrocchia di S. Silvestro, Parrocchia di S. Giovanni Elemosinario, Registri dei Morti, Reg. 5, c. 15. Abbiamo trovato Francesco Bottion (Bution, Butioni) anche nell’elenco dell’Arte dei Barbieri del 1672 (circa) dove pratica «alla Riva del Vin» assieme al lavorante Mafio Pizzochera di trentadue anni e al garzone Andrea di dieci; in quello del 1689 (circa) dove è aiutato dal lavorante Iseppo Brazetta di ventitré anni e dal garzone diciassettenne Pietro; in quello del 1695 dove lavora assieme al maestro Domenico Garinol di trentasette anni, al lavorante Iseppo Brazetta, e al garzone Giacomo Brianese, quattordicenne. Con molta probabilità è quest’ultimo il beneficiario del lascito testamentario della viola «che xe in bottega» (vedi nota 33). *I-Vas*, Milizia da mar, b. 538.

<sup>35</sup> ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, *Legitimitatum*, Reg. 23, c. 3r.

come barbiere, di quarantotto anni, abitante a San Martino, ma non accenna al fatto di aver dato lavoro al padre del futuro Prete rosso. Le ricerche che recentemente hanno esteso la nostra conoscenza della famiglia materna del compositore ci hanno rivelato che, pochi giorni prima di questa data, Gandolfi (o Gandolfo) aveva firmato in calce al testamento di Zanetta, madre di Camilla, testamento molto favorevole a Giovanni Battista, in quanto la donna avrebbe lasciato tutti i suoi averi alla figlia perché in procinto di sposarsi.<sup>36</sup> Ulteriori indagini ci rivelano che lo stesso Antonio Gandolfi era 'figlio d'arte': il padre, Gerolimo, esercitava lui stesso come barbiere, dapprima, forse, in parrocchia di San Martino dove abitava (nel 1642, padrino di un battesimo, è così descritto),<sup>37</sup> e quindi in una bottega dall'ottima posizione, affacciata sul bacino di San Marco, in Fondamenta al Sepolcro (oggi Riva degli Schiavoni), poco prima dell'omonimo ponte, verso la Pietà,<sup>38</sup> come indicato nel *catastico* parrocchiale del 1661 (nel mappale napoleonico alla particella 4221). In quel periodo, la famiglia Gandolfi viveva alla Bragora, in un'abitazione in Campo dei Preti il cui ingresso si trovava, però, in Campo Grando, adiacente alla chiesa, sullo stesso lato delle case dei Salamon.<sup>39</sup> Antonio Gandolfi, nel 1672, barbiere e abitante alla Bragora, si sposa con una parrocchiana di San Martino:<sup>40</sup> è possibile che, oltre a trasferire lì la sua residenza, abbia aperto anche una nuova bottega, per quanto a noi sembra più credibile che abbia continuato l'attività del padre nella prestigiosa sede sul bacino di San Marco, visto che in quell'anno il padre ancora praticava come maestro (comunque non oltre il 1694, quando nello stesso locale svolge lavoro di tutt'altro genere tale Zuanne Spidolin).<sup>41</sup> Antonio Gandolfi muore il 27 dicembre 1696;<sup>42</sup> nell'elenco dei barbieri di Castello del 1705 troviamo il figlio Gerolimo di ventitré anni, che esercita assieme a un ancor più giovane lavorante dodicenne. Alla luce dei documenti finora ritrovati, quindi, non possiamo confermare che Giovanni Battista abbia imparato il mestiere dai Gandolfi, ma l'asserzione è piuttosto credibile, vista l'amicizia che li legava e la vicinanza con l'abitazione dei Calicchio. È probabilmente da escludere, invece, che Giovanni Battista, nel 1676, non esercitasse in una bottega propria: infatti, se avesse lavorato sotto padrone sarebbe stato definito «lavorante» di altro barbiere.

<sup>36</sup> ELEANOR SELFRIDGE-FIELD – MARGHERITA GIANOLA, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, cit., pp. 21 e 32-33.

<sup>37</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 8, 26 dicembre 1642.

<sup>38</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 420, Bragora, progr. 238.

<sup>39</sup> Il 12 gennaio 1661 si sposa Margarita, la figlia di Gerolimo Gandolfi, che abitava «nelle case del R[everen]do p[ri]mo prete in Campo grande». ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 10, c. 77s. L'abitazione dei Gandolfi non è citata nel *catastico* parrocchiale del 1661 in quanto le case del clero non erano soggette alla tassazione della Repubblica.

<sup>40</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Matrimoni, Reg. 11, 20 maggio 1672 (pubblicazioni); ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei Matrimoni, Reg. 2, progr. 1348 (matrimonio).

<sup>41</sup> «Gerolamo Gandolfi al Sepolcro», di cinquantotto anni, è citato come maestro nell'elenco dell'Arte dei Barbieri del 1672, con un garzone, il quattordicenne Piero. Nello stesso anno non abbiamo trovato il nome del figlio Antonio Gandolfi. *I-Vas*, Milizia da mar, b. 538; *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, Bragora, progr. 53.

<sup>42</sup> ASPV, Parrocchia di S. Martino, Registri dei Morti, Reg. 10, progr. 1699.

## GIOVANNI BATTISTA VIVALDI, DA BARBIER A SONADOR

Tra i documenti in nostro possesso, dopo il 1676 il nome di Giovanni Battista Vivaldi non viene più accostato direttamente al mestiere di barbiere, anche se alcune tracce catastali ci segnalerebbero, con esiti altalenanti, la gestione di una bottega. L'abitazione in Campo Santi Filippo e Giacomo che i Vivaldi affittano dal primo dicembre 1705 è, infatti, annessa a una bottega; al contrario, dal 1711 al 1722, Antonio Vivaldi paga, per la famiglia, l'affitto della sola abitazione,<sup>43</sup> identificata con il numero successivo a quella precedentemente presa in locazione nello stesso stabile. Nel 1729, Iseppo Vivaldi, fratello di Antonio, abita «giù dal ponte in calle del Paradiso S[anta] M[aria] F[ormosa]», in una casa «sopra il barbiero» (lo dichiara, in quell'anno, un testimone nel processo contro lo stesso Iseppo; non vi è specificato chi ne esercitasse l'arte):<sup>44</sup> pur non disponendo di nessun altro documento relativo al periodo di affitto tra il 1722 e il 1730, don Gastone Vio attribuisce questa abitazione alla dimora dell'intera famiglia Vivaldi, mettendo in relazione la riportata dichiarazione processuale, la morte della madre di Antonio Vivaldi nel maggio 1728, avvenuta in parrocchia di Santa Marina – cui la fundamenta (= riva) «giù dal ponte del Paradiso» apparteneva (contrariamente alla omonima calle prima del ponte, che faceva parte di quella di Santa Maria Formosa) –, e il fatto che, nella stessa parrocchia, sia registrata, nel *catastico* del 1711 (che documenta il 1713), una «casa con bottega da barbier al Ponte del Paradiso».<sup>45</sup>

Possiamo supporre che Giovanni Battista abbia continuato la sua giovanile attività anche nella maturità? Sembra probabile, piuttosto, che l'attività di barbiere, inizialmente la sua principale occupazione e fonte di reddito – quando si sposa è considerato esclusivamente barbiere –, venga soppiantata, in breve tempo, dalla passione per la musica e dalla riconosciuta bravura come violinista (e forse anche come compositore):<sup>46</sup> l'attività musicale – e poco più tardi anche

<sup>43</sup> Documentato sia nel *catastico* parrocchiale redatto nel 1713 (*I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, S. Provolo, progr. 71) che nel contratto di affitto stipulato tra Antonio Vivaldi e il monastero di S. Zaccaria, proprietario dell'abitazione (*I-Vas*, S. Zaccaria, 33, c. 49).

<sup>44</sup> *I-Vas*, Quarantia Criminal, b. 167. Vedi AURELIA AMBROSIANO, *I Vivaldi: una famiglia di sonadori, barbieri e banditi*, cit., p. 43.

<sup>45</sup> GASTONE VIO, *Una nuova abitazione di Vivaldi a Venezia*, «Informazioni e studi vivaldiani», 3, 1982, p. 62.

<sup>46</sup> Nella *Drammaturgia di Liono Allacci accresciuta e continuata fino al 1755* (Venezia, Pasquali, 1755), si trovano elencate tutte le opere (non solo in musica) prodotte fino ad allora a Venezia, tra le quali anche *La fedeltà sfortunata*, stampata nel 1688, con libretto di Pietro Barbieri e musiche di Giambattista Rossi. Non è noto alcun operista dell'epoca con questo nome. Altresi, Giovanni Battista Vivaldi, quando viene nominato violinista di San Marco, è citato come «Gio. Baptista Rossi» (*I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 147, c. 207r), essendo, evidentemente, rosso di capelli come il figlio Antonio, che gli stessi contemporanei chiamavano il «Prete rosso» (CARLO GOLDONI, nelle sue *Memoires* – Venezia, Zatta, 1788, I, p. 261 – racconta che Antonio Vivaldi aveva mutuato questo appellativo per la «capellatura che aveva di tal colore. Era più noto per tal soprannome, che per quello della sua famiglia»; inoltre uno dei testimoni al processo contro Iseppo Vivaldi afferma di non conoscere il nome (e cognome) dell'imputato, ma di sapere che è il fratello del «Prete Rosso che suona il

quella 'manageriale' – impegna la maggior parte del suo tempo e ha presto il sopravvento sul suo vecchio lavoro. Consideriamo, innanzitutto, che fin dal 1678 il suo mestiere ufficiale era «Sonador», come si legge nel registro di battesimo di Antonio;<sup>47</sup> ciò che deve aver particolarmente influito sulla decisione di dedicarsi seriamente all'attività musicale è la nomina, nel 1685, a violinista della Cappella musicale di San Marco.<sup>48</sup> Questa posizione lo ha introdotto ancor più nel mondo musicale veneziano, permettendogli di allargare la sua cerchia di amicizie: nello stesso giorno, il 23 aprile, l'incarico di Primo Maestro della Cappella Marciana era stato affidato a don Giovanni Legrenzi,<sup>49</sup> e, poco più tardi, quello di vice maestro a don Giovanni Domenico Partenio.<sup>50</sup> Quest'ultimo, essendo dal 1656 canonico nella chiesa di San Martino,<sup>51</sup> conosceva, con ogni probabilità, già da molti anni Giovanni Battista. Nel novembre 1685, in questa parrocchia, Partenio decise di organizzare, a sue spese, una speciale commemorazione in onore di Santa Cecilia, a cui, in quella chiesa, era dedicato un altare. Avendo ottenuto «ottima disposizione da molti, ma particolarmente da li M[olto] Ill[ust]ri e M[olt]o Rev[eren]di Sig[no]ri D: Gio: Legrenzi Maestro della Capella Serenissima di quel tempo; D: Gio: Battista Ruetta all' hora Organista primario de la medesima, hora dignissimo Maestro; D: Giacomo Spada pure Organista de la stessa, come pure da principali Cantanti di questa Città [...]», chiese di comporre la musica allo stesso Legrenzi, il quale «condiscese con tutta puntualità a favorirmi, e ad esempio di lui si mossero gl'animi di tutti li Virtuosi cantanti e Suonatori de la Serenissima Capella [...] a solennizzare la festa nel giorno 22 Novembre 1685 cantando, e suonando tutti ne la Messa e nel Vespro». Furono così gettate le basi per la costituzione, avvenuta due anni più tardi, del «Sovvegno de Signori Musici sotto l'Invocazione di S. Cecilia, Vergine e Martire, nella Chiesa di S. Martino», riconosciuto ufficialmente dal Consiglio dei Dieci nel novembre del 1690: nell'elenco, stilato in ordine di adesione, dei cento confratelli – musicisti più o meno noti, tra i quali spicca evidentemente il nome di Giovanni Legrenzi, che ne fu un fondamentale sostenitore –, Giovanni Battista Vivaldi figura tra i primi, al sedicesimo posto<sup>52</sup> (Illustrazione 4).

violin», dimostrando così la veridicità di quanto affermato da Goldoni). Molti studiosi, tra cui Michael Talbot, ritengono possibile che l'autore delle musiche de *La fedeltà sfortunata* sia Giovanni Battista Vivaldi. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978 (trad. it. di *Vivaldi*, London, Dent, 1978), p. 40.

<sup>47</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 89s.

<sup>48</sup> *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 148, 23 aprile 1685; *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 147, c.207r.

<sup>49</sup> *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 148, 23 aprile 1685. *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 147, c. 206v.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 25 luglio 1685; *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 147, c.213r-213v. Per quanto riguarda i musicisti ingaggiati nella Cappella di San Marco, vedi ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, Blackwell, 1975 (trad. it. *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, ERI, 1980).

<sup>51</sup> *I-Vas*, Capi del Consiglio dei Dieci, Titolo Chiese, b. 2, fasc. 28 novembre 1656.

<sup>52</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. It. Cl. VII 2447 (= 10556), *Mariegola del Sovvegno di Santa Cecilia*, p. 9. Nelle pagine precedenti dello stesso manoscritto vi si legge la storia della fondazione del rinomato Sovvegno, di cui nel nostro testo abbiamo riportato qualche stralcio.

tutta, hanno l'istesso sig. Maestro di Capella, e  
 gli stessi virtuosi continuato questi due anni  
 decorati à solennizaria co la maggior pompa, e  
 decoro, e desiderano continuare ne l'auuenire  
 con accrescimento de la diuotione à la stessa  
 Santa, suffragio à l'anime loro, e de virtuosi  
 che à loro succederanno et edificazione à Popoli,  
 che à la medesima solennità interueniranno.  
 Ma perche si conosce difficile il perpetuare questa  
 solennità senza l'erezione d'una Confraternità,  
 che con la direzione de Leggi, et Ordini  
 proprij, obblighi ciascuno de Fratelli à quelle  
 incombenze che saranno stimate ragionevoli,  
 e conducano al conseguimento del sopracennato  
 fine. Hanno però stabilito di supplicare l'Ec-  
 celsio Consiglio di X.<sup>a</sup> per l'erezione de la sopra-  
 detta Confraternità con nome di Souuegno de  
 sig. Musici, e suonatori di questa città, e sotto:  
 seriuendosi in questo foglio, hanno eletto li sig.  
 S. Pio: Domenico D. Partenio V. M. di Capella,  
 D. Bortolo D. Suramano, e D. Francesco Folchi  
 Musici di San Marco, e datogli incombenza di  
 estendere gl'ordini proprij, Et ne la forme più ade-  
 quate, Quali poi dovranno da tutto il Souuegno  
 suddetto à questo effetto radunato esser co la mag-  
 gior parte de l'oti approuati per la loro pontua-  
 le inalterabile seruanza.

Io Giouanni Legrenzi concorro in ciò, che sa-  
 rà stimato bene da li sud. Ss.<sup>ni</sup> trè nominati.

Io

ILLUSTRAZIONE 4. Elenco degli aderenti al Sovvegno di Santa Cecilia, nel quale Giovanni Battista Vivaldi figura al sedicesimo posto. Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. It. Cl. VII 2447 (= 10556), *Mariegola del Sovvegno di Santa Cecilia*, pp. 8 e 9.

Io P. Gio: Domenico Partenio concorro comè  
 sopra.  
 Io P. Gio: Battia Ruetta affermo comè di sopra.  
 Io D. Giacomo Spada affermo comè di sopra.  
 Io D. Marco Pellegrini Decano de Sig.<sup>ri</sup> Musici  
 concorro pienamente à quanto di sopra.  
 Io Fra Carlo Girolamo Tosi da Milano affermo  
 quanto di sopra.  
 Io Bortolo Duramano affermo quanto di sopr.  
 Io D. Sebastiano Orfei affermo comè di sopra.  
 Io D. Giacomo Ferini affermo quanto di sopra.  
 Io D. Gio: Carletti affermo quanto di sopra.  
 Io D. Fran.<sup>co</sup> Tolchi affermo quanto di sopra.  
 Io D. Girolamo Finazzi affermo quanto di sopra.  
 Io D. Bonaventura Fedrici affermo quanto di sopr.  
 Io Raimondo Angeli affermo quanto di sopra  
 con giuramento.  
 Io D. Bernardo Cortella affermo quanto di sopr.  
 Io Gio: Battia Vivaldi prometto quanto di sopra.  
 Io D. Francesco Simi affermo vt supra.  
 Io D. Pietro Cortè affermo vt supra.  
 Io Gio: Battia Bollani affermo vt supra.  
 Io Alessandro Mori affermo quanto di sopra.  
 Io Pellegrino Canneri confermo quanto di sopra.  
 Io Zorzi Zentili affermo quanto di sopra.  
 Io Bernardo Tonini affermo quanto di sopra.  
 Io Bortolo Pria affermo quanto di sopra.  
 Io P. Nicolò Gustelli affermo vt supra.  
 Io P. Gio: Battia Notti d'alba ✠  
 Io Carlo Romanin affermo vt supra.

Sono documentate anche numerose altre amicizie musicali di Giovanni Battista: con Antonio Sartorio – celebre operista e vice maestro della Cappella di San Marco – che fu il padrino di battesimo di Margarita Gabriela Vivaldi il 7 ottobre 1680 (in sua vece fu presente al battesimo il nipote);<sup>53</sup> con don Bonaventura Spada – maestro di violino alla Pietà dal 1673 all’agosto 1703 – che il 14 gennaio 1690 impartisce il battesimo a Francesco Gaetano Vivaldi, confermandoci la fiducia di cui il prelado godeva presso Giovanni Battista, il quale aveva già dato al suo quinto figlio lo stesso nome del sacerdote nel marzo 1685;<sup>54</sup> con don Marco Martini, un altro prete musicista, che celebrò il battesimo di Zannetta Anna Vivaldi, nel novembre 1687.<sup>55</sup> Sia Spada che Martini erano violinisti: non è da escludere che il giovane Antonio Vivaldi si sia potuto avvalere dei loro consigli tecnici e musicali.

Nel 1689 Giovanni Battista Vivaldi viene ulteriormente nominato maestro di strumenti per il coro dell’Ospedale dei Mendicanti,<sup>56</sup> istituzione con la quale Giovanni Legrenzi era in continua collaborazione come compositore; nello stesso anno gli viene affidato un compito più specializzato all’interno dell’orchestra

<sup>53</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 105s. Antonio Sartorio non è fisicamente presente al battesimo perché già affetto dalla malattia che lo porterà alla morte dopo pochi mesi. Don Gastone Vio ipotizza l’amicizia di Giovanni Battista anche con il musicista Gaspare Sartorio, fratello di Antonio – dal 1657 organista presso la Scuola Grande di San Rocco e anch’egli operista – che, gravemente malato, muore la settimana successiva al battesimo. Vedi GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi* in *Nuovi studi vivaldiani*, Edizione e cronologia critica delle opere, cit., II, pp. 689-701, pp. 692-693.

<sup>54</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 175d. Il fratello di don Bonaventura Spada era don Giacomo Filippo, in quegli anni organista all’organo piccolo di San Marco (dal 1690 all’organo grande) e anch’egli insegnante alle ragazze di Coro della Pietà fino al 1701. Giacomo Filippo Spada era un ottimo insegnante, come è testimoniato dai governatori della Pietà in data 19 settembre 1694: «Merita ogni maggior commendatione l’affetto sincero di don Giacomo Spada, verso questa Pia Casa, mentre doppo haver ridotto (come maestro) il Choro a quella perfezzione che hora si trova, et essersi di proprio motto, senza alcun obligatione, addossato l’ammaestrare le doi organiste nel contrappunto (cosa di grande difficoltà da pochi capita)» (riportato in GASTONE VIO, *Precisazioni sui documenti della Pietà in relazione alle «Figlie del coro»*, in *Vivaldi veneziano europeo* («Quaderni vivaldiani», 1), a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1980, pp. 101-122: p. 104). Giacomo Filippo Spada, nell’elenco degli iscritti al Sovvegno di Santa Cecilia, figura come quarto, quindi tra i fondatori. È stato forse lui il tramite dell’amicizia tra Giovanni Battista e Bonaventura. Vedi GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi* in *Nuovi studi vivaldiani*, Edizione e cronologia critica delle opere, cit., II, pp. 689-701: pp. 693-695.

<sup>55</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Battesimi, Reg. 10, c. 160d. L’attività musicale di don Marco Martini si deduce alla lettura del testamento (*I-Vas*, Notarile, Testamenti, b. 117, ced. 412) nel quale lascia a tale Giovanni Battista Ganassa un violino e carte di musica e all’Ospedale della Pietà un «violino cremonese di forma grande con arco di serpentino e sua cassetta con le chiavi», con la raccomandazione che «sii ben custodito né sii mutata oppinione circa il scagnello et anima perché così come s’attrova corrisponde benissimo». Vedi GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi* in *Nuovi studi vivaldiani*, Edizione e cronologia critica delle opere, cit., II, pp. 689-701: p. 696.

<sup>56</sup> Arte e musica all’ospedaletto: schede d’archivio sull’attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII) (in occasione della mostra allestita a Venezia, 24 giugno – 15 settembre 1978), a cura di Jolando Scarpa, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978.

marciana, con un conseguente aumento del reddito annuo da 15 a 25 ducati:<sup>57</sup> questo ci testimonia la stima che il Legrenzi nutriva nei suoi confronti.

Remo Giazotto riferisce che nel 1689 Giovanni Battista Vivaldi «cerca lavoro straordinario» come strumentista d'orchestra presso il teatro San Giovanni Grisostomo, e a riprova di ciò cita un testo nel quale ai fratelli Grimani, proprietari del teatro, viene imposto il pagamento di un debito di quindici ducati contratto nei confronti di Giovanni Battista Vivaldi, il quale verrebbe indennizzato con i proventi di un palco di prim'ordine.<sup>58</sup> Poiché la notizia è riportata in molte biografie successive, abbiamo qui l'occasione di smentire, se non la veridicità dell'asserzione, almeno la fonte archivistica citata dallo studioso,<sup>59</sup> nella quale non abbiamo trovato traccia di questo documento, bensì alcuni atti notarili a nome di Giovanni Carlo Grimani, del tutto estranei alla contesa, nei quali uno dei due testimoni che firmano in calce è tale Giovanni Battista Vinardi, il cui nome si presta a essere confuso con quello di Giovanni Battista Vivaldi.<sup>60</sup>

Per la messa della notte di Natale del 1696 e per quella del mattino successivo, Giovanni Domenico Partenio – divenuto Maestro di Cappella di San Marco nel 1692 dopo la morte di Legrenzi e del suo successore Giovanni Battista Volpe –

<sup>57</sup> *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, b. 147, c. 288. L'aumento di stipendio viene accordato a Giovanni Battista Vivaldi assieme ad altri due colleghi, P. Bernardo Cortella, violoncellista, e Lorenzo Novelloni, violinista, in seguito a una supplica presentata dai tre musicisti che avevano ricevuto l'incarico di suonare in trio, dislocati rispetto al resto dell'orchestra: «La servitù molto tempo prestata, et maggiormente accresciuta da gran numero di nuove funzioni nella Capella Ducale di questa Serenissima Dominante con l'esercizio de' Musicali instrumenti di Concerto ne palchetto et organi da Noi P. Bernardo Cortella, Gio: Battista Vivaldi et Lorenzo Novelloni, come pure la generosa dispensa di grazie per tre volte goduta da Supplicanti, ci porgono giusto motivo di umiliare le nostre suppliche alla somma grandezza di V[ostre] E[ccellenze] perché si degnino di consolare le di noi lunghe e virtuose fatiche, che accompagnate da maggior peso d'altri virtuosi per conseguenza permettono alle nostre umiliazioni la ricompensa di premio maggiore di quello al presente godiamo. Tanto con ogni ossequio supplichiamo per godere con generosità di V[ostre] E[ccellenze] gl'effetti di somma grazia». *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 148, 21 agosto 1689 (registrato in modo anomalo dopo gli atti di settembre e prima di quelli di ottobre).

<sup>58</sup> REMO GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 16 e 293.

<sup>59</sup> *I-Vas*, Notarile, Atti (notaio Fratina), b. 6116.

<sup>60</sup> Approfittiamo per smentire anche la più famosa notizia del terremoto che il 4 marzo 1678 avrebbe sconvolto Venezia, procurando alla madre di Antonio Vivaldi il parto prematuro. Nella fonte archivistica citata da Remo Giazotto (Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. It. Cl. 481) si trova, effettivamente, un documento che contiene l'intera descrizione del terremoto, fin nei particolari più dettagliati narrati dal biografo quasi parola per parola – come il coinvolgimento di un sacerdote di Santa Maria Formosa che continuò a celebrare la Santa Messa, mentre i fedeli scappavano all'esterno della chiesa la cui volta si crepò e infine cadde fragorosamente a terra spezzando i marmi e scoperchiando i sepolcri – con una colossale discrepanza temporale: questo terribile evento si verificò, secondo il documento, il 17 [recte: 11] aprile 1688, domenica delle Palme. Di questo movimento tellurico troviamo precise notizie scientifiche nell'elenco dei terremoti storici redatto dall'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (<<http://storing.ingv.it/cfti/cfti5/quake.php?01103IT>>): la scossa distruttiva, con magnitudo 9, si sprigionò alle 12.20 (circa le 18 secondo l'uso orario dell'epoca), con epicentro in Romagna, tra Imola e Ravenna, e durò il tempo di un'Ave Maria (circa venti secondi); fu avvertito molto forte anche a Venezia. Giazotto, per adattare il racconto al giorno natale di Vivaldi, afferma, nella frase d'apertura della biografia, che il compositore è nato di domenica, mentre il 4 marzo di quell'anno era, più banalmente, un venerdì di quaresima.

sceglie alcuni giovani strumentisti come soprannumerari dell'orchestra marciana: tra loro viene ingaggiato il diciottenne Antonio Vivaldi,<sup>61</sup> il quale incomincia, con questo breve contratto, il suo lavoro come violinista. Se nell'edizione del 1700 della *Guida de' forestieri*<sup>62</sup> Coronelli ha segnalato come «assai stimato nel suono del Violino» Giovanni Battista Rossi, nell'edizione del 1706<sup>63</sup> vengono citati sia Giovanni Battista che il figlio come virtuosi di violino tra i migliori di Venezia.

Il primo settembre 1703 Antonio Vivaldi viene ingaggiato dall'Ospedale della Pietà come Maestro di Violino<sup>64</sup> per 60 ducati annui, che arrivano a 100 l'anno successivo, con l'impegno anche di Maestro di Viola all'Inglese: guadagna, in pratica, quattro volte lo stipendio di San Marco del padre. Anche in questo caso vi è il coinvolgimento di un amico di Giovanni Battista: si tratta di don Bonaventura Spada, conoscenza ormai di vecchia data, che ha coperto lui stesso, fino ad allora, l'incarico di Maestro di Violino. Sembra assai plausibile che il Prete rosso sia stato introdotto nell'ambiente musicale della Pietà proprio da questo sacerdote.

Nel 1705 – o forse addirittura nel 1703 – escono a stampa le 12 sonate a tre,<sup>65</sup> l'opera prima del Prete rosso, con cui il giovane compositore si presenta al pubblico, e che «esibiscono già i tratti distintivi vivaldiani»:<sup>66</sup> un segnale che indica a Giovanni Battista quanto sia importante dedicarsi a tempo pieno alla carriera musicale propria e soprattutto del figlio.

Giovanni Battista Vivaldi è iscritto all'Arte dei Sonadori almeno dal 1694, quando il suo nome compare nell'elenco degli strumentisti che pagano la tassa annuale (data approssimativa dedotta dal riscontro delle età dei musicisti presenti nella lista), obbligatoria per chiunque traesse profitto economico dalla pratica musicale;<sup>67</sup> l'elenco precedente risale al 1672, e non vi troviamo il nome del

<sup>61</sup> *I-Vas*, Procuratia «de supra», Chiesa di San Marco, Reg. 37, Scontro cassa 1695-1699. Riprodotto in MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents*, cit., p. 25.

<sup>62</sup> VINCENZO CORONELLI, *Guida de' forestieri*, Venezia, N. N., 1700, p. 27.

<sup>63</sup> *Id.*, *Guida de' forestieri*, Venezia, Tramontin, 1706.

<sup>64</sup> *I-Vas*, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 961 c. 3d. Erroneamente il pagamento viene accordato a Vivaldi come «Maestro di Choro» invece che come 'Maestro di violino di coro'.

<sup>65</sup> La versione a stampa datata 1705, uscita per i tipi di Giuseppe Sala, potrebbe essere una ristampa. Lo induce a pensare sia l'emblema tipografico dello stampatore, che nelle ristampe di Sala sostituisce lo stemma del dedicatario della prima edizione, sia il fatto che l'autore venga citato come «D. Antonio Vivaldi Musico di Violino Professore Veneto» e non sia specificata l'importante mansione, che nel 1705 Vivaldi già svolgeva da due anni, di maestro di violino presso l'Ospedale della Pietà. La prima stampa dovrebbe risalire, quindi, a prima del settembre 1703. Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, cit., p. 47.

<sup>66</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Quasi Vivaldi. La nuova sonata a tre di Pisa*, in questo stesso volume «Studi vivaldiani», 18, 2018, pp. 115-129: 120.

<sup>67</sup> *I-Vas*, Milizia da Mar, b. 553, fasc. 'Sonadori'. Gli strumentisti professionisti avevano l'obbligo di iscriversi all'Arte dei Sonadori, pagando una prima tassa d'iscrizione dopo aver superato un rigoroso esame d'ammissione. La quota iniziale non era uguale per tutti: coloro che erano nati a Venezia pagavano otto ducati (che scendevano a due per i figli dei maestri già iscritti), i nati entro i confini della Serenissima ne pagavano diciotto, mentre per i forestieri la quota saliva a cinquanta ducati. Questa prima tassa era abbonata ai musicisti di S. Marco e della chiesa cattedrale di S. Pietro. Gli iscritti che risultavano in regola con il versamento della tassa annuale ricevevano un «bollettino» da esibire al

violinista, presente invece in tutti quelli successivi (1710, 1711, 1715, 1727). Nella lista del 1710 – corredata, oltre che dall'età dei musicisti, anche dall'ammontare della tassa, da un minimo di dieci soldi a un massimo di dieci lire, proporzionata al guadagno di ciascuno – compare per la prima volta il nome di Antonio Vivaldi: è interessante notare l'importo della quota, che è di quattro lire per il Prete rosso e di ben otto lire per il padre, il quale, evidentemente, in quell'anno guadagnava, grazie alla musica, ancora il doppio del figlio.<sup>68</sup>

Alla luce di queste testimonianze, è piuttosto logico ammettere l'ipotesi che Giovanni Battista, verso la fine del secolo, sia tentato di lasciare le incombenze da barbiere (soprattutto le tasse da pagare anche a quest'Arte) per entrare a pieno titolo nel mondo musicale veneziano, cedendo il negozio. Con il trasloco a San Provolo nel 1705, affitta ancora una bottega. È importante ricordare, innanzitutto, che nei laboratori di barbiere era assai comune che venissero impartite lezioni di musica,<sup>69</sup> ed è, quindi, da tener presente la possibilità che la bottega affittata in Campo Santi Filippo e Giacomo da Giovanni Battista fosse utilizzata soprattutto come luogo nel quale padre e figlio esercitavano l'arte musicale. Non è da escludere, comunque, che sia potuta servire anche per il lavoro del figlio Francesco che, già quindicenne, si sta avvicinando egli stesso alla prima arte del padre: infatti il primo agosto dello stesso anno il barbiere Stefano Fabris, con bottega nel sestiere di San Marco, lo aveva assunto come garzone «per insegnarli l'arte sua», senza alcuna obbligazione economica.<sup>70</sup> Nel citato elenco dei barbieri del dicem-

datore di lavoro nel momento dell'ingaggio: sia i musicisti inadempienti, sia chi li aveva impropriamente assunti, erano passibili di multe piuttosto severe. Un esaustivo saggio sulle dinamiche all'interno dell'Arte dei Sonadori è stato preparato da don Gastone Vio – il quale vi si era dedicato fino a pochi giorni dalla morte – e pubblicato postumo nel 2006 a cura di Eleanor Selfridge-Field e Loris Stella: GASTONE VIO, *L'Arte dei Sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, «Recercare», XVIII, 2006, pp. 69-111.

<sup>68</sup> *I-Vas*, Milizia da Mar, b. 626, fasc. 'Arti' (si segnalano, in questo elenco manoscritto, numerose differenze rispetto a quello a stampa del 1711 riferito allo stesso anno). Antonio Vivaldi è presente anche negli elenchi successivi, tranne in quello del 1727, forse perché, all'atto della compilazione di questa lista, il compositore si trovava a Mantova, come suggerito da ELEANOR SELFRIDGE-FIELD in *Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672-1727*, «Royal Musical Association research chronicle», IX, 1971, pp. 1-52: 48.

<sup>69</sup> Don Gastone Vio riferisce di aver trovato circa un centinaio di «contratti di garzonaggio nei quali si tratta di apprendimento dell'arte musicale. Per lo più i maestri sono barbieri [in 63 contratti]. C'è da credere che nelle "botteghe da barbiere" a Venezia si tenessero trattenimenti musicali, forse nei momenti di "stanca", quando la clientela era meno numerosa. [...] Si può pensare che l'arte musicale fosse per i barbieri una seconda arte». GASTONE VIO, *Musici veneziani nella cerchia di Giovanni Battista Vivaldi in Nuovi studi vivaldiani, Edizione e cronologia critica delle opere*, cit., p. 696, nota 28. Non erano rari i casi in cui il barbiere insegnava musica al proprio apprendista durante le pause dal lavoro, così che, una volta raggiunto un certo livello nel suonare uno strumento, il garzone o il lavorante potesse suonare nella bottega, contribuendo ad aumentare l'incasso. L'ambivalenza professionale dei barbieri-musicisti è ampiamente descritta in GASTONE VIO, *L'Arte dei Sonadori e l'insegnamento della musica a Venezia*, cit., pp. 89-97.

<sup>70</sup> *I-Vas*, Giustizia vecchia, b. 124, reg. 176, 16 settembre 1705. Se avesse potuto lavorare nella bottega del padre, Francesco non avrebbe dovuto passare per il «garzonato» – oltretutto a titolo gratuito – essendo figlio d'arte: questo conferma pienamente l'ipotesi che nell'agosto 1705 Giovanni Battista non fosse più attivo come barbiere.

bre 1705, tra i garzoni del sestiere di San Marco troviamo Francesco, alle dipendenze di Stefano Fabris: pur essendo indicata un'età diversa dalla sua (dieci anni invece che quattordici), non può essere messo in dubbio che si tratti proprio del fratello del Prete rosso, in quanto non vi sono altri contratti di garzonato a nome di Stefano Fabris, e sono comunissimi gli errori anagrafici compiuti in questi elenchi soprattutto riguardo i garzoni. Nella stessa bottega sta praticando anche il lavorante Marco De Marchi che, come abbiamo visto, si rivelerà utile come testimone, nel 1718, al processo di stato libero di Bonaventura Vivaldi: accompagnando Giovanni Battista presso gli uffici del tribunale ecclesiastico, dichiarerà di «esser stato allevato insieme» a Bonaventura.<sup>71</sup>

Francesco Vivaldi da adulto eserciterà in proprio come «maestro barbiere», nel sestiere di Cannaregio, come è documentato anche nella lista di quest'arte compilata nel 1732;<sup>72</sup> la bottega non doveva essere molto frequentata, poiché il titolare non si avvaleva dell'aiuto di lavoranti né di garzoni.

#### CASA E BOTTEGA DA *BARBIER* DI GIOVANNI BATTISTA VIVALDI?

Il contratto d'affitto del barbiere Pietro Zanella, che nel 1713 occupa un locale delle case dei Salamon, è stato stipulato il 2 agosto 1701, come si legge a margine del relativo progressivo nel catastico del 1711. Il fatto che proprio nella porzione di quella casa che tra il 1676 e il 1697 (ma forse anche successivamente, fino al dicembre 1705) potrebbe aver ospitato la famiglia Vivaldi si svolgesse, con certezza dal 1701, l'attività di barbiere, non può essere considerato una semplice coincidenza, ma incoraggia, invece, una precisa ipotesi: verso gli ultimi anni del secolo, Giovanni Battista, lusingato dai successi musicali suoi e del figlio, e forse non riuscendo a far fronte anche agli impegni pratici ed economici che una bottega comportava, decide di cedere la barberia a un collega. Piero Zanella esercita già da diversi anni questa attività poco lontano, in Calle del Pestrin, dietro la chiesa parrocchiale (nel mappale napoleonico una porzione della particella 4359): qui, nella bottega annessa alla sua abitazione, riceve i clienti fin dal primo marzo 1691.<sup>73</sup> L'occasione deve essere sembrata ottima, e Zanella si offre senza indugio per concludere l'affare, in modo da poter così disporre di una posizione assai più favorevole di quanto gli conceda la sua, situata in una calle di minore passaggio. Un'accurata lettura dell'elenco dell'Arte dei Barbieri del 1695<sup>74</sup> (purtroppo molto rovinato e a tratti illeggibile, in altri decifrabile solo grazie alla lampada di Wood) ci ha permesso di stabilire che, nel 1695, Pietro Zanella, maestro, aveva alle sue dipendenze – oltre a ben due lavoranti e un garzone – un lavorante maestro di

<sup>71</sup> ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, *Examinum Matrimoniorum*, 160, c. 429.

<sup>72</sup> *I-Vas*, Milizia da mar, b. 538. Vedi: MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 41. Durante il citato processo a Iseppo Vivaldi nel 1729, uno dei testi afferma che l'imputato è fratello del «barbiere [...] che stà in principio de cale dell'Occa a S[an]ti Apostoli», nel sestiere di Cannaregio. *I-Vas*, Quarantia Criminal, b. 167, c. 134r. Vedi AURELIA AMBROSIANO, *I Vivaldi: una famiglia di sonadori, barbieri e banditi*, cit., p. 42.

<sup>73</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, Bragora, progr. 160.

<sup>74</sup> *I-Vas*, Milizia da mar, b. 538.

nostra conoscenza, il già citato Antonio Gandolfi.<sup>75</sup> Questo ci induce facilmente a pensare che la gestione delle due botteghe fosse in atto già dal 1695 e che, quasi come in un'attività manageriale, Zanella le gestisse entrambe, destinando a una un maestro e un lavorante, e all'altra un maestro, un lavorante e un garzone. Più tardi Zanella chiuderà la bottega in Calle del Pestrin per continuare l'attività solo in quella in Campo Grando: nella redesima del 1740 troviamo ancora in vita il longevo barbiere, che esercita la sua arte sempre nel locale dei Salomon, con contratto appena rinnovato nel 1738, mentre lo stabile da lui affittato fin dal 1691 in Calle del Pestrin gli serve ormai solo da abitazione.<sup>76</sup> Zanella muore novantenne il 27 marzo 1756.<sup>77</sup>

Se accettiamo la supposizione che Giovanni Battista abbia avuto a disposizione la stessa bottega che dal 1701 (e forse anche prima) era in gestione a Piero Zanella, l'appartamento abitato dalla famiglia del Prete rosso, quindi, non può essere che quello comunicante con il negozio all'angolo del campo, corrispondente all'odierno numero civico 3805, il quale, nel *catastico* parrocchiale redatto nel 1713, risulta affittato al sarto Zuanne Sella.<sup>78</sup> Si tratta, in verità, di un doppio appartamento: l'importo dell'affitto è di 36 ducati annui, poco più della somma degli importi degli affitti dei due appartamenti che nel 1661 erano dati in locazione a tali Marietta Montesella e Bortola Trevisana<sup>79</sup> (nel 1732 per l'affittuario che paga 45 ducati viene specificato che sono «case due»)<sup>80</sup>. Non sorprende affatto che Giovanni Battista abbia avuto bisogno di ben due appartamenti: dal 1694 la famiglia a suo carico contava almeno dieci persone.

Zuanne Sella esibisce un contratto d'affitto che il redattore del *catastico* parrocchiale trascrive come valido dal 10 ottobre 1705; sappiamo però che i Vivaldi si sono trasferiti a San Provolo il primo dicembre dello stesso anno. Nell'ipotesi che la famiglia del compositore sia rimasta alla Bragora fino a questa data, l'anomalia si può facilmente spiegare ricordando che per la parola 'ottobre' si usava la scrittura «8bre», mentre per 'dicembre' si usava «Xbre», che, vergata in velocità, vedeva unite le parti estreme (in alto e in basso) della «X» a formare esattamente un «8». È molto probabile che nel decifrare la grafia del locatario si sia frainteso tra i due numeri e che il contratto di Zuanne Sella fosse valido dal 10 dicembre 1705, immediatamente dopo l'esodo dei Vivaldi verso San Provolo.

<sup>75</sup> Nell'elenco del 1689 (circa), Zanella pratica da maestro assieme a un garzone di dieci anni, Lorenzo Mainotto, mentre Antonio Gandolfi è a sua volta maestro del garzone Bastian. Non abbiamo trovato il nome di Giovanni Battista Vivaldi, ma alcune parti del documento sono illeggibili. *I-Vas*, Milizia da mar, b. 538.

<sup>76</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 435, Bragora, progr. 289. Anche Piero Zanella, come Giovanni Battista, ha avuto un figlio, Gerolemo, avviato alla carriera ecclesiastica, ma questi morì a soli vent'anni, nel 1729, chierico della Bragora. ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Registri dei Morti, Reg. 17, p. 5.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>78</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 428, Bragora, reg. 273.

<sup>79</sup> *I-Vas*, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 420, Bragora, progr. 362 e 363.

<sup>80</sup> ASPV, Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Fabbriceria di S. Giovanni in Bragora, Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, Atti Generali, 15, fasc. «Elenco delli affittuali esistenti in Contrada di S. Gio[vanni] Ba[t]tist[ia] in Bragola [...]» (1732).

## LE CASE SUL LATO SUD DEL CAMPO GRANDO, IERI E OGGI

La casa d'angolo tra il campo e la Calle del Dose, oggi, purtroppo, non esiste più: è stata abbattuta e sostituita con un moderno stabile costruito negli anni Venti del Novecento. Le nostre ricerche presso l'Archivio Storico Comunale di Venezia, però, ci hanno portato al sorprendente e inaspettato risultato non solo di poter 'vedere' la casa com'era nell'Ottocento, ma anche scoprirne la sua struttura interna. In questo archivio, infatti, sono conservate le autorizzazioni, licenze e permessi edilizi rilasciati dal Comune di Venezia a partire dal 1806, tra cui la richiesta, presentata nel 1919, di un permesso per la demolizione del fabbricato esistente a Castello al civico 3804-3805 e la costruzione di un nuovo edificio.<sup>81</sup> Il tecnico che presenta il progetto allega un eloquente disegno della costruzione da demolire (Illustrazione 5).

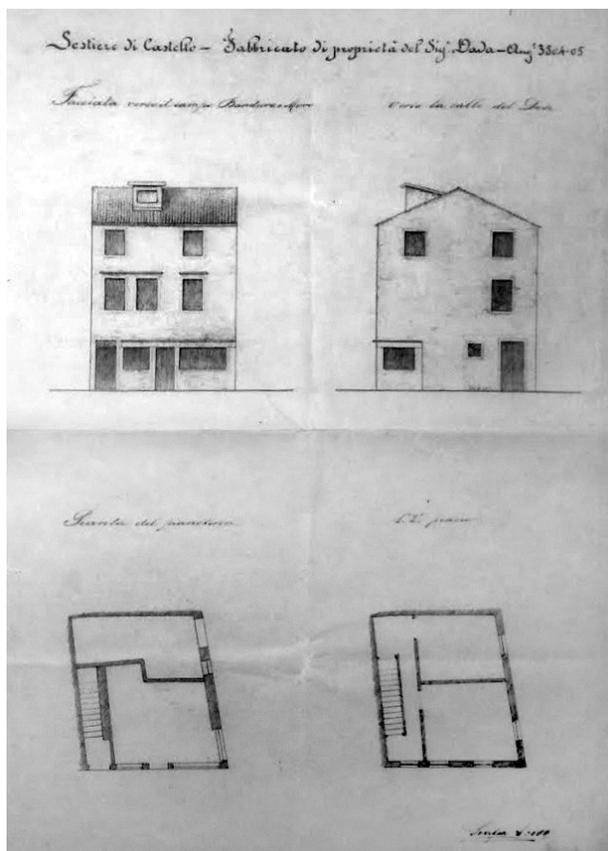


ILLUSTRAZIONE 5. Disegno del 1915 raffigurante la costruzione da demolire al civico 3804 e 3805 del Sestiere di Castello. AMV, 1915/20-X/2/3, prot. 16769/1915, b. 1037.

<sup>81</sup> Archivio Municipale di Venezia (AMV), 1915/20-X/2/3, prot. 16769/1915, b. 1037. Si ringrazia per la cortese disponibilità il dott. Andrea Nordio della sede veneziana dell'Archivio Municipale, il quale ci ha fornito importanti suggerimenti in merito alla nostra ricerca.

Si tratta di una porzione di caseggiato che rispecchia quasi fedelmente la parte di stabile che gli stava accanto, che tuttora si trova ai numeri civici 3807 e 3808. In quest'ultima parte di edificio, pur mantenendo intatta la struttura originale, è stata modificata l'apertura delle porte a piano terra e dei balconi del secondo piano, al di sopra del quale emerge il nuovo terzo piano, la cui costruzione ha permesso anche l'innalzamento dei soffitti del livello inferiore. Per l'approvazione di questi lavori, il progettista, nel 1928, ha allegato anch'egli un minuzioso disegno dell'abitazione preesistente<sup>82</sup> (Illustrazione 6).

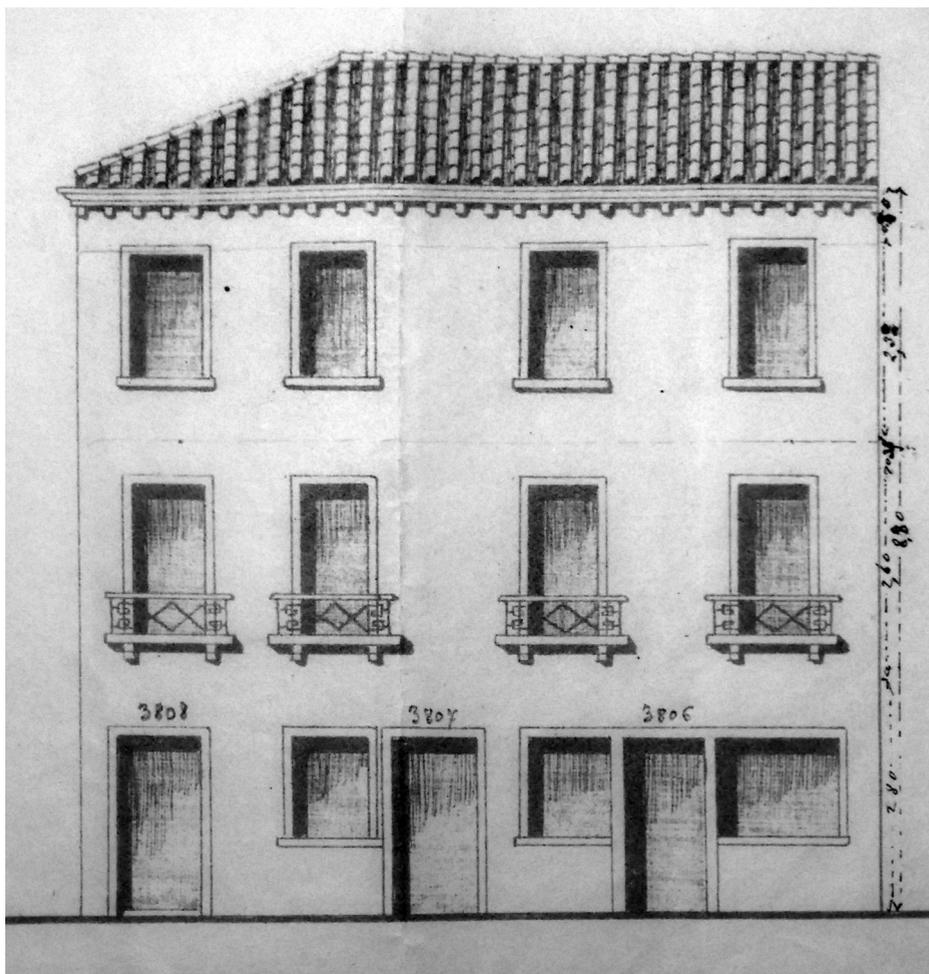


ILLUSTRAZIONE 6. Disegno del 1928 raffigurante la costruzione da ristrutturare al civico 3806-3808 del Sestiere di Castello. AMV, 1926/30-IX/2/2, prot. 70544/1928, b. 1616.

<sup>82</sup> AMV, 1926/30-IX/2/2, prot. 70544/1928, b. 1616.

Possiamo descrivere quindi con facilità la proprietà dei Salamon, che era formata da un unico grazioso palazzo affacciato al soleggiato Campo Grando, sul quale, a piano terra, si aprivano due botteghe con doppia vetrina; simmetricamente disposti a sinistra di ciascuna bottega, si trovavano due ingressi, ciascuno dei quali portava agli appartamenti del primo e del secondo piano. I disegni ci consentono di visualizzare con precisione gli spazi interni della porzione di casa verso la Calle del Dose che, secondo la nostra ricerca, sarebbe stata abitata dai Vivaldi: il piano terra era formato da uno spazio piuttosto grande occupato dal negozio affacciato al campo, da una zona un po' più angusta e meno luminosa che si apriva sulla calle, e, separata da un muro, da una scala (con accesso dall'esterno) che saliva agli appartamenti superiori; il primo e il secondo piano erano identici, suddivisi entrambi in un corridoio-sottoscala che fungeva da pianerottolo e immetteva a destra nelle uniche due stanze che formavano l'intera abitazione. Non ravvisando la presenza di camini dalla parte della facciata, è ipotizzabile che gli ambienti affacciati al campo fossero adibiti a camere da letto, mentre in quelli interni vi trovasse luogo la cucina. Le mappe disegnate nel 1928 ci permettono di stabilire che ciascuno dei due appartamenti della rimanente porzione di casa erano un po' più ampi, sviluppandosi a sinistra della scala con un'ulteriore stanza (e forse per un periodo suddivisi in tre affittanze anziché due, essendo presente, nella stanza sul lato opposto al campo, una ulteriore scala a U con pianta quadrata che porta ai piani superiori).

Attualmente quest'ultima parte dello stabile rimasta sostanzialmente integra – seppur aumentata di un piano – è abitata dal cordialissimo ammiraglio Francesco Spanio, il quale, a conoscenza dei nostri studi sull'infanzia del Prete rosso, ci ha invitato a visitare l'interno dell'edificio per cercarne analogie utili per la ricerca. Mentre la ripartizione delle stanze ai piani superiori è assai difforme da quella disegnata nella pianta, interessante si è dimostrato l'esame del piano terra: come indicato dalla perspicace osservazione del padrone di casa, tra il vano delle scale e l'antica bottega vi è una porta, la quale, mentre ora permette all'inquilino di usare l'ambiente come una qualsiasi stanza dell'appartamento (nella fattispecie un *atelier* di pittura), nel Settecento era l'accesso più immediato dall'abitazione al negozio. Poiché la casa dell'ammiraglio Spanio è gemella di quella da noi identificata come l'abitazione dei Vivaldi, è facile immaginare che il passaggio, nella casa d'angolo, fosse utilizzato da Giovanni Battista per raggiungere la sua bottega senza dover uscire all'esterno, e che il varco fosse stato murato quando Piero Zanella prese in carico la barberia. Inoltre, un'ulteriore apertura, che oggi vediamo murata, consentiva l'accesso dall'antica bottega alla scala dell'appartamento adiacente, ora non più esistente. Probabilmente, in un periodo successivo a quello di nostro interesse, la bottega era annessa all'appartamento a fianco. Questo particolare, comunque, ci dà l'idea che le metrature delle affittanze mutassero in base al bisogno: per questo non è da escludere che gli stessi Vivaldi abbiano avuto in locazione anche alcune stanze dell'appartamento che ora è di proprietà dell'ammiraglio Spanio, considerando che le quattro stanze che componevano la casa d'angolo coprivano in tutto solo sessanta metri quadrati.

Tutto il lato sud del Campo Grando ha subito interventi di edilizia durante il Novecento.

Dello stabile al civico 3809 (particella 4231 del catasto napoleonico), che tra il 1673 e il 1713 fu abitato da don Zuanne Toselli, prete del Capitolo della Bragora, amico dei Vivaldi – oltre ad aver celebrato le nozze della sorella di Camilla,<sup>83</sup> è lui che, nel 1692, assiste alla dipartita del reverendo parroco don Giovanni Francesco Temporini, prozio di Antonio, e ne dà notizia nel registro parrocchiale dei morti<sup>84</sup> –, di proprietà dei nobili fratelli Minio, abbiamo una ingiallita ma abbastanza nitida fotografia del 1924 (Illustrazione 7), che ci mostra come la facciata della casa non fosse conseguente a quella dei Salamon, in quanto i due edifici erano separati tra loro da una calle privata di pertinenza dei Minio.



ILLUSTRAZIONE 7. Fotografia del 1924 della costruzione da ristrutturare al civico 3809 del Sestiere di Castello. Si noti l'edificio a destra, ritratto prima di essere ampliato, ancora su due soli piani. AMV, 1921/25-IX/2/2, prot. 45692/1924, b. 1305.

<sup>83</sup> ELEANOR SELFRIDGE-FIELD – MARGHERITA GIANOLA, *La famiglia materna di Antonio Vivaldi*, cit., p. 23.

<sup>84</sup> MARGHERITA GIANOLA, *La più antica firma autografa di Antonio Vivaldi. L'adolescente Antonio e la sua famiglia attraverso la lettura della 'Commissaria Temporini'*, cit., p. 7.

Bocciato un primo progetto che prevedeva, oltre alla costruzione di un vano nella sede della calle, la sopraelevazione del fabbricato, ne viene approvato un secondo sostanzialmente simile,<sup>85</sup> la realizzazione del quale è quanto possiamo osservare oggi.

La costruzione a ridosso della chiesa consisteva, fino all'inizio dell'Ottocento, in un muretto nel quale si apriva una porta che immetteva nel giardino retrostante, attraversato il quale si accedeva, a sinistra, alla casa con affaccio sul Campiello dei Preti (particella 4232 oppure 4233 del catasto napoleonico), di proprietà del Capitolo della Bragora, a disposizione del Primo Prete di Chiesa, che poteva abitarla o darla in affitto. Tra il 1661 e il 1672 (e probabilmente anche oltre, ma non è documentato) vi abitava, come abbiamo visto, la famiglia di Gerolimo Gandolfi. In calce a un disegno del 1924 – allegato alla richiesta relativa alla casa adiacente – vi è uno schizzo che ci mostra, al posto del muretto, la facciata di una casa con ben otto finestre, apparentemente in due piani, seppure ci si rende conto, nel confronto con la casa accanto, che l'altezza è molto ridotta. Nel 1951 i proprietari chiedono di poter modificare il fabbricato:<sup>86</sup> veniamo a scoprire che, dove prima sorgeva il giardinetto, era stato costruito un edificio occupato da un solo piano terra (Illustrazione 8), di cui non si scorgeva il tetto perché mascherato dall'elevazione del muretto di facciata – forse lo stesso che nel Settecento proteggeva il giardino – alto meno di cinque metri. Le fotografie allegate mostrano come, tra il 1928 e il 1951, la seconda fila di finestre sia stata murata. Viene concesso il permesso per eseguire i lavori di sopraelevazione, che trasformano la fatiscante costruzione in una casetta a due piani, la cui nuova altezza non nasconde la visione laterale della chiesa, perché il primo piano ospita un piccolo terrazzo, la balaustra del quale poggia la sua base in coincidenza con il limite superiore dell'antico muretto.

Sperando che negli archivi veneziani si celino quei documenti che abbiamo tentato invano di ritrovare, e attendendo che una mano sapiente e fortunata li possa riportare alla luce, dobbiamo per ora accontentarci di queste ragionate supposizioni, che ci hanno dato l'occasione per far chiarezza su alcune consolidate imprecisioni riguardanti la biografia vivaldiana, permettendoci, inoltre, di colorire, con nuovi dettagli, lo scenario che fece da sfondo all'infanzia e all'adolescenza di Antonio Vivaldi.

<sup>85</sup> AMV, 1921/25-IX/2/2, prot. 45692/1924, b. 1305.

<sup>86</sup> AMV, 1948/55-X/7/3, prot. 32996/1951, b. 292.



ILLUSTRAZIONE 8. Scorcio di Campo Bandiera e Moro (già Campo Grando) nel 1951. AMV, 1948/55-X/7/3, prot. 32996/1951, b. 292.



ILLUSTRAZIONE 9. Fotomontaggio del Campo Grando alla Bragora prima delle ristrutturazioni novecentesche (a cura di Margherita Gianola).



ILLUSTRAZIONE 10. Il Campo Bandiera e Moro (già Campo Grando) alla Bragora ai nostri giorni (fotografia di Margherita Gianola).

Margherita Gianola

REFLECTIONS CONCERNING THE HOUSE IN CAMPO GRANDO  
ALLA BRAGORA WHERE VIVALDI IS BELIEVED TO HAVE BEEN BORN  
AND GIOVANNI BATTISTA'S ACTIVITY AS A BARBER

Summary

Although the archival documents establishing Antonio Vivaldi's Venetian habitations after 1705 are numerous, it is not yet known for certain exactly where, within the parish of San Giovanni in Bragora, the house where the Red Priest was born was situated. Starting from an analysis of newly discovered documents concerning the noble Salamon family, proprietors of the apartment in Campo Grando where Camilla Calicchio, the composer's mother, resided at the time of her marriage, and cross-referencing these with the data declared in the censuses (*redécime*) of 1661 and 1711, an attempt has been made to lend concreteness to the hypothesis, widely shared by scholars, that the Vivaldi family made its home in the house of the bride.

The confirmation that in 1701 there was a barber's shop located precisely at the corner of this building – whereas in 1661 there had been none – reinforces the suspicion that Giovanni Battista Vivaldi plied his trade as a barber in Campo Grando itself, finally passing on the shop to a colleague when his activity as a musician came to the fore.

A perusal of the records of Giovanni Battista's tests of professional accomplishment as a barber, even if it does not resolve the matter definitively, provides a starting point for an investigation into his dual career during the 1680s and 1690s, when he was in close contact both with numerous barbers and with leading musicians.

Finally, the discovery of drawings and photographs of the houses at the southern end of Campo Grando prior to their twentieth-century modifications makes it possible to create an evocative virtual reconstruction of the former appearance of this location.



Fabrizio Ammetto

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI:  
ITS RECONSTRUCTION AND DATING

In July 1708 the twenty-three-year-old Johann Sebastian Bach moved – together with his wife Maria Barbara (pregnant with their first daughter Catharina Dorothea) – from Weimar to Mühlhausen to enter the service of duke Wilhelm Ernst (1662-1728), from whom he obtained the posts of court organist and, later (from 2 March 1714), concertmaster. These duties afforded Bach the opportunity to collaborate with the instrumentalists of the ducal court orchestra and deepen his knowledge of the genre of the Italian instrumental concerto.

A nephew of this duke, the young prince Johann Ernst (1696-1715) – a good musician – returned to Weimar on 8 July 1713 after a long study sojourn in the Netherlands (Utrecht and Amsterdam), where he had the chance to buy musical prints and manuscripts of ‘modern’ concertos, composed primarily by leading Italian masters: Alessandro and Benedetto Marcello, Giuseppe Torelli and Antonio Vivaldi. These works immediately claimed the attention of Bach, who transcribed (at least) twenty-one for solo keyboard (pedaliter or manualiter): five for organ (BWV 592-596) and sixteen for harpsichord (or for organ without pedalboard, BWV 972-987), ten of which were by Vivaldi:<sup>1</sup>

- the violin concerto in G major, Op. 3 no. 3, RV 310 (BWV 978, in F major);
- the concerto for two violins in A minor, Op. 3 no. 8, RV 522 (BWV 593);
- the violin concerto in D major, Op. 3 no. 9, RV 230 (BWV 972);
- the concerto for two violins and cello in D minor, Op. 3 no. 11, RV 565 (BWV 596);
- the violin concerto in E major, Op. 3 no. 12, RV 265 (BWV 976, in C major);
- the violin concerto in D major “Grosso Mogul”, RV 208 (BWV 594, in C major);
- the violin concerto in G major, RV 299 (BWV 973);<sup>2</sup>
- the violin concerto in G minor, RV 316 (BWV 975);

Fabrizio Ammetto, Departamento de Música (DAAD, CG), Universidad de Guanajuato, Sede Marfil, Fraccionamiento 1, s/n, Col. El Establo, 36250 Guanajuato, Gto., Mexico.

e-mail: fammetto@hotmail.it – or – fammetto@ugto.mx

<sup>1</sup> To the following list should be added the (later) transcription of the Concerto for four violins in B minor, Op. 3, no. 10, RV 580 (BWV 1065, in A minor, for four harpsichords and orchestra), made in Leipzig during the 1730s at a time when Bach was director of the *Collegium Musicum*.

<sup>2</sup> Later included in the collection containing twelve *Concerti à cinque stromenti*, Op. 7 (Amsterdam, Jeanne Roger, 1720), as the second composition of the “Libro secondo” (= no. 8).

- the concerto for two violins in B flat major, RV 528 (BWV 980, in G major);<sup>3</sup>
- the violin concerto in D minor, RV 813 (BWV 979, in B minor).<sup>4</sup>

In making these keyboard transcriptions, Bach clearly had at his disposal a copy of the recent Dutch print of *L'estro armonico*, Op. 3 (Amsterdam, Estienne Roger, 1711), as well as Vivaldi manuscripts that were circulating in Northern Europe as early as the first decade of the eighteenth century.<sup>5</sup> Today we possess the text of all the Vivaldi concertos mentioned above, with the sole exception of the violin concerto in G minor, RV 316.

#### THE VIOLIN CONCERTO IN G MINOR, RV 316

The manuscript of the concerto RV 316 – known until the last century through a set of non-autograph separate parts preserved at Darmstadt in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (shelf mark: Ms. 4443) – was destroyed by fire during the Second World War.

Thanks to the text transmitted by Bach's transcription BWV 975, it is known that the first two movements of RV 316 shared musical material with the violin concerto in G minor, RV 316a, Op. 4 no. 6 (Amsterdam, Estienne Roger, 1716):<sup>6</sup> the opening movement (*Allegro* in RV 316a; without tempo direction in BWV 975) was almost identical, while the second movement (*Largo e cantabile* in 316a; *Largo* in BWV 975) exhibited some minor differences in the solo episodes, besides orchestral tutti that were totally different. The final movement of

<sup>3</sup> The source used by Bach for the transcription of BWV 980 is not the one transmitting the concerto RV 381 (*D-Bds*, Ms. P 327, ex Thulemeier, Nr. 232), but that of RV 528 (*S-Ulu*, Instr. mus. i hs. 61:7): see FABRIZIO AMMETTO, *Vivaldi "ricostruisce" Vivaldi: ipotesi di testo 'originale' dei Concerti RV 528, 774 e 775*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, eds. Francesco Fanna and Michael Talbot, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 353-357, later revised and augmented, with the addition of musical examples, in FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi ("Quaderni vivaldiani", 18)*, Florence, Olschki, 2013, pp. 163-170 (Chap. III.7. *Un'opera dubbia? Il caso di RV 528*). A critical edition of the concerto RV 528 is available in FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi (con edizione di RV 513, 521, 528, 764 e ricostruzione di RV 520, 526)*, doctoral dissertation, Università di Bologna, 2010, pp. 274-277 (critical commentary), 381-408 (score). A recording of RV 528 – performed by "L'Orfeo Ensemble di Spoleto", directed by Fabrizio Ammetto (Tactus, 2012, TC 672253) – is available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tzyo-kV2aMs>> (I movement: [*Allegro*]), <<https://www.youtube.com/watch?v=wrPaz-kq99I>> (II movement: *Largo*), <<https://www.youtube.com/watch?v=smLzkYCnzky>> (III movement: *Allegro*).

<sup>4</sup> The concerto RV 813 (*olim* RV Anh. 10), formerly attributed to Torelli, has recently been claimed as a genuine composition of Vivaldi (see FEDERICO MARIA SARDELLI, *Aggiornamenti del catalogo vivaldiano*, «Studi vivaldiani», 9, 2009, pp. 105-113: 108).

<sup>5</sup> The Concerto RV 299 exists in a manuscript (*D-Dl*, Mus. 2389-O-56) copied out by the violinist Johann Georg Pisendel (1687-1755) which is concordant with the printed version. Here, it is useful to recall that Bach made his first acquaintance with Pisendel precisely in Weimar in March 1709.

<sup>6</sup> The collection of twelve concertos comprising Vivaldi's *La stravaganza*, Op. 4 – probably in existence by 1710/11 (see CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi ("Quaderni vivaldiani", 9)*, Firenze, Olschki, 1998, p. 292) – was published, according to Rudolf Rasch, in 1716 or perhaps at the end of 1715, but certainly no earlier (see RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, "Informazioni e studi vivaldiani", 17, 1996, pp. 89-137: 98).

RV 316, however, was totally different from that of the concerto sent to the publisher.

On the grounds of the above-mentioned similarities, Jean-Pierre Demoulin, in an essay published in 2009, argued in favour of a reconstruction of the (lost) concerto RV 316,<sup>7</sup> considering that "le rétablissement d'une partition à exécuter [...] serait aisé" ("the reconstruction of a score for performance [...] would be easy"), as there would be need only for a:

- reprise in *extenso*, sans modification, de l'Allegro initial du RV 316a, Opus IV n° 6 (restatement *in extenso*, without modification, of the opening *Allegro* of RV 316a, Op. 4 no. 6);
- reprise du Largo, sans modification de la mélodie du même Opus IV n° 6, mais en rétablissant les «tutti» en accord verticaux d'après la version de Bach; avec en plus le «tutti» supplémentaire après la huitième mesure de solo, comme chez Bach (restatement of the *Largo*, without change to the melody, of the same Op. 4 no. 6, but restoring the tutti in block chords in accordance with Bach's version; with, in addition, the extra tutti after the eighth bar of the solo, as in Bach);
- transposer textuellement le texte de Bach pour le finale «Presto» en prenant l'accompagnement comme au début par harmonies pleines. Le continuo pourrait aux reprises s'inspirer alors du développement de la basse de Bach"<sup>8</sup> (making an arrangement of Bach's text for the *Presto* finale whereby the accompaniment, as at the start, would be fully harmonized. The continuo could then, in the repeats, draw inspiration from the development of the bass by Bach).

In fact, to make a convincing reconstruction of the concerto RV 316 turns out to be a little more complicated than Demoulin proposed, for the following reasons.

#### ASPECTS OF THE RECONSTRUCTION OF RV 316

FIRST MOVEMENT: without tempo direction (2/4). This is a typical movement in ritornello form, here with four solo episodes (TsTsTsTsT). The musical material of the tutti consists of five melodic motives, four of which are presented in the opening orchestral passage: *a* (bars 1-8 and 9-16); *b* (bars 17-22);<sup>9</sup> *c* (bars 23-26); *d* (bars 27-32). The fifth melodic motive is heard only in the second tutti (bars 63-73). Comparing Bach's harpsichord transcription (BWV 975) with the published version (RV 316a) of this movement, one immediately notices some important differences of which account has to be taken when

<sup>7</sup> See JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Suggestions pour compléter quatre œuvres dont on ne possède pas l'intégralité des sources: RV 316, 562, 693, 431, et qui méritent une exécution qui rende dignement l'original. Questions parallèles à propos des concertos RV 432 et 438*, in Antonio Vivaldi. *Passato e Futuro*, cit., pp. 359-367: 359-360.

<sup>8</sup> See JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Suggestions pour compléter quatre œuvres*, cit., p. 360.

<sup>9</sup> This motive does not appear again in the course of the movement.

reconstructing RV 316 (a fact that renders impossible a “reprise *in extenso*, sans modification” as Demoulin advocated):

(1) the descending melodic interval for the violins between the third and fourth bars of motive *a*, always a sixth in Bach (bars 3-4, 11-12, 58-59, 125-126), becomes instead a fifth in a pair of passages in RV 316a (bars 3-4, 58-59);<sup>10</sup>

EXAMPLE 1. Bach, BWV 975/I, bars 1-8.

EXAMPLE 2. Vivaldi, RV 316a/I, bars 1-8.

(2) in the melodic-harmonic sequence making up motive *b*, the chord in bar 21 is one of E minor in Bach, but E flat major in Vivaldi;

EXAMPLE 3. Bach, BWV 975/I, bars 17-22.

EXAMPLE 4. Vivaldi, RV 316a/I, bars 17-22.

<sup>10</sup> In the following examples taken from RV 316a the bass figures are omitted.

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

(3) the contrapuntal imitation of the melodic line of motive *c* (♯<sup>7</sup>  $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{4}$ ) is 'literal' in Bach's transcription (bars 23-26 and 88-91), but not in RV 316a;

EXAMPLE 5. Bach, BWV 975/I, bars 23-26.

EXAMPLE 6. Vivaldi, RV 316a/I, bars 23-26.

(4) the melodic profile of each module belonging to the sequence constituting motive *e* (similarly to the contrapuntal imitation at the lower fifth) is not entirely concordant in Bach's and Vivaldi's versions;

EXAMPLE 7. Bach, BWV 975/I, bars 63-68.

EXAMPLE 8. Vivaldi, RV 316a/I, bars 63-68.

Were these changes introduced by Bach, or were they already present in the score of the (lost) concerto RV 316?

- 1 Bars 3-4 and 58-59 of the Vivaldian source must have featured a leap of a sixth (as shown in bars 11-12 and 125-126) for two reasons: firstly, on account of the presence of the same interval in the first solo episode (bars 35-36), matching the restatement (identical) of the orchestral opening and thereby strengthening the structural unity of the piece; secondly, at least in bars 3-4, for the additional technical-instrumental reason that the sixth *a''-c''* is much easier to execute on the violin than the fifth *a''-d''*.<sup>11</sup>
- 2 More problematic, however, is to determine what the original chord in bar 21 was: perhaps the young Bach's intention was to 'smooth' the connection to the next chord, that of A major, by opting for E minor?
- 3 Conversely, the alterations to intervals in the imitations occurring in bars 23-26 and 88-91 would seem attributable to Bach, who was probably more concerned than Vivaldi to observe strict symmetry.
- 4 Finally, even the melodic differences in bars 64, 66, 68, 70 and 72 may have been introduced by Bach for purely technical-instrumental reasons (the two contrapuntal voices in imitation are both entrusted to the right hand), but there is no reason to suppose that Vivaldi himself did not wish the passage to take the same form on principle.

The solo episodes, too, reveal some significant differences between Bach's version (BWV 975) and Vivaldi's as published (RV 316a), both as regards the principal violin part (bars 51, 121) and the bass line (bars 49, 109): the readings encountered in the harpsichord transcription – when shorn of Bach's embellishments<sup>12</sup> – all seem attributable to Vivaldi's handiwork.

EXAMPLE 9. Bach, BWV 975/I, bars 48-52.



<sup>11</sup> The intervals of a fifth found in the published version of RV 316a could, of course, be due to an engraving error by Roger.

<sup>12</sup> The embellishments specified by Bach, especially those in the second movement of this concerto, are extremely useful, not only for a knowledge of performance practice at this time, but also for the correction of certain inaccuracies in the published RV 316a, such as a trill in bar 8 that is incorrectly placed over the appoggiatura (*d''*) instead of the main note (*c''* sharp).

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

EXAMPLE 10. Vivaldi, RV 316a/I, bars 48-52.

Musical score for Example 10, Vivaldi, RV 316a/I, bars 48-52. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with some trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

EXAMPLE 11. Bach, BWV 975/I, bars 106-110.

Musical score for Example 11, Bach, BWV 975/I, bars 106-110. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with some trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

EXAMPLE 12. Vivaldi, RV 316a/I, bars 106-110.

Musical score for Example 12, Vivaldi, RV 316a/I, bars 106-110. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with some trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

EXAMPLE 13. Bach, BWV 975/I, bars 121-122.

Musical score for Example 13, Bach, BWV 975/I, bars 121-122. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with some trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

EXAMPLE 14. Vivaldi, RV 316a/I, bars 121-122.

Musical score for Example 14, Vivaldi, RV 316a/I, bars 121-122. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, with some trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Finally, two solo passages with orchestral accompaniment merit special examination: these are bars 111-116 and 131-136.

EXAMPLE 15. Bach, BWV 975/I, bars 111-116.

EXAMPLE 16. Vivaldi, RV 316a/I, bars 111-116.

EXAMPLE 17. Bach, BWV 975/I, bars 131-136.

EXAMPLE 18. Vivaldi, RV 316a/I, bars 131-136.

It is evident that in the Vivaldi score used by Bach for his transcription the viola part in bars 111-116 was in repeated quavers (and not in dotted rhythm) and that, moreover, the melodic line for the orchestral second violin in bars 131-137 was not envisaged.

At all events, for both passages it is not clear (from an inspection of BWV 975 alone) which section of the orchestral violins – together with the viola – accompanied the soloist in RV 316: the first violins (as prescribed in RV 316a) or the second violins?

In my study of Vivaldi's concertos for two violins I pointed out how these precise bars 111-121 occurring in this movement of RV 316a constitute a very special case within the entire Op. 4 collection in connection with a radical change of conception by the composer about the choice of orchestral violin section from which to extract (whenever necessary) a second soloist.<sup>13</sup> My hypothesis that RV 316a was one of the last concertos composed or, more exactly, 'revised' with a view to publication and that it "potrebbe fotografare dunque il momento preciso in cui Vivaldi inizia a mutare la maniera di distribuire gli strumenti solisti"<sup>14</sup> ("might accordingly provide a snapshot of the precise moment when Vivaldi began to change his manner of distributing the solo instruments") would gain further support: in fact, RV 316 comes across as a 'primitive' version of the concerto that Vivaldi later included as the sixth work in *La stravaganza*, with appropriate changes that also – and primarily – concerned the two following movements. In the light of the observations just made, the second soloist in bars 111-116 and 131-136 of RV 316 would have been drawn from the ranks of the orchestral second violins.

SECOND MOVEMENT: *Largo* (3/4). From an examination of Bach's transcription of this movement, the structure of Vivaldi's original appears clear: three solo episodes (bars 1-8, 12-25, 29-39) alternating with three orchestral interventions (bars 9-12/I, 26-29/I, 40-43). In the harpsichord version these sections are strongly delineated thanks to the use of extremely florid writing for the melodic line (accompanied by arpeggiated chords) in the solos, in contrast to the robust block chords (in 5 or 6 parts) for the tutti. Fortunately for us, the melodic material of (almost all) the solo episodes of RV 316 occurs in the slow movement of the concerto RV 316a: the first eight measures are identical; bars 12-25, 29-33 and 38-39 of RV 316 correspond (except for minor changes) to bars 9-22, 27-31 and 35-36 of RV 316a. In contrast, only bars 34-37 of RV 316 lack any counterpart in RV 316a: here, however, it seems that Bach has not made any alterations to Vivaldi's original melody (except for a few slurs).<sup>15</sup>

For a reconstruction of the accompaniment to solo episodes, however, it must be remembered that Bach, in addition to retaining Vivaldi's harmonies, also left a hint of what must have been the original motion of the bass: in fact,

<sup>13</sup> See FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 18), cit., pp. 53-66 (Chap. II. *Alle origini del concerto per due violini*).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>15</sup> These are the slurs for notes 5-8 in bars 35, 36 and 37, which lie over groups of four notes in Bach's transcription but were certainly placed over paired notes in Vivaldi's original. Bach additionally changed other slurs typical of Vivaldi, such as those in bar 20 ("syncopated slurring", according to the description coined by Michael Talbot).

the position in every bar of the lowest note of the arpeggio marks the exact points where there was a change of note and/or harmony in the original source.

EXAMPLE 19. Vivaldi, RV 316/II, bars 1-8 – Bach, BWV 975/II, bars 1-8: bass part.

Vivaldi  
RV 316

Bach  
BWV 975

In addition, it should be borne in mind that Bach must always have respected the original rhythmic motion of Vivaldi's bass part: in this regard, the rest in bar 8 anticipates the acephalic rhythm of the following tutti (bar 9), creating structural unity. In bar 4/1, by contrast, the leap of a seventh, *a-f'*, present in the harpsichord transcription, appears attributable to Bach rather than to Vivaldi. Conversely, the motions of the bass line in the cadential formulas concluding solo episodes in bars 25 and 39 are ones typical of Vivaldi.

THIRD MOVEMENT: *Giga. Presto* (12/8). The finale of the concerto BWV 975 is completely different from that of RV 316a. From an examination of the harpsichord transcription it becomes clear that Vivaldi's original movement (RV 316) was in binary form with a reprise (A:BA') and sectional repeats (9+21 bars), although Bach wrote it out *in extenso* without repeat signs, varying the accompaniment in the repetition of each of the two sections (corresponding to bars 10-18 and 40-60).

EXAMPLE 20. Bach, BWV 975/III, bars 1-3.

Giga. Presto

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

EXAMPLE 21. Bach, BWV 975/III, bars 10-12.



Moreover, this was a movement devoid of solo episodes (a typical feature of Vivaldi's first creative period) in the manner of a concerto for strings, here reduced to three real parts with all the violins in unison: this form of scoring can be inferred from the fact that in the harpsichord transcription the harmonies of the left hand are often in two parts: thus for viola and bass.

The reconstruction of the violin part is obvious, since this has to follow literally the melodic line in quavers entrusted to the right hand in Bach's transcription. The only required change concerns the bowing marks: Vivaldi's original score must certainly have supplied slurs for the first two notes of each group of three, a typical and functional articulation in the violinistic idiom (but which Bach probably altered to make it more suitable for a keyboard instrument).

Similarly, the reconstruction of the bass part is not difficult: the graphical system used by Bach, which individualizes the stems of the notes in the accompanimental chords (directing downwards those for the lower line), shows what the original chords (directing downwards those for the lower line), shows what the original part was.<sup>16</sup> In bars 9/III-IV and 30/III-IV the connective arpeggios – inserted into the keyboard transcription to fill the 'rhythmic void' of the violins as well as to make the harpsichord part smoother – should be replaced by a dotted crotchet followed by a rest (as in the melodic line). In addition, the arpeggios in bars 18/I (*c, e flat, g*) and 20/I (*d, f, a*) – idiomatic for the harpsichord – should be rendered by a simple dotted crotchet in the reconstruction.

However, the reconstruction of the viola part, which has to be extracted from the harmony notes placed over the bass line, deserves some prior reflection. Bach, faced with the difficulty of always having to free the right hand of the harpsichordist for the execution of the melody, often had to make octave transpositions in the original viola part<sup>17</sup> with the aim of keeping chords for the left hand within the stretch of an octave. A tiny clue provides a proof of this: in bar 1/I-II Bach transposed to the lower octave the original notes *g'* and *a'* of the viola part to make them performable together with the notes *G* and *d* of the bass, whereas in bar 30/I-II (21/I-II in Vivaldi's score) – coincident with the restatement of the opening theme – this was rendered unnecessary on account of the slight change that Vivaldi made to the bass line (*b flat* and *a*).

<sup>16</sup> For this reason, Demoulin's formulation "Le continuo pourrait aux reprises s'inspirer alors du développement de la basse de Bach" could be misleading.

<sup>17</sup> In fact, fewer than half of the notes of Vivaldi's score remained in their original register.

EXAMPLE 22. Vivaldi, RV 316/III, bars 1 and 20-21 – Bach, BWV 975/III, bars 1 and 29-30.

Giga. Presto

Violino

Viola

Basso

Clavicembalo  
(Bach, BWV 975)

At the end of this article a complete reconstruction of the second and third movements of the violin concerto in G minor RV 316 is provided. To reconstruct the opening movement of the same work, however, reference should be made to the version RV 316a (Op. 4 no. 6), to which, however, the appropriate changes to bars and sections described earlier need to be made.

#### FINAL CONSIDERATIONS

A reconstruction of the concerto RV 316, over and above its practical usefulness to performers, who will gain a complete new text by Vivaldi, offers further points for reflection with regard to compositional ‘second thoughts’ in Vivaldi and, most especially, the dating of this work in relation to other concertos in his Op. 4.

According to Rudolf Rasch, the concerto “RV 316a (Op. 4 no. 6) represents a primitive version (sent – hypothetically – to Amsterdam in 1711) which antedates RV 316 (disseminated – hypothetically – from 1712 onwards in Germany)”.<sup>18</sup> Rasch based this hypothesis on the basis of the promise made by Vivaldi to the editor Roger – in the foreword («Alli Dilettanti di Musica») to *L'estro armonico* (1711) – according to which he would swiftly (“presto”) deliver another set of concertos in four parts (“un[']altra Muta de Concerti à 4”), not counting the principal violin. But this assumption depends crucially on whether or not the promise was then faithfully kept without any delay: one cannot exclude that Vivaldi, introducing himself for the first time in his life to the most prestigious music publisher of the epoch with an ambitious collection of concertos (his Op. 3), was venting his unquestionable urge towards self-promotion!

<sup>18</sup> See RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, cit., p. 100.

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

Indeed, the differences encountered between the texts of RV 316 (based on Bach's harpsichord transcription realized between July 1713 and July 1714)<sup>19</sup> and RV 316a (Op. 4 no. 6, 1716) serve, rather, to confirm the hypothesis – advanced by Demoulin, albeit without an adequate justification<sup>20</sup> – that the reading transmitted by the printed version was undoubtedly later for the following, more strictly musical, reasons:

- 1 most importantly, the presence in the opening movement of RV 316a of an episode featuring an accompaniment for a second soloist drawn from the ranks of the orchestral first violins (bars 111-121) moves to a later time the date of composition and/or revision of this work. In fact, among the concertos for two violins by Vivaldi the earliest known composition in which the second soloist is chosen from among the first violins is the concerto RV 521, dated after 1717, while the handful of other works belonging to this genre in which the second soloist is extracted from the second violins of the orchestra (RV 507, 519, 522 and 528) are all locatable chronologically around the 1710s.<sup>21</sup>
- 2 In the second movement, the opening chromatic descending tetrachord (passus duriusculus) in the bass line in RV 316 – *d, c sharp, c, b, b moll, a* (also in bars 12-15: *a, g sharp, g, f sharp, f, e*) – became transformed in RV 316a into a simple diatonic motion (with or without suspensions in the harmony), probably because Vivaldi considered it less 'fashionable' in the middle of the second decade of the eighteenth century<sup>22</sup>.

EXAMPLE 23. Vivaldi, RV 316-316a/II, bars 1-8.

The image shows a musical score for two versions of Vivaldi's Concerto for Two Violins, RV 316 and RV 316a. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a solo violin part and a bass line. The RV 316 version shows a chromatic descending tetrachord in the bass line (d, c#, c, b, b, a), while the RV 316a version shows a simple diatonic motion. Fingerings and accidentals are indicated for both versions.

<sup>19</sup> See HANS-JOACHIM SCHULZE, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig-Dresden, Peters, 1984, p. 161.

<sup>20</sup> See JEAN-PIERRE DEMOULIN, *Suggestions pour compléter quatre œuvres*, cit., p. 360.

<sup>21</sup> See FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 18), cit., pp. 223-230 (Chap. III.9. *Proposte di datazione*).

<sup>22</sup> Similar chromatic passages recur in certain concertos in *L'estro armonico* (1711): in the *Largo e*

FABRIZIO AMMETTO

EXAMPLE 24. Vivaldi, RV 316-316a/II, bars 12-25 (= bars 9-22).<sup>23</sup>

The musical score is presented in three systems. The first system covers measures 12-14. The second system covers measures 14-18. The third system covers measures 18-21. Each system contains a treble staff and a bass staff for both RV 316 and RV 316a. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and fingerings. The bass staff for RV 316a includes a box highlighting a specific fingering sequence in measure 21.

3 In the same movement some small differences in the melodic line of the soloist may be considered genuinely improving compositional ‘second thoughts’ aimed at eliminating over-predictable melodic or rhythmic

*spiccato* of Concerto no. 1 (*b, a sharp, a, g sharp, g, f sharp*); in the opening *Andante* of Concerto no. 4 (*e, d sharp, d, c sharp, c, b*); in the first *Adagio* of Concerto no. 7 (*d, c sharp, c, b, b moll, a*); in the concluding *Allegro* of Concerto no. 11 (*d, c sharp, c, b, b moll, a* and *a, g sharp, g, f sharp, f, e*).

<sup>23</sup> The two distinct bar numberings originate from the fact that the first orchestral tutti occurring in RV 316 (bars 9-12/I) is suppressed in RV 316a.

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

patterns: *d*" sharp in RV 316a instead of *d*" (*natural*) in bar 11 (= bar 14); the introduction of *b*" in bar 15 (= bar 18); the change of *f*" (*natural*) to *b*" in bar 16 (= bar 19); the elimination of the two four-semiquaver groups in bars 35-36 (= bars 38-39), evidently considered too repetitive at a later point in time.

EXAMPLE 25. Vivaldi, RV 316-316a/II, bars 29-39 (= bars 27-36).

29 / 27 Solo  
RV 316 / 316a (Op. IV n. 6)

29  
RV 316 6 # 6 #

27  
RV 316a (Op. IV n. 6) 6 #

33 / 31 etc. 35 etc. 38 etc. 35 # 7 #

- 4 Still concerning the slow movement, the strict, mechanical alternation in RV 316 of three solo episodes with three orchestral interventions (the latter identical except in tonality: A minor, F major, D minor) was relieved through the elimination of the first tutti and the expansion of the last one via a full repetition 'in echo'. Moreover, Vivaldi completely changed the melodic material of these orchestral interventions: whereas in RV 316 the structural reference point of the tutti was the rhythmic pattern of the bass accompaniment (repeated quavers), in RV 316a the new tutti passage – introduced for the first time in bar 23 and considerably more elaborate melodically – refers back to the rhythmic pattern initiated by the soloist in bar 19 (♩.♩.♩).<sup>24</sup>
- 5 Last but not least, the complete replacement of the final *Giga* (*Presto*) of RV 316 with the new *Allegro* (in 3/4) seen in RV 316a was undoubtedly made by Vivaldi in view of the concerto's publication. A similar

<sup>24</sup> Vivaldi probably simplified the harmony of this last bar precisely in order to emphasize its rhythmic component foreshadowing the new melodic profile.

substitution occurred in the concerto RV 528/381, whose final movement – headed *Gigue* in the separate parts of the Violino Primo Concertato and the “Violino Ripieno P<sup>mo</sup>” of the source for RV 528 (*S-Uu*, Instr. mus. i hs., 61:7)<sup>25</sup> – was replaced (together with the second movement) by a totally different one in the concerto RV 383a (Op. 4 no. 1). It is reasonable to imagine that in the middle of the second decade of the eighteenth century the *Giga* as the final movement of a concerto was considered, at least by Vivaldi, as ‘old-fashioned’.<sup>26</sup>

In conclusion. It is extremely likely that Vivaldi did not send to Roger the twelve works of Op. 4 in 1711, along with those of the Op. 3, but rather a few years later. The concerto RV 316a could have been reworked and sent to Amsterdam – along with the entire collection of *La stravaganza* – around 1715, while the concerto RV 316 may have been conceived around 1710.

<sup>25</sup> See FABRIZIO AMMETTO, *I concerti per due violini di Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 18), cit., p. 83, n. 56 (Chap. I.1. *Fonti*).

<sup>26</sup> In this connection, it is interesting to observe how movements in *Giga* style – albeit without mention of this dance type – are still present in *L'estro armonico*, Op. 3 (Concertos nos. 1 and 2), though absent from *La stravaganza*, Op. 4.



FABRIZIO AMMETTO

26 *Tutti* *Solo*

33

38 *Tutti*

5 4 3 6 4 6 #

6 # 6 # 6

# 6 # 5 4 #

THE (LOST) VIOLIN CONCERTO RV 316 BY VIVALDI

Giga. Presto

Violini

Viola

Basso

4 *[segue]*

8

12

FABRIZIO AMMETTO

16

Figured bass notation:  $b$ ,  $6$ ,  $b_6$ ,  $\#4/2$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $b$ ,  $\#4$ ,  $b_6$ ,  $\#4/2$ ,  $6$ ,  $\#4/6$ ,  $\#$

20

Figured bass notation:  $\#6$ ,  $\#4/2$ ,  $6$ ,  $\#6$ ,  $\#$ ,  $\#$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $\#$ ,  $6$ ,  $b$ ,  $6$

24

Figured bass notation:  $b_6$ ,  $4/2$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $b$ ,  $6$ ,  $\#$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $\#$ ,  $b_6$ ,  $6$ ,  $b_6$

28

Figured bass notation:  $6$ ,  $\#$

Fabrizio Ammetto

IL CONCERTO PER VIOLINO (PERDUTO) RV 316 DI VIVALDI:  
RICOSTRUZIONE E DATAZIONE

Sommario

Com'è noto, tra luglio 1713 e luglio 1714 Johann Sebastian Bach trascrisse per strumento a tastiera solo – organo e clavicembalo – (perlomeno) ventun concerti 'moderni', composti soprattutto da noti maestri italiani: Alessandro e Benedetto Marcello, Giuseppe Torelli e Antonio Vivaldi. Di quest'ultimo, in particolare, ne rielaborò una decina, dei quali conserviamo il testo orchestrale originale, con la sola eccezione del Concerto per violino in Sol minore, RV 316, il cui unico manoscritto conosciuto (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms. 4443) fu distrutto durante la seconda guerra mondiale.

Grazie al testo trasmesso dalla trascrizione bachiana (BWV 975), si sa che i primi due movimenti di RV 316 condividevano materiale musicale comune con il Concerto per violino in Sol minore, RV 316a, Op. IV n. 6 (Amsterdam, E. Roger, 1716): in virtù di tali similitudini, Jean-Pierre Demoulin incoraggiava – in un saggio del 2009 – una ricostruzione del Concerto (perduto) RV 316, considerandola un'operazione «semplice». In realtà, come viene dimostrato in quest'articolo, la situazione è ben più complessa, perché esistettero differenze significative – anche nei primi due movimenti – tra la versione utilizzata da Bach per la sua trascrizione clavicembalistica (RV 316) e il testo che Vivaldi consegnò alle stampe (RV 316a).

Nel presente saggio, oltre a fornire una ricostruzione 'critica' di questo concerto per violino perduto, vengono discussi aspetti relativi alla relazione cronologica tra RV 316 e RV 316a, sulla base dei ripensamenti compositivi vivaldiani riscontrati (che investono aspetti strutturali, melodici, armonici e di orchestrazione): RV 316 sembrerebbe essere stato concepito intorno al 1710, mentre RV 316a sarebbe stato rielaborato e inviato ad Amsterdam – insieme all'intera raccolta de *La stravaganza*, Op. IV – intorno al 1715, e non prima, come presumeva e annunciava lo stesso Vivaldi nella premessa («Alli Dilettanti di Musica») all'*Estro armonico*, Op. III (1711).



Kees Vlaardingerbroek and Michael Talbot

VIVALDI, *BARIOLAGE* AND A BORROWING  
FROM JOHANN PAUL VON WESTHOFF

ON VIVALDI'S BORROWINGS IN GENERAL

Vivaldi's by now quite numerous identified borrowings from other composers have revealed themselves one by one over recent decades, sometimes as an incidental by-product of research into specific compositions or repertoires but more often through the fortunate coincidence where one person – who is as likely to be a performer or music collector as a musicologist – spontaneously recognizes a link between the 'source' work by another composer and the 'destination' work within Vivaldi's oeuvre. There is so far no single extended piece of writing both listing and evaluating comprehensively all these borrowings (from which we should exclude on principle *sinfonias* and vocal numbers of different authorship included in Vivaldi's acknowledged or unacknowledged *pasticcios*, which belong to a special category of borrowed material), but two books in particular have considered them in some detail: Michael Talbot's on Vivaldi's sacred vocal music,<sup>1</sup> and Federico Maria Sardelli's on concordances in Vivaldi's music.<sup>2</sup>

Talbot's book largely restricts itself to considering borrowings from other composers within the sacred domain. These occur most famously in the two *Gloria* settings, RV 588 and RV 589, which both end with a fugue (*Cum Sancto Spiritu*) adapted from one in a setting dated 1708 by Giovanni Maria Ruggieri (RV Anh. 23), while RV 588 recycles material from the same Ruggieri work in two additional movements, *Gloria in excelsis Deo* and *Qui tollis peccata mundi*. The early *Dixit Dominus* (RV 595) uses for its *Tu es sacerdos* movement the corresponding movement in RV Anh. 27, an anonymous setting of the same liturgical text likewise dated 1708, and for its concluding *Et in sæcula sæculorum* fugue material from the corresponding movement in RV Anh. 29, a *Laudate pueri*

Kees Vlaardingerbroek, Castorstraat 36, 1223 EX Hilversum, The Netherlands.

kees.vlaardingerbroek@hotmail.com

Michael Talbot, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 0HA, United Kingdom.

mtalbot@liverpool.ac.uk

The authors would like to thank Kai Köpp and Andrew Manze for discussing with them in correspondence various matters concerning RV 237 and the relationship between Vivaldi, Westhoff and Pisendel.

<sup>1</sup> MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi* ("Quaderni vivaldiani", 8), Florence, Olschki, 1995, especially pp. 449-483.

<sup>2</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* ("Quaderni vivaldiani", 16), especially pp. LXXVII-LXXXIV.

by the so-called ‘Composer X’, an unidentified musician working, most probably in Venice, at the end of the seventeenth century. Additionally, RV 595 appropriates for its *Gloria Patri* movement the opening section of a madrigal, *Inganni dell’umanità*, published in Antonio Lotti’s *Duetti, terzetti e madrigali à più voci*, Op. 1 (Venice, Antonio Bortoli, 1705), which it paraphrases ingeniously.<sup>3</sup> Finally, Vivaldi borrowed and slightly adapted on two different occasions an anonymous single-movement *Lauda Jerusalem* for five voices, RV Anh. 35, initially with the same text (RV Anh. 35a), but subsequently with the longer text of the psalm *Credidi propter quod* (RV Anh. 35b, the former RV 605), where he inserted an extra section to accommodate the extra words.<sup>4</sup>

Manuscripts of RV Anh. 23, RV Anh. 27, RV Anh. 29 and RV Anh. 35 all exist – apparently uniquely – in the Turin manuscripts: that is, in the remnant of the personal musical collection of Giovanni Battista and Antonio Vivaldi preserved among the Foà and Giordano collections.<sup>5</sup> As already pointed out in 1995, Vivaldi reutilized material from these compositions (all of whose composers were probably dead) without any attempt at disguising their provenance, doubtless secure in the knowledge that the chances of its discovery by a listener or a peruser of his score were close to nil.<sup>6</sup>

But Vivaldi also borrowed from music that, to use modern parlance, was in the public domain: either published or circulating widely in manuscript. Besides the two Lotti borrowings already mentioned,<sup>7</sup> he also paraphrased (in

<sup>3</sup> This borrowing, as well as a similar one from the same Lotti collection in the “Overture” beginning the second part of Vivaldi’s serenata *La Senna festeggiante*, RV 693, is discussed at length in Kees Vlaardingerbroek, *Vivaldi and Lotti: Two Unknown Borrowings in Vivaldi’s Music*, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione* (“Quaderni vivaldiani”, 7), eds Antonio Fanna and Michael Talbot, Florence, Olschki, 1992, pp. 91-108.

<sup>4</sup> RV Anh. 35a survives in the SLUB, Dresden (*D-Dl*), where, like four other Vivaldi sacred vocal works in the same collection (RV 795, RV 803, RV 807, RV 827), it is falsely attributed to Galuppi. On its relationship to RV Anh. 35 and RV Anh. 35b, see JANICE B. STOCKIGT – MICHAEL TALBOT, *Two More New Vivaldi Finds in Dresden*, “Eighteenth-Century Music”, 3, pp. 35-61. It should also be mentioned that portions of three other Vivaldi sacred vocal works – the *Kyrie*, RV 587, the *Credo*, RV 591, and the *Magnificat*, RV 610/610a/610b/611 (plus a couple of instrumental works based on them: RV 129 (*Concerto madrigalesco*) and RV 491) – have been claimed to derive from sinfonias to oratorios by Marc’Antonio Ziani. This hypothesis was first advanced in PAUL EVERETT, *Opening “Il sepolcro”: Ziani, Vivaldi and a Question of Stylistic Authenticity*, in *Vivaldi. Vero e falso. Problemi di attribuzione*, cit., pp. 69-89. While the argument that Vivaldi knew Ziani’s music and was influenced by it carries plausibility, the case for his actual borrowing of material is much weaker and has not won universal acceptance.

<sup>5</sup> The musical archive in Turin is commonly viewed today as the property of Antonio *tout court*. If, however, one considers (a) the particularly close relationship between father and son right up to the former’s death in 1736, (b) the clear evidence that, at least in the domain of performance, Giovanni Battista enjoyed the higher profile until the period of *L’estro armonico* and (c) the considerable age (stretching back to 1691, if not beyond) of the collection, it is reasonable to suppose that many of the items in it not composed by Antonio were originally acquired by the father.

<sup>6</sup> MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 451-452. Where Vivaldi makes alterations to material borrowed from the *Anhang* works, this is always for practical or aesthetic reasons, never for the sake of concealment.

<sup>7</sup> See earlier, note 3.

the cello sonata RV 40, the violin concertos RV 189, 224a and 772 and the cello concerto RV 401) the opening of the sixth of Carlo Marini's *Sonate a violino solo*, Op. 8, published by Bortoli in the same year as Lotti's collection, 1705.<sup>8</sup> Other likely borrowings of opening themes mentioned by Sardelli are the appearance, in slightly elaborated form and a different key, of the opening of a manuscript "Concerto à 4 [recte, 5] del Sig.re [Giovanni] Bononcini" at the start of the concerto *in due cori* RV 585.<sup>9</sup> A borrowing of similar type, not mentioned by Sardelli, is the appearance of the opening of Giuseppe Torelli's *Concerto a quattro* in A major, Op. 5 no. 4 (published in Bologna by Giuseppe Micheletti in 1692 and used that same year as the overture to Giacomo Antonio Perti's opera *Furio Camillo*, performed in Venice at S. Salvatore) as the thematic idea launching the fourth movement (*Presto*) of Vivaldi's violin sonata RV 29 in the same key. RV 29 is one of the five such Vivaldi sonatas inscribed to Johann Georg Pisendel (1687-1755), the brilliant German violinist from Dresden who, coming to Venice in 1716 as a musician in the retinue of the visiting *Kurprinz* of Saxony, had the opportunity to become a pupil and intimate of Vivaldi, who took him under his wing. Since Pisendel had earlier been a pupil of Torelli in Ansbach, Vivaldi's quotation of the opening could well have been a deliberate reminder of a piece both men knew well (the Venetian could even have encountered Torelli in person during one of the latter's periodic visits with his brother Felice to Venice to play in orchestras recruited by theatres for the carnival season<sup>10</sup> – or, indeed, during one of his own visits to the mainland for a similar purpose). Whatever the underlying purpose, if any, of the quotation, the factors that deserve emphasis are Vivaldi's conversion of the metre from the original 3/4 to the less familiar 3/8 (thereby altering considerably the visual appearance of the theme)

<sup>8</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit., p. LXXXIII. Sardelli mentions a transcription for cello, dated 1708, of the identical sonata by Marini, which is preserved in manuscript in *A-Wn*, EM 67, although he provides no evidence that this is the actual version that Vivaldi used. More significant, perhaps, is the fact that the Lotti and Marini prints appeared contemporaneously from a local publisher – the same Bortoli who in 1709 went on to publish Vivaldi's own Op. 2 violin sonatas. One imagines that the Vivaldis built up a substantial library of published music accumulated over the years that, unlike their collection of manuscripts, became widely dispersed after Antonio's death.

<sup>9</sup> *A-Wn*, EM 149 (2). Sardelli is probably right in proposing (*Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit., pp. LXXXII-LXXXIII) that this work was the sinfonia to Bononcini's opera *La regina creduta re*, which opened at the S. Angelo theatre in Venice in January 1706 – a time when the two Vivaldis, father and son, were acting as managers (and, one imagines, also orchestral players) for the same theatre.

<sup>10</sup> GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 vols, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739, vol. 2, p. 77. In the course of his biographical account of Giuseppe Torelli's equally famous younger brother, the painter Felice Torelli (1667-1748), Zanotti observes here: "Seguitava ancora in quel tempo a sonare, e tanto era in ciò bravo, che suo fratello [Giuseppe], ove andasse, potendo, seco il pigliava, e più di un carnevale fu a Vinegia, a sonare, con larga mercede, in quei teatri, in occasione del rappresentarvi drammi musicali".

and the theme's removal from the start of the work to a later, less prominent position. This visual alteration of what is less successfully hidden aurally – evidenced even more dramatically in both of the Lotti borrowings – is an ever-present component of Vivaldi's practice when making a furtive borrowing from widely disseminated music by another composer. Ironically, a glaring difference of metre or key is the clearest of all signs that the musical resemblance is certainly not fortuitous.

Even relatively nondescript passage-work, when borrowed from a publication of another composer, may be subject to the same kind of transformational process. Sardelli spotted that bars 26-42 of the second movement (*Corrente*) of the ninth violin sonata in Francesco Antonio Bonporti's Op. 7, published in Venice by Giuseppe Sala in 1707, were very closely paraphrased in bars 76-96 of the fourth movement (again, a *Corrente*) of the fourth movement of the fourth sonata of Vivaldi's Op. 2 (1709).<sup>11</sup> Once again, a facile disguise is applied: Vivaldi makes the same change of metre from 3/4 to 3/8 that he employs for the Torelli borrowing, and he adds bowing marks (absent from Bonporti's original) rather comprehensively to the running quavers of the violin part.

We have left till last the most interesting of Vivaldi's borrowings from a published source. In 2004 the French violinist David Plantier recorded, with his ensemble *Les plaisirs du Parnasse*, the set of six sonatas for violin and bass that the German violinist Johann Paul von Westhoff published privately in Dresden in 1694.<sup>12</sup> The accompanying booklet text, very informative and written by Plantier himself, says of the third and central movement of Westhoff's third sonata:<sup>13</sup>

The other programmatic piece [i.e., apart from the *Imitatione del liuto* movement at the centre of Sonata 2], the *Imitatione delle Campane*, is no less remarkable. Westhoff specifies that the continuo should consist of a bowed bass instrument by itself ("Il violone senza continuo"), which sounds the chimes of the lowest-pitched bells [the *campane*]. With its arpeggios, the violin weaves a highly original harmonic texture, featuring dissonances that are very bold for the period. The highest-pitched bells can be heard thanks to the insistent open strings, around which the entire chord

<sup>11</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit., p. LXXXI. The same borrowing is discussed, with full musical illustration of the related passages in Bonporti and Vivaldi, in *Antonio Vivaldi. Sonate a violino e basso, Op. II. Edizione critica*, a cura di Federico Maria Sardelli, Milan, Ricordi, 2014, p. XXIX.

<sup>12</sup> Zig-Zag Territoires, ZZT050201. The title page of the handsomely engraved edition (accessible via the web site of the SLUB as well as via RISM or IMSLP) reads: SONATE | A | VIOLINO SOLO | CON BASSO CONTINUO | CONSACRATE | AL | GRAND'APOLLINE | DI QVESTI TEMPI | Da | GIOVANNI PAOLO WESTHOFF, | MUSICO | DI | SUA ALTEZZA ELETTORALE DI | SASSONIA. | Stampate in Dresda a spese dell' Authore nell' Anno 1694.

<sup>13</sup> This passage, in its English version, appears on pages 12-13 of the booklet text. To the otherwise exactly quoted transcription a few explanatory interpolations by the present authors are added in square brackets.

progression is organised. It is curious to note that this piece was much later incorporated in two violin concertos: one by Forster [i.e., Christian Förster, of whom more later], conserved in Dresden, the other by Vivaldi (RV 237). The latter concerto is dedicated to Pisendel, a great violinist and composer who was a friend of Vivaldi's and was also active in Dresden in the heyday of its orchestra, around 1720. These composers must have come to know the piece by Westhoff and decided, as it were, to pay tribute to it by including it in their own works. In the case of Vivaldi, it may be that Pisendel showed it to him, with the result that the Italian composer, who was fond of this type of harmonic sequence, used it almost unchanged. Hence it would seem that this *Imitatione delle Campane* had a great impact on Westhoff's contemporaries and followers, and one is entitled to think that all his sonatas were well known to the virtuoso violinists of the first half of the eighteenth century, and to Bach in particular.

At this point, a few words on Westhoff's biography and musical œuvre are needed, plus some supplementary remarks on the German and Italian violinistic traditions.

#### JOHANN PAUL VON WESTHOFF

Westhoff was born in 1656 in Dresden, the son of the court *Cammer-Musikus* (chamber musician) and former cavalryman Friedrich von Westhoff. He received a good education in music and languages, becoming in 1671 an *Informator* (teacher of languages) to the electoral prince, the future Johann Georg III. In 1674 he himself was made a *Cammer-Musikus*. As well as being the most prominent violinist at the Saxon court, he was employed by it for his linguistic and also his diplomatic skills, travelling to several foreign countries, including France and Italy. The conversion of elector Friedrich August I ('August the Strong') to Catholicism in 1697 caused Westhoff, a Protestant, to seek employment elsewhere. In the following year he became a professor of modern languages at the University of Wittenberg, moving shortly afterwards to the court at Weimar as a musician, teacher of languages and *Cammer-Secretarius* (private secretary). He died in Weimar in 1705.

Westhoff's known output as a violinist is quite meagre and limited to his own instrument. The sonatas for violin and continuo of 1694 were preceded in 1682 by a first collection of twelve suites for unaccompanied violin, which are today lost, and followed in 1696 by a similarly scored second collection with six suites. In addition, the *Mercure galant* published (in 1682 and 1683, respectively) a sonata and a suite for violin with continuo, both connected with a visit to Paris at the end of 1682, when he performed to royal acclaim before Louis XIV.

Westhoff fits naturally into the great Austro-German-Bohemian tradition of violinist-composers that flourished during the second half of the seventeenth century and the first years of the eighteenth century, a tradition that runs from Johann Heinrich Schmelzer (c.1623-1680) via Nikolaus Adam Strunck (1640-1700), Heinrich Biber (1644-1704), Johann Jakob Walther (1650-1717) and Georg Muffat

(1653-1704) to Johann Heinrich (von) Weissenburg (alias Henricus Albicastro, 1660/1661-1730). Common stylistic features, including an inclination towards densely contrapuntal writing (also on the solo violin, by means of multiple stopping), exploration of the ultra-high violin register, complex arpeggiated or scalar patterns and a liking for recondite devices such as scordatura, justify the inclusion of all these composers in a regional school based in the south German and Habsburg territories. These composers naturally have individual tendencies. Westhoff, for example, shows no interest in exploring the high positions of his instrument or in scordatura, but he does exploit double and multiple stopping to its maximum.

Agreement over the existence of this illustrious school of violinists and composers does not, however, lessen the need to recognize the cross-currents flowing continuously between it and, on one side, the north German-Baltic region (represented by, for example, Dietrich Buxtehude) plus, on the other side, the north and central Italian region, subdivisible into its various centres (Roman, Tuscan, Piedmontese, Bolognese, Lombard, Venetian etc.). These encounters were encouraged by travel, by international trade (including that of music books) and by the taking up of posts in distant parts. The diaspora of Italian musicians in northern Europe, greatly assisted by the acquired prestige of their nationality in the musical sphere, is extremely well documented,<sup>14</sup> but already in the seventeenth century many northern musicians and instrument makers were travelling down to Italy, where they had an opportunity not only to learn about, but also to impart, their craft.<sup>15</sup> This multi-directional permeability as regards style and instrumental technique should warn us against any simplistic opposition between, say, Italianate *cantabilità* or transparency and Germanic polyphony or turgidity.

Indeed, some recent studies have begun to lay more stress on the shared rather than the peculiar features of the southern German and northern Italian violinistic traditions, at least from the final decades of the seventeenth century, where signs of convergence start to emerge. For Peter Allsop, the apparent paucity of double and multiple stopping in Italian music for solo violin during most of the seventeenth century is ascribable in part to the predominance, among the surviving sources, of collections published by movable type (as distinct from engraving), where for technical reasons polyphonic notation on a single staff is much more difficult, if not impossible, to execute satisfactorily; this led, Allsop argues, to a situation where composers refrained from committing such music to print but continued, if they so wished, to cultivate it

<sup>14</sup> See, for instance, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, ed. Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001.

<sup>15</sup> See *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)* ("Analecta musicologica", 52), eds Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, Kassel etc., Bärenreiter, 2015.

in pieces transmitted in manuscript.<sup>16</sup> Whatever the truth regarding this supposedly submerged tradition, it is undeniable that in the post-Corellian period Italian music for violin writing recovered by stages something of its former exploratory and experimental character (of which Biagio Marini had been a prime exponent), while German music, moving in the opposite direction, became progressively less ‘phantastic’. Both traditions now had something to learn from each other.

We need, finally, to consider the route by which the volume containing Westhoff’s sonatas passed into Vivaldi’s hands and became part of his private collection. It is almost certain that, having first borrowed from it in 1716 or 1717 (when RV 237 was donated or sold to Pisendel), Vivaldi still possessed it a year or two later – thus after his German pupil’s return to Dresden – since his second use of the material (in RV 332, later to become Op. 8 no. 8) reproduces directly from the original a note that had been modified in RV 237, as does his third use (in RV 349). One cannot exclude the possibility that he or his father acquired the volume at some point before Pisendel’s arrival, but since that musician must have had access to the volume in Dresden – where he was working, where it had been published and where a dedication copy (presumably the one inherited by the SLUB) was lodged in the electoral library<sup>17</sup> – it is at the very least plausible that the German violinist brought it with him to Venice as a means of showing off his performing skills and perhaps even with the prior intention of presenting it to his teacher as a gift. Remarkably, there is conclusive evidence that Pisendel not only knew the *Imitatione delle campane* movement but also took it into his personal repertory, since he copied it out, almost certainly in Venice, as the final movement of an anonymous violin sonata in D major, the first two movements of which are clearly by a different composer, possibly himself.<sup>18</sup> In this

<sup>16</sup> PETER ALLSOP, *Violinistic Virtuosity in the Seventeenth Century: Italian Supremacy or Austro-German Hegemony?*, “Il Saggiatore musicale”, 3/2, 1996, pp. 233-258. The same argument is advanced more concisely in PETER ALLSOP, *Il Gobbo della Regina “Primo Lume dei Violinisti”*: *Lonati’s sonatas of 1701*, in *Italianische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts – Alte und neue Protagonisten* (“Analecta Musicologica”, 32), eds Enrico Careri and Markus Engelhardt, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, pp. 71-93: 71-72. Allsop’s thesis is in some respects challenged in PIOTR WILK, *Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire*, “Musica Iagellonica”, 3, 2004, pp. 155-170, but Wilk’s concluding statement (p. 170) that “as regards the copperplate engraving method of printing, there was no demand for it in the Italian violin music at least until the times of Corelli, since the general standard was monodic music” probably goes too far in its reversal of cause and effect. A more nuanced conclusion would be that in Italy the use of movable type and single-line writing for the violin were mutually reinforcing practices.

<sup>17</sup> The dedicatee was electress Eleonora von Sachsen-Eisenach (1662-1696), spouse of Johann Georg IV. The present-day shelfmark of the volume is *D-DI*, Mus. 2113-R-1.

<sup>18</sup> We owe this identification to Javier Lupiáñez, who very kindly communicated it to us in private correspondence. By coincidence, the manuscript (without mention of Westhoff) is discussed in some detail in MICHAEL TALBOT, *Certainly Milanese, possibly Swiss: the Violinist and Composer Johann Friedrich Schreivogel (fl. 1707-1749)*, “Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft”, n. s., 35/36 (2014/2015), pp. 41-68: 61-62. Copied by Pisendel extremely untidily and in obvious haste on Venetian paper, it is preserved in *D-DI*, Mus. 1-R-70. One of the five sonatas copied is by Schreivogel and another is by

perspective, it would have made perfect sense for Vivaldi to include material from the movement in a composition especially written for Pisendel as an expression of amity, a memento of their time together and perhaps even a shared little secret.

As a postscript to this discussion, it is worth adding that the first four bars of the Gigue in D major concluding the sixth and last of Westhoff's published collection of six suites for unaccompanied violin (Dresden, 1696) find a definite echo at the start of the slow movement of the last concerto in *L'estro armonico* (RV 265, in E major). Both open with a four-part 'pendulum' fugal exposition in the major mode where the melodic progression 1-3-4-5 is answered by 5-6-7-8 in a downward-moving series of entries.<sup>19</sup> The musical material is very simple, even banal, and the resemblance is most likely fortuitous. Should a direct link ever be established, however, we would know for certain both that Vivaldi took a particular interest in Westhoff's music and that well before Pisendel's visit he had come into possession of a different collection by the older composer.

#### WESTHOFF'S *IMITATIONE DELLE CAMPANE*: A STUDY IN *BARIOLOGE*

The central movement of Westhoff's third sonata has both an overt and a covert function. The overt, illustrative function is to simulate over forty-one bars the non-stop 'jangle' of an assortment of church bells, both high (on violin) and low (on continuo). The covert, technique-related function is to make continuous display of a special violinistic effect known today as *bariolage*, a French word meaning in its more everyday sense "dappling" – a clash of contrasting colours, as in a piebald horse. The two basic colours in question are those produced, respectively, by a stopped string and an open string, which are brought into close proximity, typically in alternations of two notes on adjacent strings or in arpeggiated figures employing three or, more rarely, four notes. In its most striking and characteristic manifestations *bariolage* at some point brings the same note in its stopped and open varieties into immediate juxtaposition, an effect commonly signalled in notation (including Vivaldi's) by the use of double stemming to distinguish clearly the two strings.

The use of the specific term *bariolage* for this device originated in the first half of the nineteenth century. An early appearance in the literature occurs in Pierre Baillot's primer *L'art du violon* (1834), which devotes two pages to its definition and illustration.<sup>20</sup> Baillot's definition is wider than that current today, extending to the simple use of two different strings (thus producing a less strident contrast

Heinichen. The remaining three, including the D major sonata, are of uncertain authorship. Lupiáñez's discovery opens up the intriguing, albeit counterintuitive, possibility that it was from Vivaldi that Pisendel came to know of Westhoff's movement rather than the reverse.

<sup>19</sup> On 'pendulum' expositions, see MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Fugue* ("Quaderni vivaldiani", 15), Florence, Olschki, 2009, p. 100.

<sup>20</sup> PIERRE BAILLOT, *L'art du violon. Méthode*, Mainz–Brussels–London, Schott, [1834], pp. 120-121.

but nonetheless an audible one) where a single string would be more normal, and also to the use of an open string in place of a stopped one where the aesthetics and practice and of his time would favour the latter.<sup>21</sup> We prefer, however, to confine the term to passages conforming to the kind of definition (allowing for small variations from author to author) given in authoritative modern reference works: for example, “a special effect of violin playing, obtained by shifting back and forth from open strings to stopped strings”,<sup>22</sup> or “an *ondulé* bowing of a special kind: repeated notes played alternately on two strings, one stopped, one open”.<sup>23</sup>

The *Imitatione delle campane* movement is transcribed complete as Example 1. Its violin part proceeds in a series of uninterrupted demisemiquavers (32<sup>nd</sup> notes), thirty-two per bar, while the continuo part, headed “Il violone senza Cembalo”,<sup>24</sup> marks each half-bar with a detached quaver. Within each group of eight demisemiquavers the third and seventh notes in the violin part are played on an open string (*a'* or *e''*), while the remainder are stopped notes played (with whatever shift is required) on the two strings immediately below the open string. The arpeggiation is absolutely regular in contour, following the pattern GDAD (as defined by the strings used) where *a'* is the open string, or DAEA where *e''* is the open string. The recurrent open strings function as inverted pedals (i.e., ones placed in a middle or upper part) and take advantage of the licence enjoyed by all pedals to dissonate freely. Thus in the first half of bar 8 the *a'* is allowed to clash with the rest of the harmony even though conforming to no recognized species of inessential note. Westhoff is in general partial to pungent dissonance, as exemplified by the German Sixth in bar 30 (and also earlier, in bar 9, if the editorial sharps added by analogy are accepted). The *e'* flat in bar 17 is explainable as a chromatic passing note in transit between *d'* and *e'* natural, but is nonetheless extremely jarring, probably for deliberate onomatopoeic effect.

<sup>21</sup> A version of this wider definition is expounded in OLIVIER FOURÉS, *L'œuvre pour violon d'Antonio Vivaldi, ossia il violino in maschera*, 2 vols, doctoral dissertation, Université Lumière, Lyon II, 2007, vol. 1, pp. 306-310. Fourés's review and analysis of Vivaldi's use of *bariolage* exceeds by far anything that has appeared earlier or since on the subject from other writers (not excepting Marc Pincherle and Walter Kolneder, who, as violinists themselves, were especially well qualified for the task) and is recommended for further reading. Fourés identifies four different subvarieties of *bariolage*, of which the *bariolage de couleur* (p. 308) and in particular the *bariolage 'pédale'* (p. 307) are the most relevant to the present study.

<sup>22</sup> WILLI APEL, *Harvard Dictionary of Music*, 8th edn, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1944, p. 75.

<sup>23</sup> DAVID D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, Oxford University Press, 1965, pp. 265-266. Note, however, that *bariolage* may as readily occur when bow strokes are detached as when slurring is used.

<sup>24</sup> The “violone” is most probably intended to denote a “violone piccolo” (a violoncello or a bass viol) rather than a contrabass instrument.

EXAMPLE 1. Johann Paul von Westhoff, Sonata III for violin and continuo (1694), movement 3, *Imitatione delle campane*.

Imitatione delle Campane

Violino

Violone e Cembalo

Il violone senza Cembalo

2

4

6

8

10

12

VIVALDI, *BARIOLAGE* AND A BORROWING FROM J. P. VON WESTHOFF

14

Musical notation for measures 14-15. The treble clef staff contains a continuous sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

16

Musical notation for measures 16-17. The treble clef staff contains a continuous sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

18

Musical notation for measures 18-19. The treble clef staff contains a continuous sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests. A box labeled "B" is placed above the bass staff in measure 19.

20

Musical notation for measures 20-21. The treble clef staff contains a continuous sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

22

Musical notation for measures 22-23. The treble clef staff contains a sixteenth-note bariolage pattern that changes to a different rhythmic pattern in measure 23. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests. A box labeled "A2" is placed below the bass staff in measure 22.

24

Musical notation for measures 24-25. The treble clef staff contains a sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

26

Musical notation for measures 26-27. The treble clef staff contains a sixteenth-note bariolage pattern. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes with rests.

KEES VLAARDINGERBROEK – MICHAEL TALBOT

28

Musical notation for measures 28-29. The treble clef staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a simple bass line with quarter notes and rests.

30

Musical notation for measures 30-31. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

32

Musical notation for measures 32-33. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

34

Musical notation for measures 34-35. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

36

Musical notation for measures 36-37. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

38

Musical notation for measures 38-39. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

40

Musical notation for measures 40-41. The treble clef staff continues with a complex rhythmic pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line. A 'C' in a box is present in the bass clef staff at the beginning of measure 40.

Westhoff manages rather cleverly to give the movement a reasonably orthodox tonal trajectory. The first segment (bars 1-18, opening in the example with the cue “A1”) begins and ends in the tonic key, D minor. It has a short extension, “B” (bars 19-22/I), which, after a rather unconvincing feint towards F major, reconfirms the D minor cadence.<sup>25</sup> The third segment, “A2” (bars 22/II-39), is simply a transposition of “A1” from the three lowest to the three highest strings, thereby moving to the dominant key: the pitch changes, but not the fingering. Segment “C” (bars 40-41), a simple cadential phrase, steers the music efficiently back to the tonic.

The early history of *bariolage* has been researched by musicologists only very sketchily (and is made more difficult by the lack of a complete consensus on the term’s application), but it can safely be said that Westhoff’s étude-like movement conforms perfectly to the general stylistic profile of the Austro-German-Bohemian violin school and to this composer’s own compositional inclinations. It is also likely that at the time when it was published (1694) it was the longest and most rigorously fashioned passage of violin writing ever to have exploited the device, at least in print. It cried out for its own *imitatione*, even if the nature of its sequel could not be foreseen.

#### THE FIRST BORROWING: RV 237

Examples 2 and 3 are transcriptions of the first and second episodes, respectively, in the first movement of Vivaldi’s D minor violin concerto RV 237, one of the six concertos inscribed (this is a more suitable word than ‘dedicated’) by him to Pisendel.<sup>26</sup> They are complemented by Table 1, which is a concordance, with a commentary, of Westhoff’s original and Vivaldi’s adaptation. Elements of Examples 1 and 2 plus Table 1 have appeared earlier in Sardelli’s book on Vivaldi’s concordances, which took as its starting point Plantier’s discovery, with the proviso that Sardelli’s quotation of the first seven bars from Westhoff’s movement potentially misleads by quoting them in block-chordal abbreviated form (presumably in order to facilitate comparison with Vivaldi’s version) and, more important, fails, as Plantier also did, to spot the equally extensive borrowing in the second solo episode (Example 3).<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Throughout this article we employ the convention whereby half-bars are identified where necessary by the Roman numerals “I” or “II”, separated from the bar number by a forward slash.

<sup>26</sup> The autograph score of RV 237 is preserved in the SLUB under the shelfmark *D-DI*, Mus. 2389-O-46. There also exists a set of parts copied by its recipient, Pisendel (*D-DI*, Mus. 2389-O-151, formerly Mus. 2-0-1,26). The other five concertos inscribed by Vivaldi to Pisendel at some undetermined point after completion of the scores are RV 172, 205, 242, 328 and 340.

<sup>27</sup> FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit., pp. LXXXI-LXXXII. The borrowing in the second episode is similarly overlooked in Kai Köpp – Folker Göthel, *Westhoff, Johann Paul von*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2<sup>nd</sup> edn, ed. Ludwig Finscher, *Personenteil*, vol. 17 (2007), cols 832-833: 833. Sardelli was, however, the first author to spot the recurrence of the borrowing in RV 332 and RV 349.

TABLE 1. The relationship of the first and second solo episodes in Vivaldi's Violin Concerto in D minor, RV 237, to Westhoff's *Imitatione delle campane*.

Bars in Westhoff	Bars in Vivaldi	Relationship	Comments
1-4	19-22	Identical	
5	23-24	Very close	Harmonic rhythm slowed, turning one bar into two.
6-9/I	25-26	Paraphrase	With harmonic ellipsis.
9/II-11/I	27-28	Paraphrase	With harmonic ellipsis and some alterations.
11/II-18	29-36	Very close	Covers the same melodic and harmonic ground, but with manipulation of harmonic rhythm in order to maintain a strict pattern of one chord per bar (ignoring suspensions and sevenths).
19-22/I	—	—	Restatement of the perfect cadence in D minor, opening with an unexpected feint towards F major (the <i>bariolage</i> with <i>a'</i> as open string continues).
—	37-40/I	Extension	Prolongation of the cadential motion via alternation of dominant (or dominant seventh) and tonic chords, leading finally to an imperfect cadence (the <i>bariolage</i> with <i>a'</i> as open string continues).
—	40/II-48	—	Newly devised solo figuration in continuous semiquavers.
—	49-59	—	Second ritornello, centred on A minor.
—	60-66	—	Newly devised solo figuration, mostly in semiquavers.
22/II-39	67-85	(As before)	A virtually exact replica, a perfect fifth higher (hence with <i>e'</i> as open string), of bars 19-36, mirroring the identical procedure in Westhoff's movement.
40-41	—	—	Conclusion re-establishing the key of D minor (the <i>bariolage</i> reverts to <i>a'</i> as open string).
—	86-97	Extension	Prolongation of the cadential motion by means of sequence through the circle of fifths, eventually leading to the dominant seventh chord of D minor in preparation for the third ritornello, which begins and ends in that key (the <i>bariolage</i> with <i>e'</i> as open string continues right up to bar 97/I).

VIVALDI, *BARIOLAGE* AND A BORROWING FROM J. P. VON WESTHOFF

EXAMPLE 2. Antonio Vivaldi, Violin Concerto RV 237, movement 1, bars 19-48.

The image displays a musical score for two instruments: Violin (VI pr) and Viola/Bass (VI I-II). The score is divided into seven systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system starts at bar 19. The violin part features a melodic line with various intervals and rests, while the viola/bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system starts at bar 24. The third system starts at bar 29. The fourth system starts at bar 34. The fifth system starts at bar 39. The sixth system starts at bar 43. The seventh system starts at bar 46. The score concludes at bar 48.

EXAMPLE 3. Antonio Vivaldi, Violin Concerto RV 237, movement 1, bars 60-97.

VI pr

VI I-II  
(Vla, Basso)

60

(VI I-II, Vla)

63

67

74

79

86

92

The adaptations made by Vivaldi, which effectively disguise the borrowing (at least, to the eye) are mainly these:

1. The arpeggios are notated throughout in block-chordal fashion. Since the tempo is *Allegro*, one would imagine that they are to be executed in semiquavers rather than demisemiquavers (thus sixteen, not thirty-two to the bar). As so often, Vivaldi does not open with a fully written-out specimen bar setting the pattern for the rest of the passage, but his 'default' mode of realization for such passages appears to be exactly the same as that already indicated in precise notation by Westhoff – GDAD (or DAEA) – so there is no reason to alter the original contour.
2. Vivaldi replaces Westhoff's intermittent bass with a running bass in typical post-Corellian style where groups of four quavers elaborate a single harmony by means of arpeggio notes, passing notes, auxiliary (neighbour) notes etc. The bass itself becomes a *bassetto* in the upper octave assigned to the united ripieno violins. These changes help to assimilate the borrowed passage to what one expects in a typical Vivaldi solo episode from this period (and, more concretely, to what does indeed occur in the non-borrowed portions of these same episodes).
3. The harmonic rhythm is regularized by means of occasional expansion (resulting in halved speed) or ellipsis (doubled speed). As Table 1 suggests, in Vivaldi the major harmonic events all take place on the first beat of a bar, whereas in Westhoff they can also occur on the third beat.
4. Some harmonic adjustments are made by Vivaldi either for the sake of the part-writing or in order to replace Westhoff's particular brand of harmonic audacity with one more exactly reflecting his own habits and preferences. The note *a'* for the D string in bar 23 is substituted for the *b'* flat in bar 5 of the German's movement probably in order to avoid an ugly clash with the passing note *B* (sounding *b*) natural in the bass. In bar 27 Vivaldi has a crunchy ninth chord (supertonic chromatic harmony in the dominant key, A minor) in place of the original German Sixth, which, c.1716, is not yet a chord that Vivaldi uses frequently.<sup>28</sup>

Vivaldi's first episode, starting in the tonic, begins by utilizing in full Segment A1 of Westhoff's movement (bars 1-18). Westhoff's rather directionless extension (bars 19-22/I) is ignored; instead, Vivaldi creates his own short extension maintaining the open-string *a'* pedal-note in the form of alternating tonic and dominant (including dominant seventh) harmonies in bars 37-40/I. This leads seamlessly into a freely written conclusion to the episode (bars 40/II-48) in which the running quavers in the bass are maintained, but the *bariolage* is abandoned in favour of a sinuous line in uninterrupted semiquavers for the

<sup>28</sup> But there is a striking instance from about the same time in bars 6-7 of the opening accompanied recitative of the "introduzione" *Filix maestæ Jerusalem*, RV 637.

principal violin that modulates to the dominant in preparation for the second ritornello.

Conversely, in the second episode the borrowed material (Segment A2 of Westhoff's movement) is placed at the end rather than the beginning. Bars 60-66 have free figuration for the principal violin, initially over a continuo bass, which gives way in bar 60/II to a *bassetto* for violins and viola. This then merges into the Westhoff-derived material (for the solo instrument, this is simply a transposition of Vivaldi's bars 19-36). Once again, Vivaldi composes his own extension (beginning in bar 86), this time a longer one eventually finding its way back to D minor after many digressions. As before, the *bariolage* is maintained, but Vivaldi works in some very effective sequential motion through the circle of fifths and some interesting doubling at the *unison* between the violinist's lowest part and the *bassetto* line, neither of which features would have been idiomatic for Westhoff.

It would be fair to characterize Vivaldi's treatment of the borrowed material as more lucid, more rational and in places more imaginative than in the original. The differences between the two versions illustrate to perfection the proposition of a change of "cultural style" around 1700 advanced over forty years ago by David Burrows<sup>29</sup> – a change long recognized, albeit using different nomenclature – by musicologists in their discussion of the transition from "mid-baroque" to "late-baroque".<sup>30</sup>

At this point, the reader may well be wondering how conversant Vivaldi was with the device of *bariolage* prior to his meeting with Pisendel and the composition of RV 237. The short answer is that he had been using it, albeit in a less intensive way, since at least the first decade of the eighteenth century. From Piotr Wilk we learn that the use of *bariolage* (at least, of the most conspicuous type involving the juxtaposition of open and stopped varieties of the same note), which had been generally absent from Italian, as distinct from German, violin music in the second half of the seventeenth century, makes its *entrée* on the Italian scene shortly before 1700 in the mature works of Carlo Ambrogio Lonati, Arcangelo Corelli and perhaps a few others.<sup>31</sup> Bars 24, 28-29 and 42 of the second movement of Corelli's C major violin sonata Op. 5 no. 3 offer the most familiar instance.

Among Vivaldi's early works written before *L'estro armonico* we find *bariolage* used quite flamboyantly in the A minor concerto RV 355. It appears that the device was initially reserved by him for what one might term 'exhibition' concertos or sonatas: works written with a clear intention to show off his violinistic technique at its most advanced, and probably in most instances for

<sup>29</sup> DAVID BURROWS, *Style in Culture: Vivaldi, Zeno and Ricci*, "Journal of Interdisciplinary History", 4 (1973-1974), pp. 1-23.

<sup>30</sup> The question is addressed in *Transitions in Mid-Baroque Music: Style, Genre and Performance*, ed. Carrie Churnside, Woodbridge, The Boydell Press, forthcoming.

<sup>31</sup> PIOTR WILK, *The Violin Technique of [the] Italian Solo Sonata in the 17th Century*, "Musica Iagellonica", 5 (2011), pp. 163-207: 205-207.

him to perform in person. Concertos of this type employing *bariolage* become especially numerous in the 1710s, representative examples being RV 212 (*Concerto fatto per la solennità della S. lingua di S. Antonio in Padoa*), RV 208 (*Grosso Mogul*) and RV 355 (*The Cuckow*). For obvious reasons, the use of the device is heavily concentrated in compositions, movements and sections based in keys where at least one of the notes D, A and E functions as tonic or dominant. In the 1720s, as evidenced by the Op. 8 collection (*Il cimento dell'armonia e dell'inventione*), Vivaldi begins to make *bariolage* more mainstream, responding to the evolution of violin technique among the generality of players by including it – in some instances, even within *ripieno* parts – in several works chosen for publication. By now, *bariolage* is not restricted to episodic sections; it often infuses the primary material, as in the first two bars of the concerto RV 207 (Op. 11 no. 1). This growing ‘domestication’ of the device needs to be borne in mind when considering Vivaldi’s second and third uses of Westhoff’s material.

#### THE SECOND BORROWING: RV 332

RV 332, a violin concerto in G minor, is the eighth concerto of Vivaldi’s Op. 8. Although its first publication occurred from Michel-Charles Le Cène of Amsterdam in 1725, Paul Everett estimates its date of composition – in other words, the date of its autograph draft in Turin<sup>32</sup> – as somewhere around 1718-1720, coincident with the composer’s period of service in Mantua.<sup>33</sup> In the second solo episode of the third movement, which occupies bars 26-75, a compressed, triple-metre paraphrase of Westhoff’s Segment A1 plus a slightly expanded version of Vivaldi’s extension already used in RV 237 (in bars 37-40/I) form the second part of the episode, following a modulation to D minor. The first part begins lyrically, but from bar 41 onwards moves over to continuous semiquaver figuration in obvious preparation for the second part. Vivaldi’s new paraphrase of Segment A, beginning in bar 48 (see the complete transcription of the Violino principale part in Example 4), is based partly on Walther’s original, as shown by the restoration of the note *b*” flat in bar 56, and partly on Vivaldi’s earlier adaptation for RV 237. Vivaldi finds a new solution for the bass line, which is a *tasto solo* pedal note on *a* sustained over 28 bars. This highly effective change turns the second part of the episode into a pedal cadenza, thereby giving the soloist increased scope for the employment of rubato or any other expressive device.<sup>34</sup>

In the Turin manuscript, but not in the Le Cène and subsequent editions, we find fingerings for the notes played on the G and D strings in bars 48-55

<sup>32</sup> *I-Tn*, Giordano 30, ff. 2-11. The Turin and Amsterdam versions are substantially identical.

<sup>33</sup> PAUL EVERETT, *Vivaldi: “The Four Seasons” and Other Concertos, Op. 8*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 21.

<sup>34</sup> For a definition of the term “pedal cadenza”, see MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 139.

(see Example 4).<sup>35</sup> The numerals were evidently added, quite possibly at a later stage, to alert users of the Violino principale part to the obligatory shift to fourth position.

EXAMPLE 4. ANTONIO Vivaldi, Violin Concerto RV 332 (Op. 8 no. 8), movement 3, bars 48-75 (Violino principale part only).

The image shows three staves of musical notation for the Violino principale part of Vivaldi's Violin Concerto RV 332, movement 3, bars 48-75. The first staff (bars 48-57) includes fingering numerals (1-4) above the notes. The second staff (bars 58-68) and third staff (bars 69-75) continue the piece without numerals.

#### THE THIRD BORROWING: RV 349

RV 349, in A major, is an exceptionally spacious and complex violin concerto dating, on best evidence, from the mid-1720s, probably 1726.<sup>36</sup> The composition manuscript is preserved in Turin. There also exist manuscript parts for the concerto in Venice, Manchester and Dresden, which merit a brief account, even though their greater and lesser divergences from the Turin text do not affect the Westhoff-derived material. The Venice source is a principal violin part in the volume known as Anna Maria's Partbook held by the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello".<sup>37</sup> A very slightly later set of parts in Manchester belongs to the large group of Vivaldi concertos copied under the composer's supervision for their first owner, Cardinal Pietro Ottoboni.<sup>38</sup> Later in the same decade a Dresden copyist prepared a set of copied parts, to which Pisendel, by then either officially or unofficially the concertmaster of the *Hofkapelle*, added a Violino

<sup>35</sup> The numeral "1" in the fingerings for the G string is mistaken everywhere for a "2" in *"The Four Seasons" and Other Violin Concertos in Full Score: Opus 8, Complete. Antonio Vivaldi*, ed. Eleanor Selfridge-Field, Mineola (NY), Dover Publications, 1995, p. 233.

<sup>36</sup> On the date, see MICHAEL TALBOT, *Anna Maria's Partbook*, in *Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, eds Helen Geyer and Wolfgang Osthoff, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 23-81: 50-51.

<sup>37</sup> *I-Vc*, Fondo Esposti, B. 55.1, ff. 52r-54v (56r).

<sup>38</sup> *GB-Mp*. MS 580 Ct 51, vols 1-4 and 6, item 8. On the Vivaldi manuscripts of Venetian provenance in Manchester, and on this concerto in particular, see especially PAUL EVERETT, *Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: II, "Informazioni e studi vivaldiani"*, 6, 1985, pp. 3-56: 19-20 and 36.

principale part in his own hand that transmits several variants (tending to make the principal part even more predominant) that are very likely of his own invention.<sup>39</sup>

The opening Allegro of RV 349, running to 135 bars in common time, comprises five ritornellos and four solo episodes. The longest of the episodes is the last, which occupies bars 105-127. Most of it (bars 108-127) is in A minor, with the Westhoff-derived passage (bars 114-124/I) at its core. Exactly as in its counterpart in RV 332, this passage is accompanied solely by a *tasto solo* sustained pedal note (E). As Example 5 shows, it can be subdivided into six bars loosely derived from Segment A2 (with extreme compression!), and four and a half bars identifiable as a simple transposition of the extension found in bars 37-40/I of the first movement of RV 237 (see Example 1 and Table 1). What is especially interesting about this final adaptation by Vivaldi of the borrowed material is its complete assimilation into his quotidian style. But for the visible chain of connection linking the *Imitatione delle campane* movement via RV 237 and RV 332 to RV 349, one would never suspect a borrowing at all. The same process of progressive assimilation of the borrowed material seems to be observable in Vivaldi's two subtly different borrowings of Ruggieri's *Cum Sancto Spiritu* fugue in RV 588 and 589,<sup>40</sup> but whereas in that instance the chronology of the borrowings is an inference rather than an independently verifiable fact, the dating of RV 237, 332 and 349 can be established by external factors.

EXAMPLE 5. Antonio Vivaldi, Violin Concerto in A major RV 349, movement 1, bars 114-124 (Violino principale part only).

Before leaving our discussion of passages in violin concertos derived directly or more remotely from Westhoff's *Imitatione delle campane*, we need to investigate the model's claimed "incorporation" in a violin concerto by (Johann) Christian Förster (1693-1745) preserved in Dresden, as reported by Plantier. We need say little here about Förster himself: he was a highly productive and

<sup>39</sup> *D-DI*, Mus. 2389-O-65. For completeness, one should add that there was formerly a set of parts for the concerto in the Hessische Hochschul- und Landesbibliothek, Darmstadt (*D-DS*); the manuscript was destroyed in World War II.

<sup>40</sup> See the relevant discussion in MICHAEL TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, cit., pp. 468-472.



## THE SIGNIFICANCE OF VIVALDI'S BORROWINGS FROM WESTHOFF

All Vivaldi's musical borrowings from other composers tell a story that is more than just a record of their provenance. Sometimes, they point to a negative, such as an extreme shortage of time or a diffidence towards a particular style (in Vivaldi's case, particularly the *stile antico*, as displayed in such works as RV 588 or RV 595). At other times, their motivation may have been the mere thrill of transgression: Vivaldi's reworking, in RV 595 and RV 693, of two sections of madrigals by Lotti could have been his way of surreptitiously cocking a snook at one of Venice's most highly esteemed musicians. The Westhoff borrowings, in contrast, have more the character of a private *hommage* – in RV 237 even, perhaps, an instant response to a stimulating musical discovery – and are bound up, in ways that at present we can only glimpse indistinctly, with the Venetian's friendship with his pupil Pisendel.

Much has rightly been made in recent years of the positives, for the evolution of Vivaldi's compositional art, of his contact with the Habsburg north via patronage and travel. The growth of his interest in contrapuntal, including fugal, textures and his increased use of scordatura in the years around 1730 certainly appear to be responses to this contact, although one should be wary of ascribing only one cause to these features. How far back in Vivaldi's life his exposure to music from the German-speaking world went is uncertain. We can be fairly sure, however – and the borrowing in RV 237 is testimony to it – that its first milestone was his encounter in Venice with Pisendel and some of the latter's musician colleagues from Dresden during 1716 and 1717. This contact proved fruitful for Vivaldi in various ways: most obviously, by stimulating him to begin composing genuine concertos for small ensembles of mixed string and woodwind instruments (such as formed by the group of Saxon musicians in Venice) without a supporting orchestra.<sup>42</sup> As the first, and indeed so far only, known example of music by a non-Italian composer to have been raided for material by Vivaldi, Westhoff's *Imitatione delle campane* has an almost symbolic significance, drawing attention to Vivaldi's ambition to transcend not only his Venetian musical heritage but even his Italian one, in his quest to become a truly 'universal' composer conversant with many musical genres and national styles, a creator always eager to add new strings (at least, metaphorical ones) to his bow.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> On this subject, see MICHAEL TALBOT, *Giovanni Battista Vivaldi Copies Music by Telemann: New Light on the Genesis of Antonio Vivaldi's Chamber Concertos*, "Studi vivaldiani", 15, 2015, pp. 55-72.

<sup>43</sup> In this sense, the group of 'national' concertos for flute mentioned in Vivaldi's letter of 5 May 1741 to Count Johann Friedrich zu Oettingen-Wallerstein (see GÜNTHER GRÜNSTEUDEL, "Vienna 5 Maggio 1741": Ein unbekannter Brief Antonio Vivaldis an Graf Johann Friedrich zu Oettingen-Wallerstein, "Studi vivaldiani", 15, 2015, pp. 5-11), which, according to the composer, expressed the musical taste of each nation, epitomizes the composer's ambition, even if one suspects that the actual stylistic imitation was ultimately no more than skin-deep.

Kees Vlaardingerbroek e Michael Talbot

VIVALDI, IL *BARIOLAGE* E UN IMPRESTITO  
DA JOHANN PAUL VON WESTHOFF

Sommario

La modalità attraverso cui Vivaldi prende a prestito la musica di altri compositori prevedeva due approcci: nel caso di fonti all'epoca poco conosciute, non operava alcun tentativo di mascherarne la provenienza, mentre se si trattava di musica più nota modificava il materiale musicale altrui – anche semplicemente variandone il metro o il ritmo – probabilmente per renderne più difficile l'identificazione.

A questa seconda categoria di prestiti appartiene l'utilizzo di un movimento pressoché completo tratto dalla terza di una raccolta di sonate per violino (Dresda, 1694) del virtuoso Johann Paul von Westhoff (1656-1705). Il movimento in questione, intitolato «Imitatione delle campane», ha uno spiccato carattere programmatico, perseguito attraverso l'uso pervasivo della tecnica del *bariolage*, caratterizzata dall'alternanza di una corda vuota e altre tastate (comprese quelle che producono note di uguale altezza), con l'intento di ricreare il caratteristico effetto coloristico del tintinnio delle campane. L'imprestito vivaldiano – nel primo movimento del Concerto per violino in Re minore RV 237, databile dopo il 1716 – fu segnalato per la prima volta nel 2004 dal violinista David Plantier nelle sue note allegate a una registrazione discografica delle sonate, sebbene né questi né altri dopo di lui abbiano individuato la reale consistenza dell'imprestito nel concerto, o come lo stesso materiale musicale si ripresenti, ulteriormente modificato, nei successivi concerti per violino RV 332 e RV 349. Poiché RV 237 è uno dei concerti per violino che Vivaldi dedicò al suo allievo e amico Johann Georg Pisendel, sorge spontaneo immaginare che sia stato proprio il musicista dresdense a fargli conoscere il movimento della sonata di Westhoff, e che la versione in tempo ternario del passaggio in *bariolage* del concerto vivaldiano (la cui sostanza musicale è suddivisa fra il primo e il secondo episodio solistico) rappresenti dunque una sorta di omaggio. Ciononostante, non può essere neppure scartata la possibilità che Vivaldi possedesse una copia delle sonate di Westhoff già prima del soggiorno veneziano di Pisendel del 1716, posto che le 'scuole' violinistiche italiane e quelle della Germania del Sud erano meno indipendenti tra loro di quanto fossero propensi a ritenere i loro primi studiosi.

La parte più consistente dell'articolo analizza la maestria e le specifiche modalità attraverso cui Vivaldi rielabora il materiale musicale di Westhoff nei tre concerti. Una fra le molte conclusioni che emergono da questo esame è che con il concerto RV 237 viene presa in maggiore considerazione la tecnica del *bariolage* nella scrittura violinistica vivaldiana, nel cui ambito essa era stata precedentemente trattata in modo sporadico, alla stregua di un mero espediente occasionale.

Federico Maria Sardelli

## QUASI VIVALDI. LA NUOVA SONATA A TRE DI PISA

C'è un motto tedesco che recita «Fast geschossen ist auch daneben», che si potrebbe tradurre come «quasi colpito è comunque non colpito»: proviene dal mondo della caccia e ironizza lapalissianamente su chi si vanta di aver quasi colpito la sua preda. Ne esiste un altro simile: «Fast schießt man keinen Hasen» – ossia «il quasi non colpisce nessuna lepre» – e ha lo stesso senso. Il motto potrebbe funzionare benissimo anche in musicologia e in filologia: con il 'quasi' non si attribuisce un'opera a un autore. La nuova sonata trovata a Pisa è quasi vivaldiana, e ciò al momento non basta. Vediamo perché.

### LA SCOPERTA

Nel mese di marzo del 2018 il flautista e direttore d'orchestra Carlo Ipata ha scoperto una sonata per due violini e basso «del [...] Vivaldi» in un antico palazzo patrizio di Pisa. Il manoscritto fa parte di un cospicuo fondo musicale appartenente a una nobile famiglia pisana che desidera mantenere l'anonimato.<sup>1</sup> È il motivo per cui in questo articolo non indagherò il contesto e la provenienza della raccolta, ben conscio di come da queste ricerche potrebbero scaturire informazioni preziose. Quello che qui si può soltanto dire è che questo fondo, che annovera circa quattrocento manoscritti musicali databili per la maggior parte dentro il secolo diciottesimo, è tutt'oggi ignoto agli studiosi e in futuro riserverà senz'altro sorprese interessanti.

### I MANOSCRITTI

Una mia visita presso l'archivio privato pisano mi ha consentito di capire meglio il contesto e scoprire che i manoscritti che trasmettono la sonata «del [...] Vivaldi» sono due: una partitura e un gruppo di parti staccate. Redatti entrambi su carta di formato orizzontale di fabbricazione italiana, rigata a dieci pentagrammi, sono stati vergati da due diversi copisti.

Federico Maria Sardelli, Via de' Serragli 132, 50124 Firenze, Italia.  
email: modoantiquo@mmodoantiquo.com

<sup>1</sup> Ringrazio i proprietari del palazzo e del fondo musicale per la grande gentilezza e disponibilità dimostrata.

La partitura è formata da due quartini ripiegati e inseriti l'uno nell'altro, ossia quattro carte per un totale di otto facciate interamente utilizzate dal copista. Sulla prima carta, in alto al centro, si legge:

Sonata Per Due Violini, e Bafso | Del Sig:<sup>re</sup> D: Antonio Vivaldi

La copia è accurata: la mano è pulita, fluida e decisa e sembra appartenere a un copista professionista. Non coincide con nessuno dei sessantatré copisti vivaldiani censiti da Everett.<sup>2</sup>



ILLUSTRAZIONE 1. Sonata «Del Sig:<sup>re</sup> D: Antonio Vivaldi», ms. in partitura, c. 1r. Pisa, coll. privata (si riproduce per gentile concessione dei proprietari).

Questa stessa mano ricorre in almeno un altro dei manoscritti del fondo pisano, rintracciato fra quelli che ho potuto consultare: si tratta di un'altra sonata a tre per lo stesso organico che il titolo attribuisce a Giovanni Battista Sammartini («Gio: Batta S. Martino») e che un'altra mano, con un diverso inchiostro, ha cancellato e corretto in «Brioschi».

<sup>2</sup> Cfr. PAUL EVERETT, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», 11, 1990, pp. 27-88.



ILLUSTRAZIONE 2. Sonata «Del Sig.<sup>re</sup> Gio: Batta S. Martino», ms. in partitura, c. 1r. Pisa, coll. privata (si riproduce per gentile concessione dei proprietari).

Non sono in grado di dire quale delle due attribuzioni sia giusta perché non ho potuto consultare la musica, ma è chiaro che stiamo parlando di due compositori assai più giovani di Vivaldi (Sammartini: 1700/1701-1775; Antonio Brioschi: fl. 1725-1750): questo sposta il lavoro del nostro copista verso la fine della vita di Vivaldi o anche dopo. La carta della sonata di Sammartini/Brioschi è di fabbricazione veneta, caratterizzata dalle linee-guida verticali che delimitano i margini dei pentagrammi e con filigrana a tre lune crescenti: il dato potrebbe sembrare interessante se nel fondo pisano questo tipo di carta non ricorresse anche per altri lavori di autori come Pergolesi o Castrucci, vanificando l'inferenza carta-provenienza. Posto che altri manoscritti stilati dallo stesso copista potranno emergere dal fondo pisano ad allargare il campo delle deduzioni, è lecito supporre che la copiatura della sonata «di Vivaldi» sia avvenuta in un tempo vicino a quella della sonata di Sammartini/Brioschi e che entrambe siano state spedite a Pisa o acquisite per fornire di musica da camera l'attività musicale della nobile famiglia. Ciò significherebbe che anche l'attribuzione a Vivaldi della sonata potrebbe essere avvenuta dopo la sua morte; non si può neanche escludere che, come quella di Sammartini, l'attribuzione sia errata o dubbia.

Le tre parti staccate utilizzano invece tre quartini sciolti, ciascuno dei quali è interamente destinato a una delle tre parti («Basso», «Violino Primo», «Violino Secondo»). Sulla prima carta di ciascuna delle tre parti si legge, in alto al centro:

Sonata a due Violini e Basso | del Sig.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Antonio Vivaldi.

La scritta è replicata con l'unica variante del nome di Vivaldi, abbreviato in «Ant.o» sulle parti di violino primo e secondo. Il copista delle parti è più maldestro dell'altro e, per quanto sia graficamente chiaro, introduce molti errori di copiatura e *lapsus*, talvolta emendati, talvolta inosservati: anch'egli non coincide con nessuno dei sessantatré copisti vivaldiani.

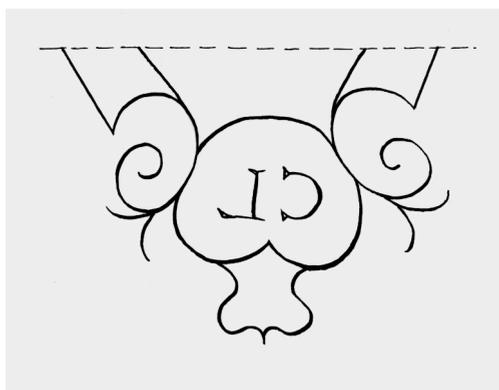


ILLUSTRAZIONE 3. Sonata «del Sig.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Antonio Vivaldi», ms. in parti staccate, c. 1r. Pisa, coll. privata (si riproduce per gentile concessione dei proprietari).

Dal confronto fra partitura e parti staccate si evince chiaramente che le parti furono ricavate dalla partitura, non viceversa, e neanche da un diverso antigrafo a noi ignoto: esse replicano acriticamente alcuni errori di copiatura della partitura e ne introducono nuovi proprio in occasione degli «a capo» della stessa, saltando talvolta un rigo e seguitando a copiare da quello sbagliato. Lo scriba delle parti sembra essere un musicista pratico, attento alle esigenze dell'esecuzione, dato che si permette d'accorciare i lunghi passi di legato-staccato a dodici semicrome del terzo movimento sciogliendoli sistematicamente in più stabili e controllabili gruppi di quattro, e sistemando anche altre legature secondo la logica dell'arco.

Ho rintracciato la stessa mano in diversi altri manoscritti fra quelli che ho potuto consultare nello stesso fondo: si ha l'impressione che questo copista sia molto attivo e lavori in loco per staccare parti e copiare musica della più varia provenienza e di compositori di differenti periodi storici. Salta agli occhi la sua copia di una sonata a tre, questa volta «del Sig.<sup>r</sup> Giuseppe Castrucci», anch'essa trascritta su carta di fabbricazione veneta. Castrucci fu maestro di Luigi Cherubini e la sua attività si svolse tutta nella seconda metà del Settecento: è evidente allora che anche questo nostro secondo copista sia vissuto in un periodo più tardo rispetto alla parabola di Vivaldi e che abbia realizzato il suo lavoro nella seconda metà del secolo.

Se osservato in controluce, il manoscritto in parti staccate non presenta filigrane di sorta; viceversa, quello in partitura evidenzia questo marchio:<sup>3</sup>



Si tratta della parte inferiore di uno stemma i cui cartigli sono tagliati dal margine della carta. Questa filigrana non è nota fra i manoscritti vivaldiani ed è al momento oggetto di ricerca.

Due piccoli elementi extramusicali saltano all'occhio: l'appellativo «Don», preposto al nome di Vivaldi su entrambe le fonti; questa qualifica ricorre nei manoscritti della Pietà o in quelli della collezione Obizzi oggi *Estensische Musikalien* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna: è un titolo che compare più facilmente negli ambienti vicini al compositore e denota la conoscenza del suo status sacerdotale. L'altro elemento si trova sulle parti staccate ed è la cifra che rende conto del computo delle battute alla fine di ciascun movimento (29, 44, 40, 78). Vivaldi aggiungeva talvolta queste cifre nei suoi manoscritti in partitura per controllare che l'estrazione delle parti staccate non omettesse o aggiungesse nessuna battuta. Ma non essendo queste cifre presenti sulla partitura pisana, se ne ricava che esse furono iniziativa di chi copiò le parti.

Quel che è certo, alla fine della disamina degli elementi esterni dei due manoscritti, è che essi non sono in grado di veicolare alcuna informazione riguardo

<sup>3</sup> Ringrazio Carlo Ipata per avermi trascritto il disegno.

all'autenticità del brano: si tratta di manoscritti di copisti ignoti redatti l'uno in margine alla vita di Vivaldi (o poco dopo) e l'altro nella seconda metà del Settecento; in sostanza, quelle copie che Ryom definisce come «terzo gruppo», ossia fonti periferiche che «[...] en raison de ce caractère particulier sont de toute évidence très douteuses en qualité de source d'information concernant l'authenticité».<sup>4</sup> Il nome di Vivaldi posto su di esse è l'elemento attributivo più forte e tuttavia insufficiente: conosciamo decine di manoscritti dell'epoca in cui la composizione è ascritta a Vivaldi pur non essendo sua.<sup>5</sup>

#### LE SONATE A TRE DI VIVALDI

Prima di accingerci a osservare da vicino la sostanza musicale della sonata di Pisa, delinearne il contesto in cui – se si rivelasse autentica – andrebbe a inserirsi. Gli esempi di questo genere musicale nell'*opus* vivaldiana sono, in proporzione agli altri, piuttosto esigui. Ma, soprattutto, tanto le sonate a tre quanto quelle «à Solo», sono le grandi assenti delle collezioni Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino, vale a dire dell'archivio privato del compositore: cosicché la grande parte di esse ci è nota solo da fonti a stampa o periferiche, in genere nordeuropee anziché italiane.<sup>6</sup> Il computo delle sonate a tre vivaldiane – vale a dire a due violini e basso, lo standard in voga fin dal Seicento – è presto fatto: sono venti quelle a noi pervenute, dodici delle quali sono il suo primo saggio ufficiale di composizione, quell'*Opera Prima* con la quale ciascun compositore del secondo Seicento e di primo Settecento soleva presentarsi al pubblico. Uscirono presso l'editore Giuseppe Sala di Venezia nel 1705 (o forse nel 1703)<sup>7</sup> e, sebbene tengano ancora un piede nel Seicento, esibiscono già tratti distintivi vivaldiani, come il virtuosismo strumentale (*La Follia*, n. 12, RV 63) o la polarizzazione solista-basso a discapito della voce di mezzo (sonata n. 8, RV 64; n. 11, RV 79).

Dopo questo massiccio contributo sembra che Vivaldi si sia dedicato sporadicamente al genere della sonata a tre: appena successiva all'Op. I è RV 60, con-

<sup>4</sup> PETER RYOM, *Les Manuscrits de Vivaldi*, Copenhagen, Antonio Vivaldi Archives, 1977, p. 464: «[...] in ragione del loro particolare carattere sono evidentemente poco affidabili in qualità di fonti d'informazione relative all'autenticità».

<sup>5</sup> Solo fra la musica strumentale si contano ben trentotto composizioni che riportano il nome di Vivaldi sul manoscritto o sulla stampa ma si sono col tempo rivelate di altri compositori: RV Anh. 4, 7, 8, 9, 11, 12, 17, 65, 70, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 111, 132, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157.

<sup>6</sup> Michael Talbot sospetta, non senza motivo, che questo genere di lavori possa essere stato sottratto dall'archivio del compositore, forse da uno dei nipoti copisti (cfr. MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, pp. 171-172). Con molta probabilità, le cinque partiture di musica sacra vivaldiana che il copista Iseppo Baldan vendette a Dresda verso la metà degli anni Cinquanta sotto il falso nome di Baldassarre Galuppi (RV 795, 803, 807, 827, Anh. 35a) gli arrivarono tramite il nipote Carlo Vivaldi, suo assistente di copisteria: non troppo sorprendentemente, gli originali di queste musiche mancano dalla collezione di Torino.

<sup>7</sup> Cfr. MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978 (trad. it. di *Vivaldi*, London, Dent, 1978), p. 47.

servata a Wiesentheid fra le *Musikalien* del conte Rudolf Franz Erwein von Schönborn<sup>8</sup> e databile dentro la prima decade del Settecento.<sup>9</sup> È una sonata in quattro movimenti completamente *sui generis*: preludio a capriccio con imitazioni su pedale, una robusta fuga in cui i violini fanno abbondante uso di doppie corde per richiamare una quarta voce mancante (caso rarissimo in una sonata a tre) e in cui il basso finge di enunciare il tema per evitare di suonar semicrome, un terzo tempo coi due violini interamente unisoni che creano un effetto quasi orchestrale, un Allegro finale con temi e frammenti di concerti dell'*Estro Armonico*.<sup>10</sup> Insomma, un caso unico di sonata a tre che è quasi un concerto in miniatura. È lecito immaginare che Vivaldi stesso suonasse questo brano in duo con suo padre Giovanni Battista.

Altre due sonate a tre apparvero a stampa nel 1716 presso Jeanne Roger, in quella bizzarra raccolta dell'Op. V didascalizzata (probabilmente dall'editore) come «Parte Seconda del Opera Seconda» e contenente quattro sonate «a Solo» e due a tre: una strana mistura per Vivaldi che fino ad allora aveva pubblicato raccolte tornite e coerenti di dodici composizioni. Le due sonate a tre (RV 72, 76) sono un saggio di ulteriore evoluzione del suo linguaggio: RV 72, ad esempio, si apre come una sonata «a Solo», prosegue con un movimento contrappuntistico e termina con un «Menuet», danza che nell'Italia di metà anni Dieci era ormai di moda.

Forse fra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti Vivaldi compose una sonata a tre (RV 74) che oggi conosciamo solo tramite una copia conservata a Lund: è questo l'unico reperto del genere appartenente al periodo della piena maturità del compositore.

Bisogna infine saltare più di dieci anni e arrivare nel pieno degli anni Trenta per trovare una raccolta di quattro sonate a tre (RV 68, 70, 71, 77) tutte trasmesse in manoscritto autografo e concepite come un gruppo omogeneo, non sappiamo se compiuto.<sup>11</sup> Sono sonate che hanno l'innovativa caratteristica di «suonarsi anco senza il Basso», come semplici duetti in cui i due violini si accompagnano a turno replicando il basso all'ottava alta. Il loro linguaggio è totalmente nuovo rispetto a tutte le prove precedenti e rappresenta uno dei molti passi che Vivaldi compì, durante la sua carriera, verso il superamento della funzione del basso continuo.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> D-WD, 779.

<sup>9</sup> Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *La misteriosa mano di Franz Anton Hornbeck, ossia perché RV 402, 416 e 420 non sono lavori giovanili*, «Studi vivaldiani», 16, 2016, pp. 89-102: 101.

<sup>10</sup> Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane* («Quaderni vivaldiani», 16), Firenze, Olschki, 2012, p. 18.

<sup>11</sup> Cfr. PAUL EVERETT, *Vivaldi's Marginal Markings, Clues to set of Instrumental Works and their Chronology*, in *Irish Musical Studies, I: Musicology in Ireland*, a cura di Gerard Gillen e Harry White, Dublin, Irish Academic Press, 1990, pp. 248-263: 252.

<sup>12</sup> Sin dalle sue prime composizioni Vivaldi manifestò la tendenza a rinunciare all'accompagnamento armonico del basso: già la sua Op. II è concepita per la gran parte come duetti paritetici per violino e violoncello. Più avanti Vivaldi prese l'abitudine di far accompagnare senza cembali lo strumento o la voce solista dei suoi concerti o arie, e altrettanto frequentemente assegnò al solo violoncello o violone o fagotto l'accompagnamento di concerti o arie per strumento basso o voce di basso. Due



mezza in tempo di 4/4 (v. *incipit* del II mov.), un tipo di asimmetria che si regolarizzava nella ripetizione. Anche le progressioni, così caratteristiche in Vivaldi, sono largamente presenti nella nostra sonata. La progressione vivaldiana per eccellenza utilizza un basso che scende di quinta e sale di quarta (o sale di quarta e scende di quinta), generando su di sé accordi di settima: ciascuna nota del basso esprime la tonica dell'accordo. Di questo tipo di progressione si ha un solo esempio nella sonata (IV mov., bb. 61-67). Le progressioni sono tuttavia elementi stereotipi del linguaggio dell'epoca e possono essere riconosciute come distintive dell'autore solo quando ricorrono in modo letterale: ogni altra ricorrenza potrebbe appartenere a un differente autore.<sup>13</sup> Viceversa ricorrono nella nostra sonata progressioni più atipiche per Vivaldi, come quelle in cui il basso non esprime la tonica dell'accordo bensì la terza, generando degli accordi di 6/5 (II mov., bb. 39-42).

Nella sonata di Pisa salta agli occhi la totale assenza di autoimprestiti e citazioni di musica vivaldiana autentica: sappiamo infatti che questo sistema di riutilizzo tematico era per Vivaldi parte integrante del suo metodo compositivo, tant'è che solo una piccola parte delle sue composizioni autentiche ne è esente. Questo significa che la mancanza di ricorrenze e rimandi ad altre opere vivaldiane, se pur non possa essere considerata come un'automatica attestazione di falsità, costituisce tuttavia un elemento di sospetto e un drastico restringimento delle possibilità statistiche di appartenere al piccolo novero dei lavori autentici privi di autoimprestiti.<sup>14</sup>

Pertanto, di fronte agli elementi genericamente omogenei al linguaggio di Vivaldi, diventa più significativo descrivere quelli disomogenei.

L'aspetto più evidente è il trattamento del basso: non si conosce nessuna sonata a tre di Vivaldi – comprese quelle per altri, diversi strumenti – in cui il basso sia trattato come una terza voce concertante. La sonata di Pisa ha invece questa caratteristica: un basso sempre mosso e impegnato a fornire una terza voce in dialogo con le altre.

II mov., bb. 1-3.

<sup>13</sup> Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit, pp. CXXV-CXXVI.

<sup>14</sup> Cfr. Ivi, p. CXV.

FEDERICO MARIA SARDELLI

Musical score for the second movement, measures 37-40. The score is in 3/4 time and A major. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bass. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part provides harmonic support. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a more melodic line.

II mov., bb. 37-40.

Musical score for the third movement, measures 32-34. The score is in 3/4 time and A major. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bass. The Violin I and II parts have a melodic line with some grace notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a more melodic line.

III mov., bb. 32-34.

Musical score for the fourth movement, measures 1-3. The score is in 3/4 time and A major. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bass. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked "Allegro".

IV mov., bb. 1-3.

Musical score for the fourth movement, measures 16-20. The score is in 3/4 time and A major. It features three staves: Violin I, Violin II, and Bass. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked "Allegro".

IV mov., bb. 16-20.

Vi sono poi alcune maldestrezze compositive e cattive condotte delle parti che alimentano i dubbi attributivi. Alla b. 24 del III movimento il basso riprende il tema in legato-staccato dei violini e apre una tipica progressione per quinte:

QUASI VIVALDI. LA NUOVA SONATA A TRE DI PISA

III mov., bb. 23-30.

Ciò che salta agli occhi (e alle orecchie, soprattutto) è la brusca interruzione del periodo armonico, una cesura di ben tre misure mancanti fra le due battute qui sopra evidenziate, ciò che servirebbe a condurre dall'accordo di La maggiore al brusco e impreparato Fa diesis maggiore, che non è la normale conclusione del ciclo (perché dovrebbe esser minore) bensì il desiderato ponte per raggiungere un lontano accordo di Si maggiore, utile come dominante per tornare in Mi. Esistono progressioni spezzate in Vivaldi, ma ottenute per l'omissione dell'ultimo gradino prima della dominante, non già per così vasta porzione di repliche. Che le battute omesse siano effetto di un errore di copiatura è da escludere: le linee dei due violini e le loro legature fanno capire che la brusca sterzata è voluta dal compositore. A questo si aggiungano le asimmetriche varianti introdotte nelle linee cantabili dei due violini e il cattivo effetto che, a partire da b. 25, si ode in ogni battute della misura, laddove la pausa del basso lascia scoperto un aspro intervallo di quarta/quinta fra le parti alte che offusca la percezione degli accordi di settima.

Alle bb. 26-31 del IV movimento troviamo poi questa situazione:

IV mov., bb. 26-31.

Il basso esegue un ben noto disegno ascendente che culmina con una cadenza d'inganno (b. 29), per poi riprendere alla sesta e cadenzare; il violino primo lo segue un po' all'ottava (ultimi tre ottavi di ogni battuta) un po' no; il secondo, infine, tiene una linea ascendente per note lunghe che corre parallela al basso. Questa frase, poi ripetuta letteralmente alle bb. 32-37 con lo scambio delle due parti superiori, presenta ben due anomalie:

1. i passi all'ottava si fanno o non si fanno: questo ottavizzare per mezza battuta e con una sola parte su due crea un effetto che è solo disturbante: le ottave servono a rafforzare, e Vivaldi – principale divulgatore della condotta all'ottava/unisono – manda sempre tutte le voci all'ottava, non una sola, né tantomeno parti di essa;
2. nel suo salire, il violino secondo suona un Si diesis (b. 28) che collide con l'accordo di 6/4 richiesto dal basso: l'errore non è emendabile perché tutte le parti hanno la loro logica orizzontale, ma non verticale.

Alle bb. 4-7 del IV movimento, si trovano addirittura tre ottave parallele di séguito:



IV mov., bb. 4-7 e 57-60.

Queste ottave ricorrono anche alle bb. 57-60.

Infine, ancora nel IV movimento, la progressione che si apre alla b. 10 e che ricorre più volte nel corso del brano, esplicita un altro elemento di sospetto stilistico: si tratta di una progressione che utilizza, in modo variato, il basso di romanesca,



IV mov., bb. 16-21.

ossia una sequenza armonica che Vivaldi non usa pressoché mai, preferendogli decisamente il basso di ciaccona. Una variante di questo giro armonico si rintraccia nelle fughe della Sonata *Al Santo Sepolcro*, RV 130, e del Concerto RV 124, ma in quei luoghi il trattamento delle parti è incomparabilmente migliore. Bisogna ricordare che proprio sul basso di romanesca è basato gran parte del *Credo*, RV 592, opera attribuita a Vivaldi sull'*unicum* manoscritto che la trasmette, ma probabilmente spuria.<sup>15</sup>

Nell'ultima ricorrenza di questa progressione (b. 75) il compositore ridistribuisce le voci già apparse: al basso spetta adesso quella parte di ripieno che prima era toccata, all'ottava alta, a turno ai due violini. L'effetto non è buono:

IV mov., bb. 71-75.

L'armonia del basso, che qui esplicitiamo fra parentesi, crea una sequenza bizzarra e inefficace: alle bb. 73 e 75 dovrebbero esserci, anziché 6/4-6/3, degli accordi di 5/4-5/3, ma la concatenazione delle voci superiori lo impedisce.

Le molte debolezze compositive fin qui rilevate alimentano i sospetti che l'attribuzione a Vivaldi della sonata di Pisa sia da porre in dubbio. Ovviamente, c'è la possibilità di essere di fronte a una composizione di Vivaldi meno riuscita o debole. Si potrà obiettare che anche a Vivaldi, qualche volta, scappano quinte o ottave parallele: le due quinte fra violette e violini primi nel I movimento del concerto per violino RV 522 (Op. III, n. 8), le ottave fra violini II e basso nell'aria «Nox obscura, tenebrosa» in *Juditha triumphans*, RV 644 (bb. 151-152), le quinte fra violini pizzicati e mandolino nell'aria «Transit ætas» ancora in *Juditha triumphans* (b. 80). Sono errori, certo, ma che non si avvertono all'orecchio e che sono completamente offuscati da idee musicali robuste ed espressive, ciò che manca purtroppo alla sonata di Pisa. E, comunque, un grande compositore dalla penna sciolta – come Vivaldi, Telemann o Mozart – può anche scrivere musiche disimpegnate, leggere, frettolose, ma il suo altissimo mestiere gli impedirà sempre di

<sup>15</sup> Il *Credo*, RV 592, è trasmesso da una copia in parti staccate conservata a Varsavia (*PL-Wu*, RM 5046); il manoscritto è piuttosto caotico e copiato da molte mani diverse e l'attribuzione a Vivaldi compare solo sulla parte del secondo violino. Questo lavoro, di buona fattura, è sempre stato considerato dubbio per motivi stilistici; è probabile che appartenga a un compositore di scuola napoletana.

fare errori nella conduzione delle parti, di non esplicitare bene l'armonia, di scrivere bassi inefficaci.

Bisogna infine tener presente che durante la vita di Vivaldi, al momento in cui la sua fama era indiscussa in tutta Europa, molti compositori si rivelarono in grado di imitarne molto bene lo stile; alcuni di loro lo fecero per produrre opere da attribuirgli fraudolentemente, altri invece sposando spontaneamente quel gusto che li aveva conquistati: i casi di Joseph Meck, František Jiránek, Alberto Gallo, Giuseppe Maria Alberti, Carlo Tessarini, Francesco Maria Cattaneo, Gaetano Meneghetti, Nicholas Chédeville e molti altri, stanno lì a ricordarci quanti buoni imitatori dello stile di Vivaldi vi fossero al suo tempo e quante false attribuzioni hanno imbarazzato gli studiosi fino ai giorni presenti.<sup>16</sup>

Questi rilievi mi hanno spinto a porre in dubbio l'attribuzione esplicitata sul titolo dei manoscritti. E fino a che nuove ricerche sul fondo pisano o la scoperta di ulteriori fonti di quest'opera non fugheranno i dubbi, la sonata di Pisa viene registrata nell'appendice del catalogo vivaldiano con il numero RV Anh. 158.

<sup>16</sup> Se in passato diverse opere «di Vivaldi» si sono poi rivelate appartenere a Giovanni Battista Sammartini, Johann Adolph Hasse, Tomaso Albinoni, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Torelli, Alessandro Marcello, Giuseppe Matteo Alberti, solo di recente sono emersi Francesco Maria Cattaneo e il boemo František Jiránek come due formidabili imitatori del gusto vivaldiano e forse due diretti suoi discepoli. Il concerto anonimo in La maggiore *D-DI*, Mus.2-O-7a è stato recentemente creduto di Vivaldi ma si è rivelato di Cattaneo; il concerto in Re maggiore, che solo di recente è stato rintracciato in *S-Skma*, VO-R (senza segnatura), è attribuito conflittualmente a Jiránek (partitura di Stoccolma e Breitkopf, *Catalogo dei soli, Duetti, trii e Concerti per Violino*, Leipzig, 1762, p. 32) e Vivaldi (*Inventario per la musica* di Brno [CZ-Bm, G. 84], p. 61, Nr. 3): ma a dispetto di una formidabile aderenza allo stile di Vivaldi, molti indicatori contrari impediscono di attribuirglielo. Vi sono infine le numerose opere anonime che evidenziano forti tratti vivaldiani e che, a turno nel mondo, qualcuno desidera attribuire a Vivaldi: la sinfonia RV Anh. 85 (*D-DI*, Mus. 2389-N-11), la sonata RV Anh. 98 (*D-DI*, Mus. 2456-R-21), la sinfonia RV Anh. 93 (*D-DI*, Mus. 2199-N-4), il concerto in Re maggiore *D-DI*, Mus. 2-O-1,45, il concerto in La minore *D-DI*, Mus.2-O-8,4. Bisogna avvertire gli entusiasti cacciatori di nuova musica vivaldiana che tutte queste opere, già attentamente studiate e ponderate, non sono di Vivaldi.

Federico Maria Sardelli

## ALMOST VIVALDI. THE NEW TRIO SONATA FROM PISA

### Summary

The first months of 2018 saw the discovery in Pisa, within a substantial private archive belonging to a noble family which wishes to remain anonymous, of a trio sonata – for two violins and bass – headed “Del Sig:<sup>re</sup> D: Antonio Vivaldi”. The sonata is transmitted in two copies, one in score and the other in separate parts, which were executed by two different Italian copyists probably working towards the middle of the eighteenth century or perhaps later. This well-written sonata displays a musical language that is generically Vivaldian: among the features speaking in favour of Vivaldi’s authorship are certain compositional usages, such as opening themes constructed asymmetrically and the use of sequences. Speaking against Vivaldi’s authorship are other indicators, such as the lack of any musical concordances with his authenticated works, an over-active, concertante bass, certain crudities or errors in the part-writing and a general weakness in the musical ideas. These anomalous characteristics lead one to doubt the attribution made in the title.

If one considers that as many as 38 musical compositions transmitted under Vivaldi’s name in eighteenth-century sources are spurious and that the Vivaldian style conquered Europe from the second decade of that century onwards, producing consummate imitators and epigones of his style (Joseph Meck, František Jiránek, Alberto Gallo, Giuseppe Matteo Alberti, Carlo Tessarini, Francesco Maria Cattaneo, Gaetano Meneghetti, Nicolas Chédeville, etc.), it is reasonable to suppose that the new sonata discovered in Pisa was similarly composed by an imitator of Vivaldi. While we wait for other features or new sources to clarify the situation, the sonata is assigned to the Appendix (*Anhang*) of the Vivaldi catalogue under the number RV Anh. 158.



Cesare Fertonani

GIOCARE CON VIVALDI:  
I QUATTRO ANACOLUTI PER A V DI ENNIO MORRICONE

A Ennio Morricone  
con affetto e riconoscenza

UNDICI STRUMENTI AD ARCO

Ennio Morricone compose i *Quattro anacoluti per A V*, dedicati a Marco Betta, tra l'agosto e il settembre 1997; sotto l'acronimo «A V» si cela il nome di Antonio Vivaldi. La partitura, pubblicata dalle Edizioni Suvini Zerboni, fu commissionata da Marino Baratello,<sup>1</sup> il quale coordinava a quel tempo l'attività di concerti nella Chiesa della Pietà (o di Santa Maria della Visitazione) di Venezia, inserendo nuove composizioni in programmi con repertorio vivaldiano o comunque settecentesco; la prima esecuzione ebbe luogo appunto nella Chiesa della Pietà il 20 aprile 1998, sotto la direzione dello stesso Marino Baratello. La destinazione veneziana spiega il riferimento a Vivaldi, che lavorò a vario titolo nell'Ospedale della Pietà per quasi quarant'anni – benché non senza interruzioni – tra il 1703 e il 1740, facendone di fatto il maggiore centro di irradiazione e diffusione internazionale della sua musica. Composto per un ensemble da camera a parti reali di 11 strumenti ad arco (6 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 1 contrabbasso), così da valorizzare una scrittura propriamente solistica, il pezzo ha una durata che s'aggira intorno ai dieci minuti. L'organico ricorda quello della *Musica per undici violini* (1958), con cui Morricone si confrontò con il mondo della Neue Musik di Darmstadt. D'altro canto, il complesso di archi a parti reali ha avuto una certa fortuna nel Novecento, a partire da *Metamorphosen* per 23 archi solisti (1945) di Richard Strauss, e nello specifico l'organico 'neobarocco' con 11 strumenti è stato frequentemente impiegato negli ultimi decenni come testimonia una serie di composizioni: *Fantasia* (1971) di Hugo Raithel, *Les soupirs de Geneviève* (1976) di Fabio Vacchi, *Sinfonia* (1977) di David Sidney Morgan, *Esquisse* (1987) di Nigel Osborne, *Cabaletta* (1993) di Flavio Emilio Scogna, *Catena* (2001) di Nicola LeFanu, *Murmurs in the mist of memory* (2001) di Augusta Read Thomas; *Idyllily* (2000) di Marc Sabat (con Martin Arnold, John Oswald e Richard Wagner), *Palace of the winds* (2003) di Anthony Gilbert, *Soliloquy* (2011) di Nicolas Kingman. Il com-

Cesare Fertonani, Corso di Porta Vigentina 34, 20122 Milano, Italia.

e-mail: cesare.fertonani@unimi.it

<sup>1</sup> Un sentito ringraziamento va a Gabriele Bonomo delle Edizioni Suvini Zerboni per avermi fornito una copia della partitura (ENNIO MORRICONE, *Quattro anacoluti per A V*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1997) e per le informazioni, desunte dal catalogo generale della casa editrice, relative alla commissione e alla prima esecuzione dell'opera.

plesso di 11 archi solisti è stato poi utilizzato in trascrizioni, per esempio in «Come esser può ch'io viva...» dall'omonimo madrigale di Gesualdo da Venosa (2005-2006) di Wilfried Maria Danner, e quale sezione di organici più ampi, come in *Antifone* (1960) di Hans Werner Henze, dove interagisce con fiati e percussioni, oppure nel Concerto per due arpe e orchestra (1978) di Jean Françaix, in cui costituisce appunto la formazione orchestrale.

Com'è noto, l'anacoluto è una figura sintattica in cui si susseguono, nello stesso periodo, due diversi costrutti, il primo dei quali resta incompiuto e sospeso mentre il secondo non manca di alcun elemento essenziale e porta a compimento il pensiero; più genericamente, il termine è impiegato per indicare qualsiasi costrutto in cui non è osservata la normale sintassi. Il concetto di anacoluto implica l'importanza di tre aspetti: innanzi tutto la presenza di un elemento che, proprio perché rimane incompiuto e sospeso, assume grande rilievo; quindi lo scollamento, la slegatura; da ultimo, l'inconsequenza (dal punto di vista etimologico, «anacoluto» è ciò che è inconsequente). Aspetti che si ritrovano puntualmente nella composizione di Morricone, dove tuttavia il concetto di inconsequenza è interpretato in modo da ridimensionare o addirittura escludere il significato primario di mancanza di connessione logica e di coerenza nelle idee o nei comportamenti per porre piuttosto in luce l'aspetto dei rapporti tra destrutturazione-decontestualizzazione e ricostruzione del materiale musicale.

Come afferma Morricone, «la partitura dei *Quattro anacoluti* è stata scritta pensando ad Antonio Vivaldi, prendendo tutte le cose più ovvie, i vizi, i pregi e gli scarti di questo autore. Senza dubbio ho stravolto certe tecniche e alcuni procedimenti standard usati da Vivaldi: questo per me è l'anacoluto, cioè estrarre da una realtà in sé efficace un qualcosa che può diventare altro».<sup>2</sup> A Vivaldi, del resto, Morricone si era già rivolto per la colonna sonora del film poliziesco di Sergio Sollima *Revolver* (1973) con Oliver Reed, Fabio Testi, Agostina Belli e Paola Pitagora, dove compaiono il breve brano intitolato *Quasi un Vivaldi* (1:54) e la sua versione più estesa *Quasi un Vivaldi* (#2) (3:04), costruiti impeccabilmente come un movimento mosso di concerto con tanto di ritornello ed episodi: gustosi calci che anticipano in modo sorprendente di una decina d'anni i rifacimenti vivaldiani in salsa pop ed *easy listening* sul genere del *Rondò Veneziano* di Gian Piero Reverberi. Curiosamente il brano *Quasi un Vivaldi*, benché compreso nell'edizione in LP della colonna sonora,<sup>3</sup> non compare nel film: si tratta di un *take* che venne poi scartato oppure che fu utilizzato per una scena poi tagliata nel montaggio finale del film stesso. Comunque sia, rimane il rammarico di non sapere quale fosse il nesso semantico e drammaturgico tra la rievocazione della musica di Vivaldi e la situazione narrativa della sequenza del film. La versione più estesa *Quasi un Vivaldi* (#2) è invece un *outtake* che sarà incluso soltanto nella successiva edizione

<sup>2</sup> Dichiarazione tratta da una conversazione dell'autore con Ennio Morricone avvenuta a Milano il 24 gennaio 2017.

<sup>3</sup> ENNIO MORRICONE, *Revolver*, colonna sonora originale, LP EMI General Music, ZSLGE 55496 (1973).

in CD della colonna sonora.<sup>4</sup> In ogni caso, nella realizzazione di una colonna sonora molto spesso veniva registrata più musica di quella poi in effetti utilizzata nel film, proprio anche in vista dell'edizione discografica. Come ricorda lo stesso Morricone – autore, del resto, di grande richiamo per le case discografiche –, il contratto per la realizzazione della colonna sonora di un film poteva già includere l'opzione per la pubblicazione di un LP come prodotto autonomo che avrebbe potuto riscuotere un buon successo commerciale anche nel caso di pellicole di scarsa circolazione:

A volte poi, in abbinamento al film, l'editore predisponava anche l'uscita di un disco contenente la colonna sonora. In casi come questo, ancora di più, la musica doveva essere autonoma e ben strutturata.

Chi compra il supporto discografico non vuole ascoltare una serie di pezzi da venticinque secondi l'uno, ma qualcosa di più corposo e soddisfacente (a meno che non abbia voglia di Webern e delle sue *Bagatelle*).<sup>5</sup>

Almeno un ulteriore richiamo a Vivaldi ricorre nella musica per film di Morricone. La prima e l'ultima sezione del brano *Un violino* (1:53), dalla colonna sonora per *La migliore offerta* (2013) di Giuseppe Tornatore con Geoffrey Rush, Jim Sturgess, Silvia Hoecks e Donald Sutherland,<sup>6</sup> consistono nel montaggio condensato e nella sovrapposizione – grazie alla sovraincisione – di diverse figure idiomatiche e scintillanti che suonano molto vivaldiane (pur ricordando in sordine un po' anche il Bach del Preludio della Partita n. 3, BWV 1006, per violino solo).<sup>7</sup> Dal punto di vista drammaturgico il *take*, la cui sezione centrale è invece occupata da un tema espressivo che per la curvatura melodica e il fitto tessuto degli archi – poi prolungato come sfondo nella sezione finale – allude significativamente allo struggente *Deborah's Theme* di *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone, è impiegato quale efficacissimo commento e contrappunto musicale per la presentazione del protagonista Virgil Oldman (interpretato da Geoffrey Rush), ricco, raffinato e solitario battitore d'aste destinato per amore a perdersi e a finire vittima di un atroce raggio.

A differenza dei calchi in cui gli stilemi e i processi formali della musica di Vivaldi sono ripensati e attualizzati in chiave pop come nel caso di *Rondò Veneziano*, i *Quattro anacoluti per A V* appartengono alle partiture di «musica assoluta» composte da Morricone che dialogano con grandi autori del passato, come per esempio *Roma (Pensando al «Ricerca cromatico» di Girolamo Frescobaldi)* per soprano, voce recitante e sette strumenti (2010); d'altro canto, essi si possono

<sup>4</sup> ID., *Revolver*, colonna sonora originale, CD GDM Music, CD Club 7035 (2006).

<sup>5</sup> ID., *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 260-261.

<sup>6</sup> Ringrazio di cuore Erica Silchev per aver attirato la mia attenzione sul film di Tornatore e sulla colonna sonora composta da Morricone.

<sup>7</sup> ENNIO MORRICONE, *La migliore offerta*, colonna sonora originale, CD Warner Chappell, CD 256464755-3 (2013).

considerare un'estensione in chiave modernista di altri lavori novecenteschi su e intorno a Vivaldi, dal delizioso falso di Fritz Kreisler (composto intorno al 1906 ma pubblicato nel 1927)<sup>8</sup> ai pezzi di compositori decisamente minori come Armando La Rosa Parodi e Giulio Cesare Brero sino a *Vivaldiana* (1953) di Gian Francesco Malipiero.<sup>9</sup>

Nei *Quattro anacoluti*, infatti, non si tratta di scrivere musica *à la manière de*, di creare un fantasioso *pastiche* con allusioni ad aspetti e comportamenti compositivi né di trascrivere e riscrivere Vivaldi a proprio piacimento. Non si assiste qui a un'operazione di banale neoclassicismo, ma piuttosto a un ripensamento strutturale (e semantico) e di proliferazione di segno modernista se non addirittura d'avanguardia che, pur nella sua inconfondibile originalità, richiama per qualche analogia da un lato i procedimenti di commentario e derivazione del materiale musicale di compositori come Boulez o Berio e dall'altro le tecniche della musica minimalista consistenti nel ricorso ad armonie statiche e sulla prolungata ripetizione di brevi figure in cui sono introdotte graduali trasformazioni intervallari e ritmiche.

#### DA UN ANACOLUTO ALL'ALTRO

La composizione è articolata in quattro parti, appunto gli altrettanti anacoluti, che si susseguono l'uno all'altro in un'idea di unica arcata musicale, come indica anche la numerazione continua delle battute e l'impaginazione stessa della partitura. Se i quattro anacoluti sono i diversi momenti di un unico discorso, ciascuno di essi ha la forma del frammento (in quanto brano completo in sé e al contempo incompiuto): i primi tre terminano con una sospensione, resa tanto più esplicita dalla presenza del punto coronato, mentre il quarto s'interrompe all'apice della tensione come prescrive il compositore in una nota: «Il pezzo finisce con il gesto del direttore che spezza simultaneamente tutti i suoni senza alcuna coda, in maniera improvvisa, senza equivoci, concludendo il crescendo di tutti gli esecutori». Dunque, in ciascuno degli anacoluti la fine non ha mai carattere conclusivo, cioè di epilogo, anche se in modo ogni volta diverso: nel primo, una pausa con punto coronato segue a un accordo di dieci suoni staccato, forte e pizzicato, a pieno organico (b. 52); nel secondo (bb. 94-98), così come nel terzo (bb. 135-139), si delinea un effetto di dissolvenza in pianissimo; nel quarto la musica semplicemente s'interrompe in un momento di massima forza e tensione dinamica (b. 140).

<sup>8</sup> ANTONIO VIVALDI [recte Fritz Kreisler], *Concerto (C dur) für Violine mit Streichorchester und Orgel aus dem Manuskript herausgegeben und bearbeitet von Fritz Kreisler*, Mainz und Leipzig – New York, B. Schott's Söhne – Carl Fischer [1927].

<sup>9</sup> Si vedano in merito di CESARE FERTONANI, *Il gusto del paradosso: a proposito di «Vivaldiana» di Gian Francesco Malipiero*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot (Atti del Convegno Internazionale di Studi, 13-16 giugno 2007, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 395-411, pubblicazione online: <<https://www.cini.it/publicazioni/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>> e ID., *La rinascita vivaldiana alla RAI*, in *La politica sinfonica della RAI. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 37-49.

Gli anacoluti sono quattro, ma l'impressione è che nella loro sequenza Morricone abbia inteso alludere alla forma tipica in tre movimenti del concerto di Vivaldi; impressione avvalorata, oltre che dalla configurazione e dalla sostanza musicale, dall'assenza della doppia barra verticale che segna la fine del secondo e poi anche del terzo anacoluto. In altri termini, il primo e il secondo anacoluto potrebbero essere letti rispettivamente, sullo sfondo dell'archetipo del concerto vivaldiano, come introduzione in tempo moderato al primo movimento e come primo movimento mosso, mentre il terzo corrisponderebbe al secondo movimento lento e il quarto al finale mosso.

Tipo di concerto di Vivaldi	<i>Quattro anacoluti</i>	Battute
Introduzione al I movimento	[1] Senza indicazione di tempo	1-52
I movimento	[2] Senza indicazione di tempo	53-98
II movimento	[3] Adagio	99-139
III movimento	[4] Veloce	140

In ogni caso, come già s'accennava, Morricone interpreta il concetto di anacoluto escludendo l'assenza di connessione logica e puntando viceversa a porre in luce, se si vuole in modo anche paradossale, una specie di coerenza nella non consequenzialità, in altri termini a rendere coeso e integrato ciò che in apparenza può non sembrare tale: stilemi, figure, stereotipi e residui vivaldiani sui quali e intorno ai quali è costruita la struttura compositiva che d'altro canto da essi stessi si genera.

Nel primo anacoluto entrano in gioco tre elementi: la ripetizione di una stessa nota seguita da un motivo con ritmo anapestico di due sedicesimi e un ottavo (bb. 7-9); un modulo figurale in sedicesimi (b. 13) e una scala, utilizzata soltanto nell'epilogo (bb. 51-52). I primi due elementi in questione sono sottoposti a minime proliferazioni; nel caso della ripetizione di una stessa nota seguita dal motivo con ritmo anapestico compare anche un semplice trattamento imitativo come Vivaldi usa fare molto spesso nei suoi concerti tra due parti di violino o comunque melodicamente prominenti. La combinazione dei primi due elementi si svolge su fasce di suoni tenuti di cluster cromatici affidate per lo più alle viole e ai violoncelli.

Il secondo anacoluto ha fa diesis come centro modale (il che è chiaramente indicato dall'armatura di chiave con tre diesis). L'idea di impilare l'uno dopo l'altro diverse figure di scala, di arpeggio o di ribattuto proviene con ogni probabilità dal celebre Largetto del secondo movimento del Concerto Op. III, n. 10, RV 580, dove sono sovrapposte quattro differenti forme di arpeggio alle altrettante parti di violino dell'organico. I sei moduli figurali, affidati ai violini, sono diversificati nel profilo melodico e nel ritmo e quindi soggetti a lievi variazioni soprattutto di natura intervallare, mentre le viole, i violoncelli e il contrabbasso ne sostengono la tessitura con note lunghe tenute o ripetute e con cellule d'accompagnamento che contribuiscono a fissare l'ambiente modale.

L'archetipo del terzo anacoluto, in tempo Adagio, è il modello arcaico ma ancora ben presente in Vivaldi di movimento lento di concerto dalla conformazione accordale e modulante. L'inizio con le parti che entrano una dopo l'altra creando un accordo dissonante ricorda il primo movimento dell'*Inverno*, RV 297, anche se qui le parti entrano dal grave all'acuto e non viceversa come nel pezzo di Morricone. Il terzo anacoluto, chiaramente articolato in tre sezioni, può essere considerato uno studio sul principio dell'iterazione e del ribattuto. In ciascuna delle tre sezioni, infatti, sono sovrapposti diversi moduli con differenti valori ritmici; inoltre, poiché non soltanto la terza e ultima sezione ma anche le prime due terminano con una sospensione, il terzo anacoluto contiene per così dire al suo interno altri due anacoluti. Nella prima sezione (bb. 99-110) c'è solo un semplice modulo di ripetizione. Nella seconda sezione (bb. 111-122) i moduli sono otto (Violini 1 e 2; Violini 3 e 4; Violino 5; Violino 6; Viola 1; Viola 2; Violoncello 1 e 2: stesso modulo ma con sfasatura ritmica; Contrabbasso) e ad essi s'aggiunge un motivo ascendente (Violoncello 1 e 2: bb. 114-115). Nella terza sezione infine (bb. 123-139) i moduli diventano infine undici – cioè uno per ciascuna parte, e ritorna anche il motivo ascendente della seconda sezione (Violoncelli 1 e 2; Contrabbasso: bb. 123 e 125; Violini 1-6; Violen 1 e 2: bb. 135-139).

Il quarto anacoluto, in tempo Veloce, è una cadenza molto virtuosistica per i sei violini che entrano ancora una volta uno dopo l'altro in successione, attaccando con il gesto del direttore. A ciascun violino è assegnato un proprio stampo figurale di tipo melodico-ritmico che, come spesso accade in Morricone, presuppone un'idea di modularità ma declinata di fatto in modo molto libero, per cui il principio della ripetizione è sempre associato a quello della variazione e della permutazione intervallare (Violini 1, 2 e 4) oppure intervallare e anche ritmica (Violini 3, 5 e 6). Alcuni di questi stampi figurali, nella fattispecie quelli in sedicesimi del Violino 1 e in trentaduesimi dei Violini 2 e 4, evocano moduli vivaldiani. Al brulicante tessuto virtuosistico dei violini è sotteso alle parti degli archi inferiori un tappeto sonoro di armonici intrecciato con le note di cangianti cluster cromatici sino all'epilogo troncato, che rimane sospeso.

#### DA VIVALDI A MORRICONE

Sotto l'apparenza di un pezzo breve e forse anche disimpegnato nel gusto del *divertissement* e dell'esercizio di stile, si cela in realtà un lavoro compositivo complesso e sottile, che gioca con la musica di Vivaldi su almeno tre livelli strutturali, riproponendo il rapporto, frequente nella musica di Morricone, tra la staticità di fondo di campi armonici dati da note lunghe tenute e la dinamicità della superficie melodica e ritmica che rientra nel concetto di «immobilità dinamica».<sup>10</sup>

<sup>10</sup> ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, cit., p. 312.

Il primo livello è dato dalle figure: di fatto quasi tutti i motivi che hanno pregnanza e consistenza per così dire tematica sono riconducibili a figure, modelli e *clichés* di ribattuto, di arpeggio e di scala caratteristici della musica del primo Settecento e, nello specifico, di Vivaldi. Fanno eccezione i motivi in ottave del Violino 4 e le quintine del Violino 6 nel secondo anacoluto, ancora le quintine di ribattuto alla Viola 1 e al Violoncello 2 nel terzo, i gruppi irregolari e spigolosi dal punto di vista melodico del Violino 5 nel quarto; e tuttavia queste sono eccezioni che possono essere facilmente lette come alterazioni e distorsioni di figure moderniste contemporaneamente presenti nello stesso contesto.

A un secondo livello il ripensamento della musica di Vivaldi riguarda la tessitura strumentale, con configurazioni e tecniche di scrittura che ricordano quelle utilizzate dal Prete rosso. Morricone utilizza nel primo anacoluto per due parti melodiche sia, come già si diceva, la semplice imitazione in canone di brevi incisi (Violini 5 e 6: bb. 26-29, 32-36) sia la condotta per terze parallele (Violini 4 e 5: bb. 40-52; Violini 1 e 2: bb. 43-42). Nel secondo e nel quarto anacoluto la sovrapposizione simultanea di moduli figurati differenti, che in Vivaldi non supera le tre o le quattro parti come nell'Op. III, n. 10, RV 580, ma anche nel Concerto per tre violini RV 551 e in quello per quattro violini RV 553, è estesa da Morricone sino a sei parti, così da provocare una deformazione del modello originario attraverso una moltiplicazione prospettica. Nel terzo anacoluto le entrate in successione delle parti generano accordi che divengono via via più ricchi e complessi. Anche in questo caso il passaggio dalle abituali quattro parti (come nell'*Inverno*, RV 297), o al massimo cinque (come nel movimento intitolato «Il sonno» del Concerto per fagotto *La notte*, RV 501), alle undici della composizione di Morricone provoca una sorta di deformazione: una volta che nelle tre sezioni dell'anacoluto sono entrate tutte le parti, le armonie sono costituite da serie rispettivamente di dieci, nove e undici suoni, ciascuna delle quali 'risolve', per così dire, su un'ulteriore nota suonata all'unisono, così che le note costitutive delle tre serie sono di fatto 10 + 1 (fa diesis, si, re, mi, sol, do, la, fa, re bemolle, si bemolle + sol diesis: bb. 99-110), 9 + 1 (la, re, fa, sol, si bemolle, mi bemolle, do, la bemolle, mi + si: bb. 111-122) e 11 + 1 (do, fa, la bemolle, si bemolle, re bemolle, sol bemolle, mi bemolle, si, sol, mi, do diesis + re: bb. 123-134).

Il terzo livello di interazione con la musica di Vivaldi si svolge sul piano dell'elaborazione del materiale. Già si accennava alla prossimità o alla convergenza peraltro piuttosto fortuita che nei *Quattro anacoluti*, così come del resto in altre partiture di Morricone, si profila con procedimenti della musica minimalista per la costruzione di un'idea compositiva «su un segmento ritmico-melodico che si ripete con ostinazione»;<sup>11</sup> prossimità o convergenza che appare forse con particolare evidenza nel secondo anacoluto, dove il principio iterativo delle figure si coniuga con uno statico centro modale. Tuttavia è ancora più importante che la ripetizione, la variazione e la permutazione degli elementi intervallari e ritmici,

<sup>11</sup> ENNIO MORRICONE, *Inseguendo quel suono: la mia musica, la mia vita. Conversazioni con Alessandro De Rosa*, cit., p. 353.

essenziali nella composizione della partitura, siano tecniche che, seppure utilizzate naturalmente secondo modalità e finalità ogni volta diverse, siano tipiche di Vivaldi, della musica minimalista e al contempo dello stesso Morricone.

Un paio di passaggi può servire per illustrare tali tecniche. Nell'attacco del secondo anacolutto il Violino 1 suona moduli di quartine di sedicesimi che, dal punto di vista del profilo intervallare, corrispondono a cinque modelli (a, b, c, d, e: bb. 53-55): mentre tre di questi modelli compaiono oppure ritornano invariati (a, b, d), gli altri due sono sottoposti a lievi variazioni o permutazioni (c2 differisce da c1 per un intervallo di quarta anziché di terza, mentre e2 è l'inversione di e1):

(Copyright Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic)

Battute	Moduli
53	a b c1 c2
54	d e1 c2 c2
55	c1 e2 d d

Nel quarto anacoluto la parte del Violino 6 consiste in una successione di varianti, parafrasi ed estensioni tanto melodiche quanto ritmiche di una semplice cellula in cui la prima nota di un intervallo di settima minore ascendente (mi diesis – re diesis) è breve e la seconda è invece lunga (b. 140, p. 17 della partitura):

(Copyright Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic)

Proprio alla luce delle tecniche di ripetizione, variazione e permutazione degli elementi intervallari e ritmici si comprende il gioco di Morricone con la musica di Vivaldi, che in qualche modo passa attraverso la profonda ammirazione dello stesso Morricone per Johann Sebastian Bach. Com'è noto, questi, tra il 1713 e il 1714, studiò e trascrisse per clavicembalo o per organo dieci concerti di Vivaldi su incarico del giovane principe Johann Ernst di Sassonia-Weimar, acquisendo così familiarità con lo stile del compositore veneziano. Il debito di Bach nei confronti di Vivaldi, soprattutto per ciò che riguarda il genere del concerto, fu espresso per la prima volta nel 1802 da Johann Nikolaus Forkel, che per la sua biografia aveva utilizzato informazioni di prima mano fornitegli anzitutto dai due figli più anziani di Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel.<sup>12</sup> Secondo Forkel, da un punto di vista propriamente compositivo le

<sup>12</sup> JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister und Kühnel, 1802, pp. 23-24. Si vedano al riguardo CHRISTOPH WOLFF, *Vivaldi's compositional art and the process of «musical thinking»*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere («Quaderni vivaldiani»*, 4), a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki 1988, I, pp. 1-17; CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi («Quaderni vivaldiani»*, 9), Firenze, Olschki, 1998, p. 98.

trascrizioni da Vivaldi fecero comprendere a Bach il valore di «ordine, coerenza e proporzione» [«Ordnung, Zusammenhang und Verhältniss»] e gli insegnarono a «pensare musicalmente» [«musikalisch Denken»]: questo perché lo stile di Vivaldi si fonda sulle potenzialità e modalità di elaborazione di semplici elementi musicali sottoposti a procedimenti di generazione, ripetizione, variazione e permutazione che si sovrappongono al tradizionale patrimonio di tecniche e regole compositive e coincidono solo in parte con le leggi del contrappunto. «Ordine, coerenza e proporzione» della struttura e delle idee sono i criteri che consentono di progettare e realizzare una composizione. La logica formale che determina la configurazione, la condotta, la correlazione delle idee, l'articolazione e insieme la connessione della struttura, gli equilibri dell'architettura armonica e tonale rispecchia un pensiero propriamente musicale. L'organizzazione e la formalizzazione della fantasia creativa è infatti governata dai criteri di un'*ars combinatoria* raffinatissima e tuttavia riconducibile nella sostanza a elementari polarità dialettiche (identità/alterità, continuità/rinnovamento, correlazione/contrasto, simmetria/asimmetria, semplicità/complessità) che sono immanenti alle ragioni costitutive e semantiche, nonché ai fondamenti acustici e percettivi del linguaggio musicale.

Basato dunque sull'elaborazione di cellule e strutture essenziali, l'ingegnoso metodo compositivo di Vivaldi appare di natura induttiva e di astratta funzionalità, in quanto non legato a forme e generi specifici, anche se esso trova nel concerto strumentale, che all'inizio del Settecento è ancora un genere in fluida evoluzione e dunque sperimentale, il proprio ideale ambito di sviluppo. Proprio questa natura funzionale e astratta, ma radicata nella logica di un'*ars combinatoria* le cui molteplici operazioni corrispondono a concrete ragioni percettive e cognitive, rende il metodo compositivo di Vivaldi tanto rilevante per l'affermazione, nel corso del Settecento, dell'autonomia linguistica e espressiva della musica strumentale quanto attuale e propositivo per essere analizzato e reinterpretato da un compositore contemporaneo nella maniera così brillante dimostrata da Morricone nei *Quattro anacoluti*.

Cesare Fertonani

PLAYING WITH VIVALDI:  
THE *QUATTRO ANACOLUTI PER A V* BY ENNIO MORRICONE

Summary

*Quattro anacoluti per A V* (*Four Anacoluthons for A V*) for 11 solo strings (1997) is one of the scores containing “absolute music” composed by Ennio Morricone as a dialogue with great authors of the past. Morricone’s homage to Vivaldi takes the form not of a venture into banal neoclassicism but rather of a structural (and semantic) rethinking featuring a proliferation, in a modernist guise, of selected stylistic elements associated with the music of the Red Priest. Under the appearance of a short piece with the character of a stylistic exercise lies, in fact, a complex and subtle composition that plays with Vivaldi’s music on at least three structural levels, exposing the relationship, frequent in Morricone’s music, between a stillness in the harmonic background produced by long, sustained notes and a dynamism in the melodic and rhythmic surface that forms part of the concept of “dynamic immobility”.



## MISCELLANY

Compiled by Michael Talbot

One great pleasure of being known internationally as a Vivaldi specialist is that I receive a constant stream of correspondence – nowadays, mainly electronic – from musicians and music-lovers the world over. Many of these messages take the form of simple enquiries that, if the truth be told, could often have been answered in an instant by enlisting a search engine. Others (my favourites, obviously) offer absolutely new information, such as evidence of a musical borrowing by or from Vivaldi or an overlooked literary reference. But there is an important intermediate category: questions regarding the interpretation of words or musical symbols encountered in Vivaldi's music, many of which touch on matters either unresolved or undiscussed.

Cases in point are **two queries regarding directions in Vivaldi's concerto *La Primavera* (RV 269)** that I recently received from the American lutenist and musicologist David Tayler. The first concerned the instruction "Con Sordine" appearing in both ripieno violin parts at the head of the third movement (*Danza pastorale*, Allegro) in the Le Cène and Le Clerc published parts, but not in those of the slightly earlier 'Manchester' version.<sup>1</sup> Modern editors have reacted in different ways to the instruction. Gian Francesco Malipiero's edition, published by Ricordi for the Istituto Italiano Antonio Vivaldi in 1950 (Tomo 76 of the *Opere strumentali* collected edition), writes "con Sordina" in the first bar of both parts; Newell Jenkins's miniature score for Eulenburg (1958) does the same, except for changing "Sordina" to the masculine form "sordino". Neither edition modifies the instruction in the course of the movement. Eleanor Selfridge-Field's critical edition for Dover (1995) writes "Con sordine" in both violin parts but does not discuss the direction in the critical commentary. In the critical edition of Paul Everett and the present writer for Ricordi/IIAV (1996) the score omits the instruction but includes a note in the critical commentary mentioning its presence in the Le Cène edition and absence from the Manchester source and adding that during bars 36-47 the *Violino primo* (marked "Solo"), which partners the principal violin there, should presumably match the latter's timbre by playing without the mute. In retrospect, it is unfortunate that the 1996 edition gives no explicit reason for not taking Le Cène's direction into the score, especially when bars 36-47 are discussed as if this instruction were valid for the rest of the movement.

It is interesting that Vivaldi employs the plural form "Sordine". This implies that in the manuscript score used by Le Cène's engraver the direction was written between the two staves for the ripieno violin parts (such intermediate positioning of special directions is common for 'paired' parts in Vivaldi's autograph manuscripts). In this interpretation it is not – or at least not necessarily – an

<sup>1</sup> Although the 'Manchester' manuscript of *Le quattro stagioni* was copied some months after the Le Cène edition of Op. 8 came out in Amsterdam in late 1725, it transmits an earlier form of the text.

instruction applying to all the stringed instruments accompanying the principal violin, so its omission from the viola and violoncello parts needs no explanation. But has the engraver accidentally mistaken the movement to preface with “Con Sordine”? The third movement, rustic and even raucous in imitation of folk dancing to the sound of the bagpipe, is the last place where one would expect to find mutes used. Could the intended position for the instruction have instead been the start of the preceding slow movement?

This movement is a *locus classicus* of Vivaldi’s use of ‘layered’ musical texture: the part for principal violin, representing a sleeping goatherd, is headed merely “Largo”; the two ripieno violin parts, imitating the rustle of leaves in a breeze, have “Largo e Pianissimo sempre”; the viola, simulating the disruptive bark of the shepherd’s dog, has “Largo[.] Si deve suonare sempre molto forte, e strappato”. In Vivaldi’s music generally, muting is often used, predominantly in slow tempi, as a complement to very soft playing. So this Largo would seemingly be the perfect place in which to apply mutes.

This is the very suggestion that David Tayler made to me in his first message, his actual words being “Is it possible that the mutes were intended for the middle movement, a textural fence between the violas and the soloist?”. The proposition cannot be validated conclusively without further evidence, but I really do believe that this interpretation makes good sense. Certainly, it would be interesting to test it out in practice.

The other query concerned **the significance of the “Solo” directions appearing on the ripieno violin parts at the start of the two ‘birdsong’ episodes in the same concerto’s first movement (bars 13-27 and 59-65)**. Here, again, different modern editions adopt different solutions: Malipiero makes the directions more explicit by writing “1 Solo” (the “1” being a common prefix in Vivaldi’s autograph manuscripts but not in contemporary published editions of his music); Jenkins has “Solo”; Selfridge-Field has nothing, and no mention of the direction in the commentary; Everett and Talbot have “solo”, noting that the direction is absent from the Manchester source.

The difficulty of interpretation arises from an unfortunate ambiguity in the use of the word “solo” in sources from Vivaldi’s time generally. It can certainly mean “for just one player (or singer)” in contexts where there is otherwise more than one performer. But it can also be used as a cue to mark off, for the benefit of ripieno players, the sections where a principal instrument has an independent part, meaning that they have to play more softly. In this role, the marking becomes equivalent *de facto* to “piano”. I would guess that this is the reason why Selfridge-Field omits it. But in this particular context Vivaldi’s intention becomes very clear on account of the programmatic dimension. He is giving us a three-way dialogue not of one bird (*Violino principale*), a flock of birds (*Violino primo*) and a second flock of birds (*Violino secondo*), but a dialogue of precisely three individual birds. Birds do not synchronize their rhythm when singing in choruses!

I move on to record the appearance of **two articles discussing different aspects of the pasticcio-serenata *Andromeda liberata* (RV Anh. 117)**. This is the work (to which Vivaldi contributed a single aria, “Sovente il sole”) with which the Accademia dei Nobili regaled cardinal Pietro Ottoboni on the occasion of his triumphal return visit to his native city in 1726. I have to declare a close personal interest in this serenata, having written the introductory essay for a facsimile edition of it and also a separate article on the subject.<sup>2</sup>

**The first article, by Magdalena Boschung, appears in a multi-authored collection dealing with Italian cantatas** (including dramatic cantatas: i.e., serenatas) in Rome.<sup>3</sup> At first sight, this article appears to have little to do with *Andromeda liberata*, since its title announces a differently named serenata: *Il trionfo d'amore*. But it soon becomes evident that the author has discovered that the text of *Andromeda liberata* is very closely modelled on that of *Il trionfo d'amore* (as preserved in the latter's sole source, a complete score in the Santini collection in Münster),<sup>4</sup> repeating many of its lines *verbatim* or with only small changes. I find Boschung over-cautious in not immediately accepting *Il trionfo d'amore* as an early version, by exactly the same poet (Vincenzo Cassani), of *Andromeda liberata*. Not only does Cassani himself provide a parallel example of a serenata text in both original and reworked (and expanded) versions – his *Psiche* of c.1725, similarly to *Andromeda liberata* described in its libretto as an “intreccio scenico musicale”, re-emerged in 1736 as *Le nozze di Psiche* – but a peculiarity of Cassani's verse, his liking for identical (rather than simply parallel) rhyme schemes in the two semistrophes of a *da capo* aria (e.g., AAB, AAB rather than AAB, CCB), features equally strongly in the two works.

*Il trionfo d'amore* was performed with music by Antonio Caldara in July 1709 at the court of Francesco Maria Ruspoli in Rome, which he had only just joined in succession to Handel. Boschung comments at length, and acutely, on the French stylistic traits superimposed on Italian ones (rather as in Vivaldi's serenata *La Senna festeggiante*) in Caldara's composition, linking it to Ruspoli's adherence, also as a military commander, to the French cause in the War of the Spanish Succession. I like her suggestion that the prominence, unusual for Italy, of 'modern' woodwind instruments such as the transverse flute and the oboe in music written for Roman ensembles owes something to French influence. More relevant to the present discussion, however, are the allegorical allusions to the

<sup>2</sup> MICHAEL TALBOT, “*Andromeda liberata*”: a Venetian pasticcio-serenata, in VINCENZO CASSANI – AUTORI DIVERSI, *Andromeda liberata. Partitura della serenata in facsimile. Edizione del testo letterario* (“Drammaturgia musicale veneta”, 16), ed. Michael Talbot, Milan, Ricordi, 2006, pp. IX-XXXVIII; ID., *Mythology in the Service of Eulogy: the Serenata “Andromeda liberata” (1726)*, in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, eds Metoda Kokole, Barbara Murovec, Marjeta Šašel Kos and Michael Talbot, Ljubljana, ZRC, 2006, pp. 131-161.

<sup>3</sup> MAGDALENA BOSCHUNG, *Antonio Caldaras Serenata “Il trionfo d'amore”*: Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung, in *La fortuna di Roma: Italianische Kantaten und römischen Aristokratie um 1700* (“Musik und Adel in Rom des Sei- und Settecento / Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento”, 3), ed. Berthold Over, Kassel, Merseburger Verlag, 2014, pp. 295-326.

<sup>4</sup> D-MÜs, SANT Hs 807. The copyist of the score is Francesco Antonio Lanciani.

politics of the day woven into the retelling of the Andromeda myth by Cassani. Boschung convincingly equates the character Delio (Andromeda's long-standing but finally spurned lover, who does not appear in person in the serenata) with Apollo, the Sun, the Sun King (Louis XIV) and, by extension, the whole Gallo-Hispanic cause. Her other identifications, however, are both more tentative and less plausible. One of her suggestions is that the serenata was a warning by Ruspoli to Ottoboni (who was almost certainly a member of the original audience) not to accept the politically problematic post of protector of the affairs of France at the Vatican – a warning that went unheeded. The hypothesis is attractive in that it would make the related *Andromeda liberata* libretto a deliberate expression of triumphant reversal (expressing Ottoboni's transformation, in his native Venice, from black sheep to favourite son) rather than an expedient borrowing made primarily to save time (being topical works, serenatas tended to have their poetry and music written at breakneck speed).

But I think there is a much more likely allegory. If Delio represents the French cause, with Philip, the Bourbon pretender to the Spanish crown, as its figurehead, then the hero Perseus, who finally wins over Andromeda, makes sense as the archduke Karl, the champion of Austria. Andromeda herself then slots into position as pope Clement XI, who, after the incursion of Imperial troops into the Papal State in 1708 and the issue of an ultimatum from Austria in January 1709 to accept Karl as Spain's new king, agonized and deliberated for a long time before acceding to emperor Leopold's demand in October 1709. Andromeda's 'playing for time' before finally agreeing to abandon her prior intention of marrying Delio and accepting Perseo as her husband-to-be would be a perfect allegory of how Clement behaved in the intervening period. As for Andromeda's parents, Cefeo and Cassiope, who resolutely support Delio's cause as long as they are able to, could these not represent partisans of the Bourbons among Clement's advisers – such as Ruspoli and Ottoboni? It must be stressed that, at best, this allegory holds only for the 1709 version of the serenata: the 1726 version retains most of the plot elements and the *dramatis personæ* (except that Delio, now called Daliso, has a singing part), but its topical allusions to persons are strikingly different.

Boschung's article has an appendix containing a complete transcription of the literary text of *Il trionfo d'amore*. This will be of great use if and when a line-by-line comparison of the two texts is later undertaken.

**A substantial article by Giovanni Andrea Sechi on the music of *Andromeda liberata*** has appeared more recently in the inaugural set of published proceedings of the newly instituted (in 2015) annual symposia on eighteenth-century vocal and dramatic music held in Queluz (the former summer residence of the kings of Portugal from the house of Bragança) under the auspices of the organization *Divino Sospito – Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> GIOVANNI ANDREA SECHI, *Nuove fonti per l'Andromeda liberata: Albinoni, Caldara, Porpora*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (= "Cadernos de Queluz", 1 / "Specula Spectacula", 5),

Beginning with a summary of the state of knowledge about the serenata and a critique of the claims that have been made in the past about the authorship of the serenata as a whole and its constituent parts, the article sets itself the task of reassessing the subject, movement by movement. The new information gleaned by Sechi's patient sifting and astute perception is perhaps not enormous in bulk, but it nevertheless adds significantly to our picture of the work. First, there is a confirmation that the sinfonia to the serenata is by Nicola Porpora, as I had suspected: the first movement of the sinfonia opening the second part of his serenata for London *Festa d'Imeneo* (1736) is a reworking of the first movement of the *Andromeda liberata* sinfonia. Sechi adds, pertinently, that Porpora is not known to have plagiarized music by other composers, so the evidence is conclusive. The most important finding is that the exuberant and richly scored aria for Andromeda "Lo so, barbari fati" is not, as I had earlier guessed, by Giovanni Porta, but likewise by Porpora, being a retexted version of the aria "Quel cor che mi donasti" from his opera *Adelaide* (Rome, 1723). Sechi offers evidence of a more general kind to propose Porpora also as the composer of Meliso's aria "Dalle superne sfere". Further, he finds close parallels to Cassiope's aria "Quando chiudere pensai", already attributed on stylistic grounds to Tomaso Albinoni, in the aria "Non creder, no, che sia" in the same composer's opera *Statira* (Rome, 1726).

The most important effect of Sechi's new findings is to raise the profile of Porpora within this multi-authored serenata – to the point where one suspects him of having acted as its chief co-ordinator. This should not surprise us. Ottoboni will have known Porpora's music from no later than the early 1720s, when operas by him were staged in Rome, and since this composer had by 1725 decided to settle for some time in Venice rather than just pay visits during carnival seasons and then promptly depart (to the chagrin of local musicians, it was reported, although they had much to learn from him about the new currents in music radiating out from Naples), he was the ideal bridge between the musical cultures of the north-eastern and south-western sides of the peninsula.

The same proceedings of the 2015 Queluz symposium contain **a wide-ranging article by Giada Viviani focusing on the nature and significance of the borrowings made by Vivaldi from his own operas that appear in his surviving serenatas (RV 687, 690 and 693).**<sup>6</sup> As a prelude to its specific investigation, the article provides an excellent and very up-to-date survey of the state of knowledge about, and literature on, Vivaldi's serenatas as a whole, as well as a clear characterization of the differences of function, context, dynamic and structure between the opera and serenata genres. This ample contextual information

eds Iskrena Yordanova and Paologiovanni Maione, Vienna, Hollitzer, 2018, pp. 243-268. The Caldara source mentioned in the title is the Münster score of *Il trionfo d'Amore*, therefore not a new musical (as opposed to textual) concordance of direct relevance to RV Anh. 117.

<sup>6</sup> GIADA VIVIANI, *A cavallo tra i generi: le serenate di Vivaldi e gli autoimprestiti dalle opere*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, cit., pp. 271-300.

already makes the article ‘essential reading’ for anyone attracted to this research area – and not only in specific connection with Vivaldi. The article is full of original points made, or at least emphasized, for the first time. For instance, Viviani observes that the transference of a closed number from an opera to a serenata (rather than from an opera to another opera) appears never to be motivated by the desire of singers to reprise a favourite number (as in ‘arie di baule’) but stems from the composer, who is generally under greater pressure of time for serenatas than (even!) for operas. She also comments at length on Vivaldi’s evident desire to reduce to a minimum the likelihood of his self-borrowings being recognized by the audiences for his serenatas, reflected in the fact that the operas from which the borrowings are made seem generally to be distant either in place or in time (if not both) from the serenatas in question.

But perhaps the most valuable contribution of this article is its attempt, entirely successful in my view, to differentiate between the length and musical character of recitatives in the two genres, for which purpose the author selects as case studies recitatives that precede ‘shared’ arias in operas and serenatas. This microscopic examination occurs in a present-day context where simple recitative, in Vivaldi as in most other composers between Monteverdi and Gluck, is scandalously under-researched, as if, first, late-baroque recitative were merely a functional vehicle for the fast-paced delivery of words – a necessary evil, in fact – and, second, the differences in recitative-composition between one composer and the next were too trivial to be worth articulating. Reinhard Strohm’s magisterial study of Vivaldi’s operas is not untypical in saying virtually nothing about his simple recitatives and very little about his accompanied ones.<sup>7</sup> In delving deeply into the ‘science’ of recitative-composition Viviani continues the very necessary work initiated in Alessandro Borin’s ground-breaking prefatory essay to his critical edition of Vivaldi’s *Tito Manlio* (RV 738).<sup>8</sup>

A final piece of news concerns **Vivaldi’s letter of 3 May 1737 to Guido Bentivoglio d’Aragona**. This letter, reporting on the success of *Catone in Utica* in Ferrara, has very recently been donated from Cristina, daughter of its previous owner, the conductor Fulvio Vernizzi (1914-2005), to the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.<sup>9</sup> The letter has been consultable in facsimile for a long time, but it is good that it is now in the possession of a national library – very appropriately, the site of the score of the very opera discussed in the letter – where all those interested in it will be able to study the original.

<sup>7</sup> REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* (“Quaderni vivaldiani”, 13), 2 vols, Florence, Olschki, 2008.

<sup>8</sup> ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio di Antonio Vivaldi. Edizione critica e apparato critico*, Milan, Ricordi, 2014, pp. 7-110 (Italian) and 111-213 (English).

<sup>9</sup> News of the donation was kindly communicated to me by Annarita Colturato.

## Miscellanea

A cura di Michael Talbot

Una delle maggiori gratificazioni dell'essere considerato un riferimento per chi si occupa di Vivaldi consiste, senza dubbio, nel ricevere un flusso incessante di corrispondenza – oggigiorno prevalentemente in forma elettronica – da parte di musicisti, o di semplici appassionati, sparsi un po' in tutto il mondo. Molti di questi messaggi riportano quesiti che, a onor del vero, potrebbero trovare una risposta immediata interrogando un qualsiasi motore di ricerca presente sul web. Altri (quelli che, ovviamente, prediligono) contengono invece delle informazioni di prima mano, come ad esempio la prova dell'utilizzo di materiale musicale altrui da parte di Vivaldi o di quello operato da altri compositori nei confronti delle sue opere, o, ancora, la segnalazione di un riferimento bibliografico sin lì trascurato. Esiste, però, un'importante categoria intermedia di richieste, vale a dire quelle che riguardano l'interpretazione di simboli o diciture trasmesse nelle fonti della musica vivaldiana, molte delle quali toccano questioni ancora aperte o non ancora affrontate.

È questo il caso dei **due quesiti sulle indicazioni esecutive nel concerto vivaldiano *La Primavera* (RV 269)**, che mi sono stati recentemente rivolti dal liutista e musicologo statunitense David Tyler. La prima riguarda l'indicazione «Con Sordine» situata all'inizio del terzo movimento del concerto (*Danza pastorale*, Allegro) in entrambe le parti dei violini di ripieno stampate da Le Cène e da Le Clerc, ma non in quelle di poco precedenti trasmesse nella versione 'di Manchester'.<sup>1</sup> I curatori delle moderne edizioni del concerto hanno interpretato tale dicitura in modi molto diversi. L'edizione Ricordi curata da Gian Francesco Malipiero (1950) per conto dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Tomo 76 delle *Opere strumentali*), ad esempio, riporta «con Sordina» in corrispondenza della prima battuta di entrambe le parti, analogamente a quella tascabile messa a punto da Newell Jenkins per i tipi di Eulenburg (1958), che utilizza la corrispondente forma al maschile, «sordino». Nessuna delle due edizioni apporta dei cambiamenti alla prescrizione esecutiva nel corso del movimento. L'edizione critica curata da Eleanor Selfridge-Field per la Dover (1995) riporta «Con sordine», in ambedue le parti, senza ulteriori spiegazioni nel commento critico. Quella realizzata da Paul Everett e dallo scrivente, pubblicata nelle collane editoriali Ricordi/IIAV (1996), non riporta alcuna prescrizione in partitura, ma comprende una nota nell'Apparato critico che ne segnala la presenza nell'edizione di Le Cène e la mancanza nella fonte manoscritta di Manchester, precisando che alle bb. 36-47, dove la parte del Violino primo (recante l'indicazione «Solo») raddoppia quella

<sup>1</sup> Sebbene il manoscritto de *Le quattro stagioni* conservato a Manchester sia stato copiato alcuni mesi dopo l'edizione dell'Op. VIII di Le Cène pubblicata ad Amsterdam nel 1725, il suo testo ne trasmette una versione precedente.

del Violino principale, il timbro del primo strumento dovrebbe verosimilmente conformarsi a quello del secondo, suonando senza l'ausilio della sordina. A posteriori, è motivo di rammarico constatare come l'edizione del 1996 non fornisca alcuna specifica motivazione in merito alla decisione di non accogliere in partitura la prescrizione esecutiva stampata nell'edizione Le Cène, soprattutto per il fatto che la nota critica inerente le bb. 36-47 è formulata in maniera tale da presupporre che l'uso della sordina sia da ritenersi valido per tutto il resto del movimento.

È interessante il fatto che Vivaldi utilizzi la forma al plurale «Sordine»: implica che nell'esemplare manoscritto del concerto utilizzato dall'incisore di Le Cène la prescrizione fosse scritta fra i due pentagrammi destinati alle parti dei violini di ripieno (la prassi normalmente seguita in altri autografi vivaldiani nei casi in cui la stessa istruzione è condivisa da una 'coppia' di parti strumentali). In questo caso non si tratta – almeno non necessariamente – di una indicazione da applicare indistintamente a tutti gli strumenti ad arco che accompagnano il Violino principale, cosicché la sua assenza nelle parti della Viola e del Violoncello non richiede alcuna spiegazione. E se l'incisore avesse per errore frainteso il movimento del concerto a cui anteporre l'indicazione «Con Sordine»? Il terzo tempo, le cui sonorità rustiche e persino rauche imitano quelle di una danza popolare accompagnata dalla cornamusa, è, in effetti, l'ultimo posto dove ci si potrebbe aspettare l'utilizzo delle sordine. E se la posizione corretta per l'indicazione fosse stata all'inizio del movimento lento precedente?

Quest'ultimo, infatti, rappresenta un tipico esempio dell'utilizzo, da parte di Vivaldi, di un ordito musicale strutturato in più livelli sovrapposti: la parte del Violino principale, che imita un capraio dormiente, riporta l'indicazione di tempo «Largo»; i due Violini di ripieno, che rappresentano lo stormire delle foglie alla brezza del vento, hanno «Largo e Pianissimo sempre»; la viola, che simula l'abbaiare fastidioso del cane del pastore, reca «Largo[.] Si deve suonare sempre molto forte, e strappato». Poiché nella musica vivaldiana la sordina è utilizzata normalmente nei tempi lenti per enfatizzare l'effetto di una sonorità particolarmente leggera, il Largo di cui sopra sembrerebbe proprio il contesto perfetto in cui utilizzarla.

È il suggerimento proposto nel primo messaggio di David Tyler, che recita testualmente: «è possibile che le sordine fossero richieste nel movimento mediano, per creare una sorta di *texture* intermedio fra quelli delle Viole e del solista?». Ritengo si tratti di una ipotesi perfettamente plausibile, anche se non è possibile asserirne con certezza la validità senza ulteriori riscontri, e comunque meritevole di essere messa alla prova nella pratica concertistica.

La seconda domanda riguarda il **significato dell'indicazione «Solo», presente nelle parti dei violini di ripieno, all'inizio dei due episodi in cui viene evocato il 'canto degli uccelli', nel primo movimento del medesimo concerto (bb. 13-27 e 59-65)**. Ancora una volta, i curatori delle edizioni moderne hanno adottato soluzioni differenti: Malipiero ha reso l'indicazione ancor più esplicita, scrivendo «1 Solo» (il prefisso «1» è normale negli autografi vivaldiani ma non nelle edizioni coeve della sua musica); Jenkins ha semplicemente «Solo»; Selfridge-Field l'omette, e non menziona l'indicazione nemmeno nel commento

critico; Everett e Talbot optano per «solo», segnalando nell'Apparato critico l'assenza della prescrizione nella fonte manoscritta di Manchester.

La difficoltà di interpretazione deriva da una infelice ambiguità nell'uso della parola «solo» nelle fonti musicali all'epoca di Vivaldi in generale. Essa, difatti, poteva certamente significare «per un solo strumentista (o cantante)», in contesti che avrebbero altrimenti implicato la partecipazione di più di un esecutore. Ma avrebbe anche potuto essere impiegata per circoscrivere, a beneficio degli esecutori del ripieno, quelle sezioni in cui uno strumento principale aveva una parte indipendente e gli altri dovevano quindi suonare in modo più discreto. In tal caso, la prescrizione esecutiva equivaleva *ipso facto* all'indicazione dinamica «piano». Mi domando se non sia stata proprio questa la ragione che ha indotto Eleanor Selfridge-Field a cassarla. In questo particolare contesto, tuttavia, le intenzioni di Vivaldi diventano evidenti qualora si consideri la natura programmatica della composizione. Egli, infatti, non ci sta offrendo la rappresentazione sonora di un dialogo fra un uccello (il Violino principale) e due diversi stormi di compagni (il Violino primo e il Violino secondo), bensì proprio un dialogo fra tre singoli uccelli. E questi ultimi non stanno certo a sincronizzarsi gli uni rispetto agli altri quando cantano in coro!

Veniamo ora a **due articoli che affrontano due differenti aspetti della serenata-pasticcio *Andromeda liberata*, RV Anh. 117** (alla quale Vivaldi contribuì con una singola aria, «Sovente il sole»), eseguita sotto l'egida dell'Accademia dei Nobili di Venezia, nel 1726, in occasione del trionfale ritorno del cardinal Pietro Ottoboni nella città che gli aveva dato i natali. Non nascondo di nutrire un forte interesse personale nei confronti di questa serenata, di cui ho scritto sia il saggio introduttivo all'edizione in facsimile, sia un contributo pubblicato a parte.<sup>2</sup>

**Il primo articolo, di Magdalena Boschung, è apparso in una raccolta di saggi sulla cantata italiana** (comprese quelle drammatiche, vale a dire le serenate) di scuola romana.<sup>3</sup> Di primo acchito esso sembra aver poco a che fare con l'*Andromeda liberata*, poiché nel titolo si menziona una serenata differente: *Il trionfo d'amore*. L'autrice, in realtà, ha scoperto che il testo dell'*Andromeda liberata* richiama in maniera molto evidente quello de *Il trionfo d'amore* (la cui unica fonte completa è una partitura conservata nella Collezione Santini di Münster),<sup>4</sup> del

<sup>2</sup> MICHAEL TALBOT, "Andromeda liberata": a Venetian pasticcio-serenata, in VINCENZO CASSANI – AUTORI DIVERSI, *Andromeda liberata. Partitura della serenata in facsimile. Edizione del testo letterario* («Drammaturgia musicale veneta», 16), a cura di Michael Talbot, Milano, Ricordi, 2006, pp. IX-XXXVIII; ID., *Mythology in the Service of Eulogy: the Serenata "Andromeda liberata" (1726)*, in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, a cura di Metoda Kokole, Barbara Murovec, Marjeta Šašel Kos e Michael Talbot, Ljubljana, ZRC, 2006, pp. 131-161.

<sup>3</sup> MAGDALENA BOSCHUNG, *Antonio Caldaras Serenata "Il trionfo d'amore": Frankreichrezeption im Dienste adeliger Selbstdarstellung*, in *La fortuna di Roma: Italianische Kantaten und römischen Aristokratie um 1700* («Musik und Adel in Rom des Sei- und Settecento / Musica e aristocrazia a Roma nel Sei- e Settecento», 3), a cura di Berthold Over, Kassel, Merseburger Verlag, 2014, pp. 295-326.

<sup>4</sup> D-MÜs, SANT Hs 807. Il copista della partitura è Francesco Antonio Lanciani.

quale riprende svariati versi, parola per parola o con qualche piccola variante. Ritengo che l'atteggiamento della Boschung pecchi di eccessiva prudenza nel non riconoscere immediatamente *Il trionfo d'amore* come una versione precedente dell'*Andromeda liberata*, ad opera del medesimo autore (Vincenzo Cassani). Non solo nella produzione poetica di Cassani esiste almeno un altro caso in cui il testo originale di una serenata fu rielaborato (e ampliato) in una nuova versione – *Psiche*, composta attorno al 1725 e presentata nel relativo libretto a stampa come un «intreccio scenico musicale» (esattamente come l'*Andromeda liberata*), riemerse infatti nel 1736 con il titolo mutato in *Le nozze di Psiche* – ma ad accomunare in maniera evidente i due lavori in questione vi è una peculiarità della poetica di Cassani, e cioè la sua predilezione per schemi rimici identici (e non semplicemente simmetrici) nelle due semistrofe delle arie col da capo (ad esempio, AAB, AAB piuttosto che AAB, CCB).

*Il trionfo d'amore* fu eseguito con la musica di Antonio Caldara a Roma nel luglio del 1709, presso la corte di Francesco Maria Ruspoli, al cui servizio il compositore era subentrato a Händel. Il saggio della Boschung analizza in maniera acuta e circostanziata la contaminazione tra tratti stilistici francesi e italiani (come nella serenata vivaldiana *La Senna festeggiante*) nella musica di Caldara, mettendola in relazione con la propensione filofrancese di Ruspoli nella Guerra di successione spagnola, alla quale egli partecipò anche nelle vesti di comandante militare. Mi piace l'intuizione dell'autrice, secondo cui la presenza, inusuale in Italia, dei 'moderni' legni, come l'oboe o il flauto traverso, nella musica scritta per gli *ensemble* romani, debba qualcosa proprio a questa influenza francese. Ciò che ha maggior pertinenza con la nostra discussione, comunque, sono le allusioni allegoriche all'attualità politica implicate nella rilettura del mito di Andromeda operata da Cassani. La Boschung identifica correttamente il personaggio di Delio (amante di lunga data di Andromeda che però alla fine lo rifiuta, il quale non compare di persona nella serenata) con Apollo, il Sole, ovvero il Re Sole (Luigi XIV) e, in senso lato, con la causa Gallo-Ispanica. Le chiavi di lettura proposte per identificare gli altri caratteri della serenata sono tuttavia più ipotetiche e meno plausibili. Un'altra sua congettura è che la serenata costituisca un avvertimento – di fatto inascoltato – di Ruspoli a Ottoboni (il quale fu quasi certamente fra il pubblico presente alla prima esecuzione dell'opera) affinché non accettasse l'incarico, politicamente problematico, di protettore degli affari del Regno di Francia presso la Santa Sede. L'ipotesi è affascinante in quanto, se così fosse, la scelta di modellare il libretto dell'*Andromeda liberata* su quello preesistente rappresenterebbe l'espressione deliberata di una trionfale inversione di marcia (coincidente con la trasformazione di Ottoboni, nella natia Venezia, da pecora nera a figlio prediletto della patria) piuttosto che costituire un mero espediente per guadagnare tempo (non bisogna dimenticare che le serenate erano opere strettamente legate all'attualità, la cui poesia e musica dovevano essere dunque composte in un lasso di tempo estremamente breve).

Personalmente ritengo sia possibile elaborare una interpretazione allegorica del testo poetico della serenata molto più verosimile. Se Delio rappresentasse la causa francese nella Guerra di Successione spagnola, con Filippo, il pretendente

borbonico alla corona, come sua controfigura, allora avrebbe senso identificare l'eroe Perseo, che alla fine conquista il cuore di Andromeda, con l'arciduca Carlo d'Austria. La figura di Andromeda, in questa ricostruzione, corrisponderebbe a quella di Papa Clemente XI, che, dopo l'incursione delle truppe imperiali nello Stato Pontificio del 1708 e l'ultimatum ricevuto dall'Austria nel gennaio del 1709 affinché riconoscesse l'arciduca Carlo come nuovo sovrano spagnolo, fu a lungo incerto e combattuto prima di accettare le richieste dell'imperatore Leopoldo, nell'ottobre dello stesso anno. Il 'temporeggiare' di Andromeda, prima di rinunciare alla sua iniziale intenzione di unirsi in matrimonio con Delio e accettare Perseo come suo promesso sposo, sarebbe pertanto una perfetta allegoria dell'azione politica di Papa Clemente in quel lasso di tempo. E i genitori di Andromeda, Cefeo e Cassiope, i più convinti sostenitori della causa di Delio (almeno finché fu loro possibile), non potrebbero dunque impersonare quei consiglieri del pontefice che parteggiavano per i Borboni, come Ruspoli e Ottoboni? In ogni caso, è bene sottolineare come questa chiave di lettura potesse valere solo per la versione del 1709, poiché, quantunque il libretto del 1726 mantenga molti elementi dell'intreccio oltre alle *dramatis personæ* di quello più antico (tranne per il fatto che Delio, rinominato Daliso, ha una parte cantata), le sue allusioni a dei personaggi reali sono completamente diverse.

L'articolo della Boschung comprende un'appendice con una trascrizione completa del testo poetico de *Il trionfo d'amore*, di grande utilità qualora si decidesse di effettuare una analisi comparata dei due testi.

**Un notevole contributo di Giovanni Andrea Sechi sulla musica dell'*Andromeda liberata*** è stato recentemente pubblicato nel primo di una serie di atti di convegno relativi al simposio annuale di studi sulla musica vocale e teatrale settecentesca da poco istituito (nel 2015) a Queluz (quella che un tempo era la residenza dei sovrani portoghesi della casa reale di Braganza), sotto gli auspici dell'organizzazione *Divino Sospiro – Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal*.<sup>5</sup>

Partendo da un riepilogo dello stato delle nostre conoscenze sulla serenata e da una critica sulle affermazioni avanzate in passato circa l'autore dell'intera serenata e delle sue singole componenti, l'articolo si propone di tornare a sua volta sull'argomento, formulando delle ipotesi sulla paternità di ciascun brano. Le nuove informazioni raccolte attraverso il vaglio paziente e l'acuta analisi di Sechi non sono forse così rilevanti da un punto di vista quantitativo, ma costituiscono nondimeno un significativo passo in avanti per chiarire il quadro generale relativo alla genesi della composizione. La sua prima scoperta riguarda la conferma dell'attribuzione della sinfonia introduttiva a Nicola Porpora, come avevo a mia

<sup>5</sup> GIOVANNI ANDREA SECHI, *Nuove fonti per l'Andromeda liberata: Albinoni, Caldara, Porpora*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe* (= «Cadernos de Queluz», 1 / «Specula Spectacula», 5), a cura di Iskrena Yordanova e Paologiovanni Maione, Vienna, Hollitzer, 2018, pp. 243-268. La fonte relativa a Caldara menzionata nel titolo è la partitura de *Il trionfo d'Amore* conservata a Münster, e quindi non si tratta di una nuova concordanza musicale (contrariamente a quella testuale) di diretta rilevanza con RV Anh. 117.

volta suggerito: il primo movimento della sinfonia che apre la seconda parte della sua serenata *La festa d'Imeneo* (Londra, 1736), infatti, è una rielaborazione del primo movimento della sinfonia dell'*Andromeda liberata*. Poiché, come osserva giustamente Sechi, Porpora non ha mai manifestato una tendenza al plagio delle musiche di altri compositori, tale concordanza assume un valore risolutivo per determinare la paternità del brano. L'apporto più importante in assoluto dell'articolo riguarda l'attribuzione dell'aria di Andromeda «Lo so, barbari fati», caratterizzata da una vocalità esuberante e da una strumentazione particolarmente ricca e curata, il cui autore non è – com'ebbi a suo tempo ipotizzato – Giovanni Porta, bensì lo stesso Porpora, poiché il brano in questione è una riversificazione dell'aria «Quel cor che mi donasti», tratta dalla sua *Adelaide* (Roma, 1723). L'analisi di Sechi fornisce delle motivazioni di carattere più generale per attribuire a Porpora anche l'aria di Meliso «Dalle superne sfere». Infine, egli evidenzia lo stretto parallelismo esistente fra l'aria di Cassiope «Quando chiudere pensai», attribuita a Tomaso Albinoni sulla base di considerazioni di ordine stilistico, e il brano «Non creder, no, che sia», contenuto nell'opera *Statira* (Roma, 1726) del medesimo autore.

La conseguenza più rilevante dei nuovi apporti di Sechi riguarda la riconsiderazione del ruolo svolto da Porpora nella preparazione della serenata, tanto che si potrebbe ipotizzare una sua funzione di coordinatore generale. Si tratta, in effetti, di un'eventualità che non dovrebbe stupirci più di tanto. Ottoboni potrebbe aver conosciuto la musica di Porpora già all'inizio degli anni Venti del secolo, quando alcune sue opere furono rappresentate a Roma, e, dal momento che, dopo il 1725, il compositore decise di fermarsi per qualche tempo a Venezia, anziché recarvisi per le stagioni di Carnevale e subito dopo ripartire (suscitando, come sappiamo da alcune testimonianze dell'epoca, il disappunto dei colleghi del posto, sebbene essi avrebbero invece avuto molto da imparare sulle nuove correnti musicali che si irradiavano in quegli anni da Napoli), egli rappresentò il ponte ideale fra le culture musicali fiorite sulle coste del Nord-Est e del Sud-Ovest della penisola italiana.

Gli atti del simposio di Queluz del 2015 comprendono anche **un ampio articolo di Giada Viviani sulla natura e il significato degli autoimprestiti esistenti fra le partiture delle opere teatrali e quelle delle serenate vivaldiane giunte fino a noi (RV 687, 690 e 693).**<sup>6</sup> Come un preludio all'oggetto specifico della sua indagine, l'articolo fornisce un eccellente e aggiornato resoconto sullo stato delle nostre conoscenze e sulla letteratura inerente il *corpus* delle serenate vivaldiane, oltre a chiarire e differenziare la funzione, il contesto, le dinamiche e la struttura dei due generi musicali summenzionati. Queste ampie informazioni contestuali basterebbero a raccomandare la lettura dell'articolo a chiunque manifesti un interesse nei confronti di questa area di ricerca, non soltanto in relazione a Vivaldi. Il saggio è prodigo di spunti originali e di rilievi che ricevono qui per la prima

<sup>6</sup> GIADA VIVIANI, *A cavallo tra i generi: le serenate di Vivaldi e gli autoimprestiti dalle opere*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, cit., pp. 271-300.

volta la loro giusta enfasi. L'autrice, ad esempio, osserva come il trasferimento di un numero musicale da un'opera a una serenata (piuttosto che da un'opera a un'altra opera) non sia mai motivato dal desiderio di un cantante di riprendere un suo cavallo di battaglia (le cosiddette 'arie di baule'), bensì derivi da una decisione del compositore, sotto pressione per i tempi di lavoro particolarmente compressi di una serenata (più ancora di un'opera!). L'autrice evidenzia con dovizia di particolari come il legittimo desiderio, da parte di Vivaldi, di rendere difficile l'identificazione degli imprestiti al pubblico delle sue serenate si rifletta nella scelta delle opere da cui attingere il materiale musicale da riutilizzare, che in genere appartiene a produzioni lontane nello spazio o nel tempo (oppure ambedue).

Tuttavia, il contributo più significativo di questo saggio è forse il tentativo – a mio parere pienamente riuscito – di differenziare i recitativi di una serenata rispetto a quelli di un'opera, sia rispetto alla lunghezza che allo specifico carattere musicale, perseguito attraverso l'esame di alcuni casi emblematici, scelti fra i recitativi anteposti alle arie 'condivise'. Questa analisi minuziosa si inserisce in un contesto, come quello attuale, in cui il recitativo semplice, tanto in Vivaldi quanto nella maggior parte dei compositori compresi fra Monteverdi e Gluck, è stato così scarsamente oggetto di ricerca, come se il recitativo tardobarocco costituisse un mero espediente, funzionale alla declamazione intonata delle parole nel modo più veloce possibile, e dunque un male necessario, oppure come se le differenze esistenti fra lo stile recitativo dei vari compositori fossero troppo banali perché valesse la pena indagarle. Persino lo studio magistrale di Reinhard Strohm sulle opere teatrali di Vivaldi non sfugge a questa tendenza, dal momento che non dice praticamente nulla dei suoi recitativi semplici e dedica solo poche righe a quelli accompagnati.<sup>7</sup> Scavando così in profondità nella 'scienza' del recitativo, Giada Viviani prosegue l'indispensabile lavoro iniziato da Alessandro Borin con il suo innovativo saggio anteposto all'edizione critica del *Tito Manlio* (RV 738).<sup>8</sup>

Un'ultima annotazione concerne **la lettera che Vivaldi scrisse a Guido Bentivoglio d'Aragona il 3 maggio 1737**. La missiva, in cui il compositore descrive il successo del *Catone in Utica* a Ferrara, è stata recentemente donata da Cristina, figlia del suo precedente proprietario, il direttore d'orchestra Fulvio Vernizzi (1914-2005), alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.<sup>9</sup> È un bene che la lettera, a lungo accessibile in facsimile, sia oggi custodita presso una biblioteca nazionale – fra l'altro, proprio quella in cui si conserva anche la partitura dell'opera in essa menzionata – dove tutti coloro interessati a studiarla potranno farlo direttamente sull'originale.

<sup>7</sup> REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi* («Quaderni vivaldiani», 13), 2 voll., Firenze, Olschki, 2008.

<sup>8</sup> ALESSANDRO BORIN, *Tito Manlio di Antonio Vivaldi. Edizione critica e apparato critico*, Milano, Ricordi, 2014, pp. 7-110 (italiano) e 111-213 (inglese).

<sup>9</sup> La notizia della donazione mi è stata gentilmente comunicata da Annarita Colturato.



## DISCOGRAPHIE VIVALDI 2017/2018

*aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus dans le monde entier, depuis la dernière discographie, jusqu'en août 2018. Les œuvres sont classées suivant le catalogue Ryom.

### **Nouveautés**

Sont répertoriés les disques nouvellement édités, ou jamais signalés dans ces colonnes, malgré une parution plus ancienne.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année: 2017-18/n<sup>o</sup>..., traitant des parutions 2017/2018).

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Chédeville, Rousseau, etc.) sont indiquées. Celles de Jean-Sébastien Bach ne le sont que si elles intègrent un disque consacré à Vivaldi.

Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

Les références des compact-discs (CD et SACD), des DVD audio et vidéo, des cassettes audio ou vidéo (VHS), et des téléchargements mp3 sur internet sont indiquées dans le recensement annuel, précédées des lettres CD, SACD, DVD, Casette vidéo et mp3 download. Les informations essentielles liées éventuellement à un site internet sont mentionnées.

L'année d'enregistrement est indiquée, précédée par le sigle (Ø): par exemple (Ø 2018). Ou bien (c. Ø) si l'année d'enregistrement n'est pas connue précisément, TPQ [*terminus post quem* (TPQ Ø)] ou TAQ [*terminus ante quem* (TAQ Ø)], précisant les limites connues de la date d'enregistrement. Le titre éventuel du disque est mentionné entre guillemets, pour aider à son identification.

### **Précisions, Rééditions**

Cette rubrique donne les références précises des disques dont la réédition mérite un signalement, soit insuffisamment ou mal répertoriés dans ces colonnes lors d'une discographie précédente, et même parfois encore méconnus lors de leur parution. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre: cette année: (2017-18/R n<sup>o</sup>...) pour les rééditions et (2017-18/P n<sup>o</sup>...) pour les CD oubliés dans les discographies précédentes.

### **Documentation**

Cette rubrique donne les références des enregistrements consacrés à d'autres compositeurs, utiles comme base documentaire à la connaissance vivaldienne. Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année examinée et un chiffre (cette année: 2017-18/D n<sup>o</sup> ...).

Roger-Claude Travers, 5, rue du Pinaguet, «Les Loges», 86370 Marçay, France.  
e-mail: [travers.rc@wanadoo.fr](mailto:travers.rc@wanadoo.fr)

**Commentaire sur la discographie**

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, indiqués par un astérisque dans le répertoire, sont critiqués dans ces colonnes.

## I. NOUVEAUTÉS PARUES EN 2017/2018

- 2017-18/1 «Classical Discovered» – Concerti per violino *La primavera* RV 269 [Op. VIII n° 1], *L'autunno* RV 293 [Op. VIII n° 3] (III), *L'inverno* RV 297 [Op. VIII n° 4] (II); Concerto per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2] (estratto)  
Mayfair Philharmonic Orchestra  
AA VINYL [Bellevue Entertainment]/3LP 02021-VB (Ø TAQ 2016)  
(+ Bach, Beethoven, Mozart, Johann Strauss II, Tchaikovsky)
- 2017-18/2\* «Vivaldi Temmingh» – Concerti per flauto diritto RV 441, RV 442; Concerti per flautino RV 443, RV 444, RV 445; Concerto per violino RV 312 (ricostruzione della versione originale [I] e trascrizione [II-III] per flautino di Jean Cassagnol)  
Stefan Temmingh (flauti diritti), Capricornus Consort Basel  
ACCENT/CD ACC 24332 (Ø 2017 [enregistré en mai 2017, église S. German, Seewen, Suisse])  
(+ Bach)
- 2017-18/3 «Venetian Flute Concertos» – Concerto per flauto diritto RV 441; Concerti per flauto traverso *La notte* RV 439 [Op. X n° 2], RV 440  
Franck Theuns (flauto traverso, piccolo), Les Buffardins  
ACCENT/CD 24343 (Ø 2017)  
(+ Albinoni, Galuppi)
- 2017-18/4 «Concertos for Oboe & Oboe d'amore» – Concerto per oboe RV 447  
Kalev Kuljus (oboe), The Lithuanian Chamber Orchestra  
ALBA RECORDS/SACD ABCD 411 (Ø TAQ 2017)  
(+ Bach, A. Marcello, Telemann)
- 2017-18/5 «Gypsy Baroque» – Concerto per violino *Grosso Mogul* RV 208 (Grave) (trascrizione per violino e cymbalum di Alessandro Tampieri e Marcel Comendant)  
Alessandro Tampieri (violino), Marcel Comendant (cymbalum), Il Suonar Parlante, Vittorio Ghielmi (dir.)  
ALPHA/CD 392 (Ø 2017 (2016?)) [enregistré en mai 2016 ou juin 2017, St. Albrecht Pfarre, Rif, Autriche])  
(+ F. Benda, Bihari, Ghielmi, Kirnberger, Lavotta, Palúch, Tartini, Telemann, anonimo)

DISCOGRAPHIE

- 2017-18/6 «Italy meets Cuba – Vivaldi and other follies» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per orchestra jazz di Cuba)  
Maurizio D'Alessandro (clarinetto), Orchestra Cubana Camerata Romeu, Ruy Lopez Nussa (drums), Jorge Reyes (contrabbasso), Massimiliano Caporale (pianoforte e dir.)  
ALFAMUSIC/CD (Ø 2018 [enregistré live à La Havane, Cuba, en janvier 2018])
- 2017-18/7 «Venezia Millenaria 700-1797» – *Coro Di queste selve venite, o Numi (La Senna festeggiante* RV 693, I.23)  
Hesperion XX, Jordi Savall (dir.)  
ALIA VOX/2 SACD AVSA 9925 (Ø 2016 [enregistré à Fontfroide et Salzbourg (juillet 2016), puis Utrecht (octobre 2016)])  
(+ Bordese, Brudieu, Cantemir, Chatziathanasiou, Damaskinos, Dufay, Gabrieli, Goudimel, Hasse, Janaquin, Kladas, Monteverdi, Rosenmüller, Rossi, Savall, Tanburi Angeli, Willaert, anonimo)
- 2017-18/8 «Delphine Galou: Agitata» – *Aria Agitata infido flatu (Juditha triumphans* RV 644, 19 [X])  
Delphine Galou (alto), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)  
ALPHA RECORDS/CD ALPHA 371 (Ø 2017)  
(+ Brevi, Caldara, Gregori, Jommelli, Porpora, Stradella, Torelli)
- 2017-18/9 «Soave & virtuoso» – Concerto per flauto diritto RV 441; Concerto per flautino RV 443  
Alexis Kossenko (flauto diritto), Les Ambassadeurs, Alexis Kossenko (dir.)  
APARTE/CD AP 156 (Ø 2017)  
(+ G. Sammartini, Tartini)
- 2017-18/10 «Dresden» – Sonata a 4 per flauto traverso/oboe, violino/oboe e violoncello RV 801 [*olim* RV Anh. 66]  
Zefiro: Alfredo Bernardini, Paolo Grazzi (oboi), Paolo Zuccheri (violoncello), Evangelina Mascardi (liuto), Anna Fontana (clavicembalo), Alfredo Bernardini (dir.)  
ARCANA/CD A438 (Ø 2017)  
(+ Califano, Fasch, Heinichen, Lotti, Quantz, Telemann)
- 2017-18/11 «Suite Case – Violin Duos from Vivaldi to Sollima» – Sonata per 2 violini *anco senza basso se piace* RV 70  
Chiara Zanisi, Stefano Barneschi (violini)  
ARCANA/CD A 448 (Ø 2017 [enregistré du 1<sup>er</sup> au 5 novembre 2017 à Milan, Italie])  
(+ Bartók, Berio, Haydn, Leclair, Pleyel, Sollima, Telemann, Tassarini)

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/12 «Más allá del sueño» – Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizione per fisarmonica e chitarra)  
Krisztián Palágyi (fisarmonica), Ivan Petricevic (chitarra)  
ARS PRODUKTION/SACD ARS 38251 (Ø 2017)  
(+ Boccherini, Ginastera, Piazzolla, Tarrega, Voitenko)
- 2017-18/13\* «Concerti per fagotto – vol. 2» – Concerti per fagotto RV 480, RV 497, RV 499, RV 502; Concerto per oboe RV 450; Concerto per oboe e fagotto RV 545; Concerto per 2 oboi RV 534 (trascrizione per oboe e fagotto)  
Miho Fukui (fagotto), Amy Power (oboe), Ensemble F  
ARS PRODUKTION/SACD ARS 38255 (Ø 2017)
- 2017-18/14 «Sonates pour Flûte à bec et Basson» – Sonata per flauto diritto e fagotto RV 86; Sonata da *Il pastor fido* RV Anh. 95.4 [*olim* RV 59] [Op. XIII n° 4] (di N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi)  
Vincent Lauzier (flauto diritto), Mathieu Lussier (fagotto)  
ATMA CLASSIQUE/CD ACD 22753 (Ø 2017)  
(+ Boismortier, Fasch, Telemann)
- 2017-18/15\* «Concertos pour flûte à bec» – Concerti per flauto diritto RV 441, RV 442; Concerti per flautino RV 443 (trascrizione in Sol maggiore), RV 444, RV 445 (trascrizione in Mi minore); Concerto per violino RV 312 (ricostruzione della versione originale [I] e trascrizione [II-III] per flautino di Jean Cassignol)  
Vincent Lauzier (flauti diritti), Orchestre Baroque Arion, Alexander Weimann (dir.)  
ATMA CLASSICS/CD ACD 2 2760 (Ø TAQ 2018)
- 2017-18/16\* «Vivaldi x 2» – Concerti per 2 corni RV 538, RV 539; Concerti per 2 oboi RV 535, RV 536; Concerto per oboe e fagotto RV 545; Concerti per violino e violoncello RV 546, RV 547; Concerto con molti strumenti per violino, violoncello, 2 oboi, 2 corni e fagotto per S.A.S.I.S.P.G.M.D.G.S.M.B. RV 574  
Adrian Chandler (violino), Vladimir Waltham (violoncello), Rachel Chaplin, Mark Baigent (oboi), Anneke Scott, Jocelyn Lightfoot (corni), Peter Whelan (fagotto), La Serenissima, Adrian Chandler (dir.)  
AVIE/CD AV 2392 (Ø 2018 [enregistré du 12 au 15 février 2018])
- 2017-18/17 «Vivaldi Undercover» – Sonata a tre *La follia* RV 63 [Op. I n° 12]; Concerto per violino RV 316 (trascrizione di Bach BWV 975 per clavicembalo); Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8] (trascrizione di Bach BWV 593 per organo); N. CHÉDEVILLE: *Les Saisons amusantes* (dai Concerti dall'Op. VIII di Antonio Vivaldi): *Le Printemps, L'Automne*  
Passacaglia Baroque Ensemble: Annabel Knight (flauto traverso e diritto), Louise Bradbury (flauto diritto), Oliver Webber (violino), Tobie Miller

## DISCOGRAPHIE

- (ghironda), Reiko Ichise (viola da gamba), Christopher Suckling (violoncello), Robin Bigwood (clavicembalo), Taro Takeuchi (chitarra), Eligio Quinteiro (tiorba)  
 BARN COTTAGE RECORDS/CD Bcr 017 (Ø TAQ 2014 et 2016 [enregistré en septembre 2014 et 2016, église St James, Abinger Common, Surrey, Grande-Bretagne])  
 (+ Chédeville)
- 2017-18/18 «The Nightingale's Response» – Concerto da camera per flauto diritto, oboe, violino, fagotto *La pastorella* RV 95 (trascrizione di R. Austen-Brown per 5 flauti diritti)  
 Fontanella Recorder Quintet: Rebecca Austen-Brown, Katrina Boosey, Louise Bradbury, Sarah Humphrys, Annabel Knight (flauti diritti)  
 BARN COTTAGE RECORDS/CD Bcr 015 (Ø TAQ 2016)  
 (+ Coker, Couperin, Purcell, jazz)
- 2017-18/19\* «La Venezia di Anna Maria» – Concerti per violino *Per Sig<sup>ra</sup> Anna Maria* RV 260, *Il Riposo / per Il Santissimo Natale* RV 270a, RV 308 [Op. XI n° 4], RV 248; Sinfonia per archi RV 140; Concerti per archi RV 120, RV 158  
 Midori Seiler (violino), Concerto Köln  
 BERLIN CLASSICS/2CD 7980161 (Ø TAQ 2018)  
 (+ Albinoni, Galuppi)
- 2017-18/20 «En Travesti» – Aria *Gelido in ogni vena* (Farnace RV 711-D, II.6)  
 Anna Bonitatibus (Meliso/mezzosoprano), Münchner Rundfunkorchester, Corrado Rovaris (dir.)  
 BR KLASSIK/CD 900318 (Ø 2016)  
 (+ Bellini, Donizetti, Gluck/Berlioz, Händel, Mancini, Mascagni, Massenet, Meyerber, Mozart, Offenbach, Puccini, Ravel, Rossini, Strauss)
- 2017-18/21 «Dem Himmel zu Ehren» – Concerto per 2 trombe RV 537  
 Joachim Pfeiffer, Julie Bonde (trombe), Pfeiffer-Trompeten-Consort  
 CANTATE/CD C 58052 (Ø TAQ 2017)  
 (+ Bach, Bizet, Lully, Praetorius, Rheinberger, Telemann)
- 2017-18/22\* «Falsi d'autore» – Concerti da camera per flauto traverso e 2 violini  
 RV Anh. 102 [*olim* RV 89], RV Anh. 103 [*olim* RV 102]; Concerto per violino RV 230 [Op. III n° 9]; Concerto per violino RV 299 [Op. VII n° 8] (trascrizione di Bach BWV 973 per clavicembalo); Sonata per violoncello RV 47; Concerto per flauto traverso RV 275(a) [*olim* RV 430]  
 Fabio Ceccarelli (flauto traverso), Rossella Croce (violino), Alessandra Montani (violoncello), Fabio Ciofini (clavicembalo), Accademia Hermans, Fabio Ciofini (dir.)  
 [LA] BOTTEGA DISCANTICA/CD BDI 294 (Ø 2017)

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/23\* «Concerti da Camera» – Concerti da Camera: Concerto per flauto diritto, oboe, violino e fagotto RV 94; Concerti per flauto traverso, oboe, violino e fagotto RV 88, RV 99, RV 107; Concerto per flauto traverso, 2 violini e fagotto *La notte* RV 104; Concerto per flauto diritto e 2 violini RV 108; Concerto per flauto traverso, violino e fagotto RV 96  
Il Delirio Fantastico, Vincent Bernhardt (dir.)  
CALLIOPE/CD CAL 1852 (Ø 2015 [Enregistré à Lyon du 30 octobre au 1<sup>er</sup> novembre 2015])
- 2017-18/24 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione di Gonzalo X. Ruiz);<sup>1</sup>  
Concerto da camera per flauto diritto, oboe, violino e fagotto RV 107  
House of Time  
CDBABY/888295612456 (download only)<sup>2</sup> (Ø 2017 [enregistré live])
- 2017-18/25 «Earthly Baroque» – Concerto per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]  
Musicians of the Old Post Road  
CENTAUR RECORDS/CD CRC 3586 (Ø TAQ 2017)  
(+ Biber, Couperin, Lampe, Rameau, Werner, Williams)
- 2017-18/26 «Grandissima Gravità – Rachel Podger & Brecon Baroque» – Sonate per violino RV 6 (*Grave* III), RV 31 [Op. II n° 2]  
Brecon Baroque: Rachel Podger (violino), Alison McGillivray (violoncello), Daniele Caminiti (liuto e chitarra)  
CHANNEL CLASSICS/SACD CCSSA 39217 (Ø 2017)  
(+ Pisendel, Tartini, Veracini)
- 2017-18/27\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per violino *Il Riposo / per Il Santissimo Natale* RV 270, *L'Amoroso* RV 271, *Grosso Mogul* RV 208 (cadenza Pontotti)  
Rachel Podger (violino), Brecon Baroque  
CHANNEL CLASSICS/SACD CCSSA40318 (Ø 2017)
- 2017-18/28 «Vivaldi's Four Seasons in Rock» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione di Darryl Way per violino e rock orchestra)  
Darryl Way: "rock violinist" (violino), Curved Air  
CHERRY RED RECORDS/CD RHRC 003 (Ø TAQ 2018)
- 2017-18/29 «An Italian Xmas» – Mottetto per soprano *Nulla in mundo pax sincera* RV 630  
Elena Cecchi Fedi (soprano), Accademia degli Astrusi, Federico Ferri (dir.)

<sup>1</sup> «A timeless classic with a fresh and vibrant spin from the colourful sounds of the flute and oboe».

<sup>2</sup> A commander sur: <<https://store.cdbaby.com/cd/houseoftime1>>.

## DISCOGRAPHIE

CONCERTO CLASSICS/2CD CNT 2105 (Ø TAQ 2017)

(+ J. C. Bach, Corelli, Händel, Martini, Muffat, Perti, Purcell, Torelli, Zavateri)

- 2017-18/30 «Mandolino e Violino in Italia» – Trii per liuto e violino RV 82, RV 85 (trascrizioni per mandolino e violino); Concerto per violino e oboe RV 548 (trascrizioni con mandolino solista)  
Anna Torge (mandolino), Mayumi Hirasaki (violino), Il Cantino  
CPO/CD CPO 555050 (Ø 2015)  
(+ Arrigoni, Capponi, Hasse)
- 2017-18/31 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4 (trascrizione per sassofono e orchestra); Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10] (trascrizione per sassofono, flauto traverso e vibrafono)  
Peter Navarro-Alonso (sassofono), Ekkozone Ensemble [le Stagioni]; Alpha Ensemble [RV 580], Mathias Reumert (percussioni e dir.)  
DACAPO/CD 8.226591 (Ø 2015, 2017 [enregistré à Copenhague le 14 décembre 2015 (Le Stagioni), les 19-20 juin 2017 (RV 580)])
- 2017-18/32 «Cecilia & Sol: Dolce Duello» – *Aria Di verde ulivo* (Tito Manlio RV 738, I.10)  
Cecilia Bartoli (mezzosoprano), Sol Gabetta (violoncello), Cappella Gabetta, Andres Gabetta (dir.)  
DECCA/CD 4832473 (Ø 2017)  
(+ Albinoni, Boccherini, Caldara, Gabrielli, Händel, Porpora)
- 2017-18/33\* «Vivaldi – Gloria» – *Gloria* RV 589; *Nisi Dominus* RV 608; Mottetto per soprano *Nulla in mundo pax sincera* RV 630  
Julia Lezhneva (soprano RV 630), Franco Fagioli (controttenore RV 608), Coro della Radiotelevisione Svizzera, I Barocchisti, Diego Fasolis (dir.)  
DECCA/CD 4833874 (Ø TAQ 2017)
- 2017-18/34 «Music For Harp And Piano» – Concerto da camera per liuto e 2 violini RV 93 (trascrizione di Kathy Bundock Moore per arpa e pianoforte)  
Hae Joo Hahn (arpa), Sang-Eil Shin (pianoforte)  
DELOS/CD DE3539 (Ø TAQ 2017)  
(+ Bach, Damase, Debussy, Dvořák, Grandjany, Monti, Renie, Schubert)
- 2017-18/35 «Tesori D'Italia» – Concerto per oboe RV 450  
Albrecht Mayer (oboe), I Musici di Roma  
DEUTSCHE GRAMMOPHON/CD 4797144 (Ø 2017)  
(+ Elmi, Ristori, G. Sammartini)
- 2017-18/36 «Baroque Twitter» – *Aria Quel usignolo ch'al caro nido* (Arsilda, regina di Ponto RV 700, II.9); Concerto per flauto traverso RV 434 [Op. X n° 5]

## DISCOGRAPHIE

- Nuria Rial (soprano), Maurice Steger (flauto diritto), Kammerorchester Basel, Stefano Barneschi (dir.)  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 0889854975821 (Ø TAQ 2018)  
(+ Albinoni, Dieupart, Fioré, Gasparini, Hasse, Mancini, A. Scarlatti, Torri, Vinci)
- 2017-18/37 «Caught in Italian Virtuosity» – Concerti da camera: Concerto per flauto traverso, 2 violini e fagotto *La notte* RV 104, Concerto per flauto traverso, oboe, violino e fagotto RV 100 (trascrizioni di 4 Times Baroque per flauto diritto, violino, violoncello e clavicembalo)  
4 Times Baroque: Jan Niggles (flauto diritto), Jonas Zschenderlein (violino), Karl Sinko (violoncello), Alexander von Heißen (clavicembalo)  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 19075818232 (Ø TAQ 2017)  
(+ Corelli, Falconieri, Händel, Merula, Prowo, G. Sammartini)
- 2017-18/38\* *L'incoronazione di Dario* RV 719  
Carlo Allemano (Dario/tenore), Sara Mingardo (Statira/contralto), Delphine Galou (Argene/contralto), Riccardo Novaro (Niceno/baritono), Veronica Cangemi (Arpago/soprano), Lucia Cirillo (Oronte/mezzosoprano), Romina Tomasoni (Flora/mezzosoprano), Roberta Mameli (Alinda/soprano), Cullen Gandy (Ombra di Ciro, Oracolo/tenore), Orchestra del Teatro Regio di Torino, Ottavio Dantone (dir.), Leo Muscato (regia)  
DYNAMIC/2DVD 37794 (Ø 2017)
- 2017-18/39\* «Concerti con organo obbligato» – Concerti per violino e organo RV 541, RV 542, RV 766; Concerto per violino e organo RV 767 (trascrizione per flauto traverso e organo); Concerto con molti strumenti per violino, violoncello e organo RV 554a (versione 1); Sonata per violino, oboe, organo e salmoè ad libitum RV 779  
Gianluca Cagnani (organo Pinchi, 1996), Enrico Groppo [RV 542, RV 766], Svetlana Fomina [RV 541] (violini), Nicola Brovelli (violoncello), Francesca Odling (flauto traverso), Turin Baroque Orchestra, Gianluca Cagnani (dir.)  
ELEGIA CLASSICS/CD 044 (Ø 2017 [enregistré dans Tempio Valdese, Turin])
- 2017-18/40\* «Concerti pour deux clavecins» – Concerto per 2 violini RV 517; Concerti per violino e organo RV 766, RV 808 [ex. RV Anh . 76] (I); Concerto per archi RV 134; Sonate a tre RV 67 [Op. I n° 2], RV 62 [Op. I n° 6]; Concerti da camera: Concerti per flauto traverso, oboe, violino e fagotto RV 99 (I-III), RV 100 (II), RV 107; Concerto per flauto traverso, violino e fagotto RV 96; Concerto per 2 mandolini RV 532 (II) (trascrizioni di Gwennaëlle Alibert e Clément Geoffroy per 2 clavicembali)  
Gwennaëlle Alibert, Clément Geoffroy (clavicembali)  
ENCELADE/CD ECL 1602 (Ø 2016)

DISCOGRAPHIE

- 2017-18/41 «Handel Goes Wild» – Concerto per archi RV 157  
L'Arpeggiata, Christina Pluhar (dir.)  
ERATO/CD 9029581169 (Ø TAQ 2017)  
(+ Händel)
- 2017-18/42 Concerto per oboe RV 451  
Benoit Laurent (oboe), Terra Nova Collective, Vlad Weverbergh (dir.)  
ETCETERA/CD KTC 1597 (© 2017)  
(+ Faber)
- 2017-18/43 «Un oboe nel “Teatro Degli Affetti”» – Concerto per oboe RV 451  
Omar Zoboli (oboe) – Ensemble Il Falcone  
GALL[O]/CD CD-1508 (Ø TAQ 2017)  
(+ Albinoni, Marcello, Telemann)
- 2017-18/44 «World Music Classical, Music Literacy & Enjoyment» – Concerto per violino *L'inverno* RV 297 [Op. VIII n° 4] (Largo), Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 (trascrizioni per pianoforte e chitarra); Aria *Gelido in ogni vena* (Farnace RV 711-D, II.6) (trascrizione per voce e pianoforte)  
Teo Barry Vincent (pianoforte, chitarra)  
GIVNOLOGY WELLNESS ARTS, Division Charmony/CD [ASIN: B0725PP4YK] (© 2017)  
(+ Beethoven, Bellini, Bizet, Borodin, Dvořák, Gluck, Händel, Lecuona, Mozart, Tchaikovski)
- 2017-18/45\* «Vivaldi – Rubén Dubrovsky» – *Stabat Mater* RV 621; Introduzione per alto *Filiæ mæstæ Jerusalem* RV 638; *Lauda Jerusalem* RV 609; *Gloria* RV 589; Sonata a 4 *Al Santo Sepolcro* RV 130; Concerto per archi RV 156  
Hanna Hertfurtner, Joowon Chung (soprani), Andreas Scholl (controtenore RV 621, RV 638), Salzburger Bachchor, Bach Consort Wien, Rubén Dubrovsky (dir.)  
GRAMOLA/CD 99165 (Ø 2017 [enregistré live le 6 avril 2017, Easter Concert at Basilica S. Klosterneuburg, Autriche])
- 2017-18/46 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Igor Malinovsky (violino e dir.), Dresdner Residenz Orchester  
GUENIN CLASSICS/CD GEN 18553 (Ø TAQ 2017)
- 2017-18/47 «Un jardin à l'italienne» – Arie *Gelosia, tu già rendi l'alma mia* (*Ottone in villa* RV 729, I.11), *Care pupille* (*Il Tigrane* RV 740, II.4), *Ah sleale, ah spergiura* (*Orlando furioso* RV 819, II.15)  
Lucía Martín-Cartón (soprano [*Gelosia, tu già rendi l'alma mia*]), Nicholas Scott (tenore) [*Care pupille*], Renato Dolcini (baritono) [*Ah sleale, ah spergiura*], Les Arts Florissants, William Christie (dir.)

## DISCOGRAPHIE

- HARMONIA MUNDI/CD HAF 8905283 (Ø 2017)  
(+ Banchieri, Cimarosa, Händel, Haydn, Sarro, Stradella, Vecchi, Wert)
- 2017-18/48 «Vivaldi – Die fünfte Jahreszeit» – Concerto per violino *L'inverno* Op. VIII n° 4 (III: estratto)<sup>3</sup>  
Volksoper Wien Orchester, Christian Kolonovits (dir.)  
HOMEBASE RECORDS/CD (Ø live 2017 [1 et 5 juin 2017, Volksoper Wien])
- 2017-18/49\* «Vivaldi Concertos» – Concerti per violino RV 241, RV 332 [Op. VIII n° 8]; Concerti per fagotto RV 472, RV 484; Concerti per flauto traverso *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3], RV 437 [Op. X n° 6]; Concerti per flauto traverso, violino e fagotto RV 91  
Zsolt Kalló (violino), László Feriencsik (fagotto), Andrea Bertalan (flauto traverso), Capella Savaria  
HUNGAROTON/CD 32742 (Ø TAQ 2018)
- 2017-18/50 «Bach meets Vivaldi» – Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]; Concerto per archi RV 157  
Julia Schröder (violino), Lautten Compagny Berlin  
KLANGRAUM KLOSTER MAULBRONN/CD KuK 129 [LC 11277] (Ø 2017 [enregistré (live?) au monastère de Maulbronn, Allemagne])  
(+ Bach)
- 2017-18/51 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Passionata Symphony Orchestra  
MAESTRO MUSIC DISTRIBUTION/Mp3 (download only) [ASIN: B075K6462Y] (Ø TAQ 2017)
- 2017-18/52 «Virtuoso Cantatas» – Cantate per contralto e strumenti *Amor, hai vinto* RV 683, *Cessate, omai cessate* RV 684, *O mie porpore più belle* RV 685; Concerto per flauto diritto RV 442; Concerto da camera per flauto diritto e 2 violini, RV 108  
Gianluca Belfiori Doro (controttenore), Ensemble Festa Rustica, Giorgio Matteoli (flauto diritto solista e dir.)  
MAP Classics/CD MTL 201731 (Ø live 2006 [enregistré le 6 septembre 2006, Tempio Valdese, Turin, 29<sup>e</sup> édition du Festival Settembre Musica])

<sup>3</sup> Ce CD est une sélection extraite d'une représentation d'une comédie musicale consacrée à la vie de Vivaldi. Seul le *Prolog* offre quelques mesures du début du 3<sup>ème</sup> mouvement de *L'Inverno* jouées selon la partition de Vivaldi. La totalité de la musique restante appartient au genre de la variété la plus banale. Selon les indications du programme: «Eine für die Volksoper neu kreierte Form der BaRock-Oper schafft eine Symbiose von Alt und Neu, von Traditionell und Modern. "Vivaldi oder Die fünfte Jahreszeit" erzählt das aufregende, skandalträchtige und dramatische Leben des "roten Priesters", Antonio Vivaldi, den Superstar der Barockmusik schlechthin».

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/53\* *Dorilla in Tempe* RV 709-D (edizione a cura di Alberto Stevanin)  
Romina Basso (Dorilla/mezzosoprano), Serena Malfi (Elmiro/mezzosoprano), Christian Senn (Admeto/baritono), Marina de Liso (Nomio/mezzosoprano), Sonia Prina (Eudamia/contralto), Lucia Cirillo (Filindo/mezzosoprano), Coro della Radiotelevisione svizzera, I Barocchisti, Diego Fasolis (dir.)  
NAÏVE/2CD OP 30360 (Ø 2014 et 2017)
- 2017-18/54\* «Concerti per archi III e concerti per viola d'amore» – Concerti per archi  
RV 109, RV 117, RV 118, RV 126, RV 138, RV 142, RV 145, RV 152, RV 155, RV 161, RV 163, RV 165, RV 167 (CD1)  
Concerti per viola d'amore RV 393, RV 394, RV 770 [*olim* RV 395a], RV 396, RV 397 (CD2)  
Alessandro Tampieri (viola d'amore), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (dir.)  
NAÏVE/2CD OP 30570 (Ø 2018)
- 2017-18/55 «1700» – Concerto per archi RV 124 [Op. XII n° 3]  
Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (dir.)  
NAÏVE/CD OP 30569 (Ø 2018)  
(+ Caldara, Durante, Galuppi, Geminiani, Locatelli, Mascitti, Pugnani)
- 2017-18/56 «Wolf Hoffmann – Headbangers Symphony»<sup>4</sup> – Concerto per 2 violoncelli  
RV 531 (trascrizione «Symphonic Rock»)  
Headbangers Symphony, Wolf Hoffmann (dir.)  
NUCLEAR BLAST/CD NB 3698-2 (Ø TAQ 2016)  
(+ Albinoni, Bizet, James, Massenet, Mozart, Puccini, Tchaikovski)
- 2017-18/57 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Jan Peter Schmolck (violino), St. John's Orchestra, John Lubbock (dir.)  
OSJ ALIVE/CD OSJA 04 (Ø 2015 [enregistré à partir du 1 novembre 2015 au SJE Arts à Oxford, Grande-Bretagne])  
(+ Piazzolla)
- 2017-18/58\* «L'Estro Vivaldiano» – Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169; Concerto per archi RV 160 (ricostruzione di Olivier Fourés della versione originale); Concerto in Sol minore [Concerts à 5, 6 et 7 instrumens Nr. 6, Amsterdam, Estienne Roger n° 188, 1714]  
Mensa Sonora: Gabriel Grosbard, Marie Rouquié (violini), Joseph Cottet (viola), Antoine Touche (violoncello), Matthieu Boutineau (organo)

<sup>4</sup> «Impressive fusion of metal and Classical! Wolf rocks out a bunch of classical masterpieces with his reinterpretation, Showcases his talent and the relationship between melodic metal and classical. Peter Baltes plays bass on most of the tracks and some of the mixing is done by Andy Sneap».

## DISCOGRAPHIE

- PASSACAILLE/CD 135 (Ø 2017 [enregistré en mai 2017, église de Saint-Pierre d'Albigny, France])  
(+ Albinoni, Bicaço, Giorgio Gentili, Schreyfogel)
- 2017-18/59 «Cantata – Yet Can I Hear...» – Cantata per alto *Pianti, sospiri, e dimandar mercede* RV 676  
Bejun Mehta (controténore), Akademie für Alte Musik Berlin  
PENTATONE/SACD 5186669 (Ø TAQ 2017)  
(+ Bach, Händel, Hoffmann)
- 2017-18/60 «Vivaldi Metal Project The Extended Sessions» – *Le quattro stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (trascrizione libera e improvisazioni: “Symphonic-Metal Opera conceived and produced by Mitheria”)  
Standard metal Band con orchestra e coro<sup>5</sup>  
PRIDE & JOY MUSIC CD/(download only) (Ø TPQ 2016)
- 2017-18/61 «Focus Cello» – Concerto per 2 violoncelli RV 531  
Anastasia Kobekina, Edgar Moreau (violoncelli), Kremerata Baltica, Heinrich Schiff (dir.)  
PROFIL MEDIEN (Allemagne)/CD PH14040 (Ø 2013 [enregistré du 7 au 11 octobre 2013, Schloss Neuhardenberg, Grosser Saal, Allemagne])  
(+ Menotti, Molinelli, Paganini, Plakidis, Respighi, Rossini, Wolf)
- 2017-18/62 «The Baroque Bohemians» – Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6] (trascrizione di Red Priest)  
Red Priest: Piers Adams (flauti diritti), Angela East (violoncello), David Wright (clavicembalo), Adam Summerhayes (violino/chitarra/melodion/gemshorn)  
RED PRIEST/CD RP 014 (Ø 2017)  
(+ Biber, Byrd, Campra, Händel, Mielczewski, Nicholson, Telemann)
- 2017-18/63 «Harps, Dulcimers & Hurdy Gurdies» – Sonata da *Il pastor fido* RV Anh. 95.1 [*olim* RV 54] [Op. XIII n° 1] (di N. CHÉDEVILLE, attribuito a Vivaldi) (I. Moderato – II. Allegro)  
Nigel Eaton (ghironda), Lisa Povey (clavicembalo)  
SAYDISC/CD SDL 446 (Ø 2017)  
(+ Dufay, Eaton, Erraji, Fauré, Mayone, Naderman, Parry, Winfield, musica tradizionale)

<sup>5</sup> Le site <[www.prideandjoy.de](http://www.prideandjoy.de)> indique: «Le EP “Extended Sessions” s’ouvre avec une nouvelle version studio de *The Four Seasons* qui a été arrangée par Mitheria qui a joué sur cette piste au piano et a été rejointe par les chanteurs Tsená Stefanova, Angel Wolf-Black et Dimitar Belchev plus Abigail Stahlschmidt au violon». Voir l’enregistrement original «Vivaldi Metal Project» [2015/CD.69].

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/64 «Vivaldi – Handel» – Mottetto per soprano *Nulla in mundo pax sincera* RV 630  
Grace Davidson (soprano), Academy of Ancient Music, Joseph Crouch (dir.)  
SIGNUM CLASSICS/CD SIGCD 537 (Ø 2017 [enregistré en 2017, All Hallows,  
Gospel Oak, Londres])  
(+ Händel)
- 2017-18/65 «Sonaten für Violoncello und Gitarre» – Sonata per violoncello RV 43  
Isabel Gehweiler (violoncello), Aljaž Cvirn (chitarra)  
SOLO MUSICA/CD SM 285 (Ø 2017)  
(+ Gnattali, Schubert)
- 2017-18/66\* «Hommage à Vivaldi» – *Credo* RV 591; *Nisi Dominus* RV 608; Mottetti *Sum  
in medio tempestatum* RV 632, *In turbato mare irato* RV 627; Concerto per  
archi *Madrigalesco* RV 129  
Vivica Genaux (mezzosoprano), Wiener Kammerchor, Bach Consort Wien,  
Ruben Dubrovsky (dir.)  
SONY CLASSICAL/CD 1907583676 2 (Ø 2015 [enregistré les 13 et du 22 au  
24 mars 2015, Wienerhofburgkapelle, Vienne, Autriche])
- 2017-18/67 «Regula Mühlemann – Cleopatra – Baroque Arias» – Aria *Squarciami pure  
il seno* (*Il Tigrane* RV 740, II.4)  
Regula Mühlemann (soprano), La Folia Barockorchester, Robin Peter  
Müller (dir.)  
SONY CLASSICAL/CD 7443253 (Ø 2016)  
(+ Graun, Händel, Hasse, A. Scarlatti, Mattheson, Sartorio)
- 2017-18/68 «F for Fake: Il falso d'autore» – Sonata per violoncello RV 40;<sup>6</sup> Sonata  
RV Anh. 95.6 [ex RV 58] [Op. XIII n° 6] (da *Il pastor fido* di N. CHÉDEVILLE,  
attribuita a Vivaldi)  
Trio Gli Speciali: Silvia Tuja (flauto traverso), Elisabetta Soresina  
(violoncello), Giuseppe Reggiori (clavicembalo)  
URANIA RECORDS/CD LDV 14040 (*TAQ* Ø 2018)  
(+ J. C. Bach, Castrucci, Chaboud, Geminiani, Händel)
- 2017-18/69 «In Dulci Jubilo, London Brass» – Concerto per violino *L'Inverno* RV 297  
[Op. VIII n° 4] (I) (trascrizione per ensemble d'ottoni)  
London Brass  
WARNER CLASSICS (UK)/CD 7496117 (Ø 2017)  
(+ Gruber/arr. Wills, Kirkpatrick/arr. Harvey, Stanley, tradizionale)

<sup>6</sup> La notice souligne, à propos de l'authenticité de la RV 40 (et) de trois autres des 6 Sonates de l'édition historique de 1740 de Leclerc-Boivin, l'étude documentée où Eleanor Selfridge-Field soulève de nombreux doutes.

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/70 «Lucienne: The Voice of the Trumpet» – Aria *Vedrò con mio diletto* (Giustino, RV 717, I.8) (trascrizione di Nakamura per tromba e orchestra)  
Lucienne Renaudin Vary (tromba), Orchestre National de Lille, Roberto Rizzi Brignoli (dir.)  
WARNER CLASSICS/CD 9029588832 (Ø TAQ 2017)  
(+ Arban, Arlen, Bellini, Donizetti, Fauré, Gershwin, Händel, Offenbach, Rachmaninov, Rodgers, Rossini, Tchaikovsky)
- 2017-18/71 5 Concerti per violino, Concerto per archi Op. XII (integrale)  
Soloists' Ensemble of the St Petersburg Philharmonic Orchestra  
ZINO VINNIKOV/CD//Mp3 (download) (Ø TAQ 2018)

## II. PRÉCISIONS

- 2017-18/P1 «Il favorito» - Concerto per violino *Il favorito* RV 277 [Op. XI n° 2]; Concerto *con violino principale e altro violino per eco in lontano* RV 552  
Giovanni Guglielmo (violino), Tokyo Vivaldi Ensemble  
MEISTER MUSIC (Japon)/CD MM 4036 (Ø 2015 [enregistré les 17-18 janvier 2005, Kimitsu Shimin Bunka Hall, Chiba, Japon])  
(+ Porena, Respighi)
- 2017-18/P2 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4; Concerti per archi RV 128, RV 157  
Virtuosi di Venezia – Orchestra da Camera di San Marco  
MUSICAEMUSICA/CD MM 000806 (Ø TAQ 2011)<sup>7</sup>
- 2017-18/P3 «Vivaldi e l'Opera» – Arie per soprano *Agitata da due venti* (*Griselda*, RV 718, II.2), *Se lascio d'adorare* (*Il Tigrane*, RV 740, II.4); Concerto per archi RV 157  
Virtuosi di Venezia – Orchestra da Camera di San Marco  
MUSICAEMUSICA/CD MM 000906 (Ø TAQ 2012)  
(+ Donizetti, Mozart, Puccini, Rossini, Verdi)  
Estratti:  
[Aria *Agitata da due venti*] MUSICAEMUSICA/CD MM 001006 (+ RV 128)  
(+ Donizetti, Händel, Mozart, Puccini, Verdi) «Il Canto da Vivaldi a Puccini» (® 2012)
- 2017-18/P4 «Vivaldi – Bach Stile Concerto» – Concerto per violino RV 356 [Op. III n° 6]; Concerto per 2 violini RV 522 [Op. III n° 8]; Concerto per 4 violini e violoncello RV 580 [Op. III n° 10]; Concerto per 2 oboi RV 535  
Konstanty Andrzej Kulk, Robert Kowalski (violini), Aleksandra Stam Grzywacz, Elzbieta Boguszewska (oboi), Cappella Gedanensis, Alina Kowalska Pincza (dir.)  
SOLITON/CD SL 014-2 (Ø TAQ 2011)  
(+ Bach)

<sup>7</sup> A commander sur <<http://www.virtuosidivenezia.com> ou <http://www.musicaemusicasrl.com>>.

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/P5 *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Natalia Walewska (violino), Cappella Gedanensis, Tadeusz Wojciechowski (dir.)  
SOLITON/CD SFCD 750 2 (Ø TAQ 2011)
- 2017-18/P6 «Virtuoso Vivaldi» – *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Vasko Vassilev, Max Rysanov, Dario Rossetti Bonnel (violini), Laureate Orchestra (The Royal Opera House Soloists), Max Rysanov (dir.)  
TRITTICO/CD//Mp3 (download) (Ø 2001)
- 2017-18/P7 *La Stravaganza*, 12 Concerti per violino Op. IV (integrale)  
Soloists' Ensemble of the St Petersburg Philharmonic Orchestra  
ZINO VINNIKOV/2CD//Mp3 (download) (Ø TAQ 2014)
- 2017-18/P8 6 Concerti per violino Op. VI (integrale)  
Soloists' Ensemble of the St Petersburg Philharmonic Orchestra  
ZINO VINNIKOV/CD//Mp3 (download) (Ø TAQ 2015)

### III. RÉÉDITIONS

- 2017-18/R1\* *Le quattro stagioni* Op. VIII n° 1-4  
Manoug Parikian (violino), Philharmonia String Orchestra, Carlo Maria Giulini (dir.) [1956]  
Concerto per 2 trombe RV 537  
Helmut Wobisch, Adolf Heller (trompette), The Zagreb Soloists [Die Zagreben Solisten], Antonio Janigro (dir.) [1961]  
*Gloria* RV 589 (estratto: *Gloria* I)  
Chorale Roger Wagner, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, Roger Wagner (dir.) [1964]  
Concerto da camera per liuto, 2 violini RV 93 (*Largo* II) (trascrizione con mandolino)  
Christian Schneider (mandolino), Ensemble Instrumental de Grenoble, Kurt Redel (dir.) [1986]  
Concerto per flautino RV 443 (*Allegro* I)  
F. William Heim (flauto traverso piccolo), New York Philharmonic, Leonard Bernstein (dir.) [1966]  
Concerto per 2 violini RV 514 (*Allegro* I)  
Isaac Stern, David Oistrakh (violini), Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy (dir.) [1961]  
Concerti per flauto traverso *La tempesta di mare* RV 433 [Op. X n° 1], *Il gardellino* RV 428 [Op. X n° 3]  
Jean-Pierre Rampal (flauto traverso), Saar Kammerorchester [Kammerorchester Des Saarländischen Rundfunks, Saarbrücken], Karl Ristenpart (dir.) [1955]

## DISCOGRAPHIE

- Concerto per violino *La caccia* RV 362 [Op. VIII n° 10]  
Felix Ayo (violino), I Musici [1962]  
WAGRAM/LP 2338421 «The Masterpieces of Vivaldi» (® 2017)
- 2017-18/R2\* Concerti per violino RV 186, *Il sospetto* RV 199, RV 350, RV 352  
Nathan Milstein (violino), Orchestre de Chambre [1962]  
EMI/COLUMBIA TESTAMENT/LP – SAX 2518 – 180 Gram Virgin Vinyl  
(® 2017)
- 2017-18/R3\* Concerto per 2 violini e violoncello RV 565 [Op. III n° 11]  
Nathan Milstein, Erica Morini (violini), Harvey Shapiro (violoncello),  
Orchestre de Chambre [1965]  
EMI/COLUMBIA TESTAMENT/LP – SAX2579 – 180 Gram Virgin Vinyl  
(® 2017)  
(+ Bach)

## IV. DOCUMENTATION

### MUSIQUE INSTRUMENTAL

- 2017-18/D1\* «Rediscovered Treasures from Dresden» – ANONIMI: Concerti per violino in La maggiore, Re minore, Re maggiore, La minore; Concerto a 5 obbligati in Fa maggiore  
La Follia Barockorchester, Robin Peter Müller (violino e dir.)  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/CD 8895415902 (Ø 2016)
- 2017-18/D2\* «Grandissima Gravità – Rachel Podger & Brecon Baroque» – Sonate per violino RV 6 (*Grave* III), RV 31 [Op. II n° 2]  
Brecon Baroque: Rachel Podger (violino), Alison McGillivray (violoncello), Daniele Caminiti (liuto e chitarra)  
CHANNEL CLASSICS/SACD CCSSA 39217 (Ø 2017)  
(+ Pisendel, Tartini, Veracini)

### MUSIQUE VOCAL

- 2017-18/D3\* «Estro poetico-armonico» – BENEDETTO MARCELLO: Salmi per soprano e basso continuo: Salmo XIV *O Signor, chi sarà mai* B614, Salmo XXXVIII *In mezzo alle miserie* B638; Salmo XXI per alto, 2 viole e basso continuo *Volgi, mio Dio* B621; Salmo XXVII per soprano, alto e basso continuo *A te, Signor, che mio sostegno sei* B627; Sonata per 2 violoncelli (Op. II n° 2, Amsterdam, Witvogel) C753  
Caroline Pelon (soprano), Mélodie Ruvio (contralto), L'Amoroso, Guido Balestracci (viola da gamba e dir.)  
ARCANA/CD CPO 555033 (Ø 2015)

## DISCOGRAPHIE

- 2017-18/D4\* «The Gasparini album» – GASPARINI: Arie delle opere *Astianatte*, *L'oracolo del Fato*, *Engelberta*, *Il Tamerlano*, *Il Ciro*, *Amleto*, *Il Roderigo*, *Bajazet*, *Sant'Eufrosina*, *Atalia*; Cantata *Andate, o miei sospiri*; Concerto per flauto  
Roberta Invernizzi (soprano), Auser Musici, Carlo Ipata (flauto traverso e dir.)  
GLOSSA/CD GCD 922905 (Ø 2016)
- 2017-18/D5\* VINCI: *Didone abbandonata* (Roma, Teatro delle Dame, Carnevale 1756)  
Roberta Mameli (Didone/soprano), Carlo Allemano (Enea/tenore),  
Raffaele Pe (Larba/controténore), Gabriella Sosta (Selene/soprano), Marta  
Pluda (Arespe/mezzosoprano), Giada Frascioni (Osmida/contralto),  
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Carlo Ipata (dir.)  
DYNAMIC/3CD CDS 7788 (Ø 2017)<sup>8</sup>

### V. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Il faut bien encore, en examinant l'année discographique 2017-2018, admettre l'évolution des mœurs musicales concernant le répertoire vivaldien. A l'exception du courageux éditeur de l'Édition Vivaldi sous label Naïve, qui espère imperturbablement continuer l'exploration du corpus entier, fonds de Turin en tête, les «majors» traditionnels, comme Warner ou Sony, ou même Brilliant Classics, ne s'y intéressent plus guère. Le filon semble épuisé, et la dernière pépite extraite. Il faut alors se tourner vers des labels plus confidentiels, comme Channel Classics, Berlin Classics, Accent, Passacaille ou Avie, pour dénicher encore d'excellentes productions. *Le quattro stagioni* restent un cas à part, tout bonnement extraordinaire, avec une dizaine de nouvelles gravures déclinées sous toutes formes d'arrangements, sans oublier les anecdotiques insertions de pages isolées dans des récitals où Vivaldi occupe la portion congrue. Le nom du Vénitien apparaît sur près de soixante-dix parutions, mais la discographie ne s'enrichit, au bout du compte, que modestement.

La **musique de chambre** n'est guère explorée, cette année. Nous ne retiendrons en consolation qu'un seul disque digne des prestations de référence d'Il Giardino armonico et de Frans Brüggen. Après un premier enregistrement consacré aux Concertos pour cordes de Paris, Vincent Bernhardt et son ensemble lyonnais *Il Delirio fantastico* (2017-18/23) se penchent sur sept concerti da camera. Soulignons son travail approfondi visant une restitution au plus juste des subtilités d'écriture. L'accompagnement somptueux avec cordes pincées du *Largo* du RV 108, par exemple, témoigne du soin apporté à l'esthétique sonore. Le respect de l'instrumentarium, en revanche, ne préoccupe guère Bernhardt, la flûte à bec s'invitant sans vergogne au banquet des RV 99, RV 88 et *La notte* RV 104 aux dépens de la traversière. La légende des «flûtes interchangeableables» a la vie

<sup>8</sup> Existe aussi en une médiocre version scénique DYNAMIC/2DVD 37788, enregistré à Florence, Teatro Goldoni, en janvier 2017.

dure. Tout le monde n'a pas lu Sardelli. Ceci dit, leur interprétation est pleine d'allant et de sensibilité. Une grande liberté agogique et une recherche pertinente sur le choix des agréments guident la savoureuse approche.

Les **grands recueils instrumentaux** n'ont séduit aucun ensemble remarquable, à une exception près: *Le quattro stagioni* interprétées par Rachel Podger (2017-18/27). Charlotte Gardner<sup>9</sup> a bien raison d'apprécier le jeu superbe, la virtuosité sereine de la soliste, magnifiquement soutenue par ses collègues de Brecon Baroque, avec une complicité particulièrement raffinée entre les violonistes Johannes Pramsohler et Sabine Stoffer. «La pensée est entrée dans le timbre» dit joliment la critique de Gramophone. Sans intention apparente, sans effort, un équilibre parfait s'exprime entre les quatre concertos, servis comme la succession de mondes sonores changeants. Comme détails expressifs singuliers, prenons les propositions de perspective sonore dans le *Largo* central de *La Primavera*: alors que Brecon Baroque n'est pas le premier ensemble à mettre en lumière cet alto aboyant, il est moins habituel d'entendre son crescendo en fin de mouvement, tranchant avec l'éloignement délibéré du violon solo. Les inflexions paysannes des violons dans l'*Allegro* final sont tout aussi bienvenues, comme d'ailleurs le théorbe expressif de Daniele Caminiti en début d'*Estate*. S'il ne fallait retenir qu'un extrait, le *Largo* de *L'Inverno* s'imposerait sans peine. Gardner décrit l'effet produit en une belle phrase: «une fête luxueuse et tactile de gouttes de pluie brillantes dont la beauté m'a prise complètement au dépourvu, surmontée par la ligne solo délicatement embellie». Un superbe *Amoroso*, un *Grosso Mogul* de feu avec les rares cadences Pontotti et un fragile *Riposo* complètent ce remarquable récital, qui hisse Rachel Podger dans le «Top 3» des *Stagioni*, où elle rejoint Giuliano Carmignola et Amandine Beyer.

Les **concertos manuscrits** ont suscité plus d'intérêt auprès des musiciens. Le récital de Midori Seiler «La Venezia di Anna Maria» (2017-18/19) est le plus ambitieux, avec notamment deux concertos pour violon virtuoses peu joués, les RV 248 et RV 260, jadis servis par Shlomo Mintz en 1994, puis Mariana Sirbu en 1998. L'ornementation alambiquée de Midori collant au plus près des parties de violon de l'Anna Maria's Book surclasse ses prestigieux prédécesseurs. Une référence. La lecture du RV 270a est aussi exquise et savante que sa lecture par Brecon Baroque. Le Concerto Köln a opté pour une approche opulente de la musique, ajoutant aux cordes, le cas échéant, des instruments à vent. Si les flûtes à bec et traversières ou le hautbois, communs à la Pietà, s'admettent sans difficulté, la présence du basson, non enseigné dans l'institution, reste problématique. Les contrastes de timbres subtils apportés par l'orchestration se justifient parfois, mais agacent le plus souvent. A quoi bon? La délicatesse précise des attaques de Concerto Köln et son engagement émotionnel clair servent l'ensemble du récital, complété par des concertos tardifs de facture galante bien

<sup>9</sup> «Gramophone», mai 2018, p. 43.

fade, empruntés à l'Op. X d'Albinoni et à Galuppi. Le label Naïve signe son retour avec un album couplant cinq concertos pour viole d'amour et treize concertos pour cordes, joués par l'Accademia Bizantina d'Ottavio Dantone (2017-18/54). Ce curieux mariage s'explique simplement: la plupart des œuvres *a quattro* à enregistrer après les deux récitals fameux d'Alessandrini étant les plus modestes, Susan Orlando, coordinatrice de l'Édition Vivaldi, a estimé nécessaire d'offrir un bonus significatif à l'acquéreur, en joignant des œuvres pour viole d'amour. Judicieuse idée, car le complément est tout à fait réussi, comme l'écrit Olivier Fourés.<sup>10</sup> Dantone est plein d'inventivité et Tampieri choisit d'exploiter l'aspect exotique de l'instrument avec de magnifiques couleurs, un phrasé envoûtant et des cadences originales de haute virtuosité, mettant en valeur les cordes sympathiques. Dommage qu'il se soit trompé en enregistrant la version pour violon du concerto RV 395 (RV 770), avec son *Andante* linéaire peu adapté à la viole d'amour. Dans une collection à vocation monumentale, une telle approximation a de quoi surprendre... Ce que l'on pardonnait volontiers en 1952 à Johan van Helden, violiste d'amour qui commit l'erreur en premier, ne se justifie plus aujourd'hui, en dépit des explications de Tampieri négligeant les travaux de Peter Ryom. Mais le traitement des concertos à quatre parties de Vivaldi est plus grave. Leur mystère s'évapore à la moindre fausse manœuvre. Quand il y a des fugues, du contrepoint ou des effets instrumentaux et théâtraux prononcés (RV 138 III, RV 152 III, RV 155, RV 163 «Conca»), Dantone analyse avec justesse. Mais dès que l'écriture est faussement naïve, les danses plus souples, alors l'Accademia Bizantina perd en naturel. Le continuo devient concertant, une myriade d'agréments s'invite; jusqu'à ajouter carrément des voix. L'enrichissement désiré n'est qu'édulcoration. Venons-en ensuite au phénomène hollandais Stefan Temmingh (2017-18/2). Tous les critiques sont d'accord: jamais auparavant n'avait été proposée une telle combinaison d'interprétations métamorphosant chaque concerto en mini-opéra en trois actes. Il imagine une mélancolie quasi sacrée pour le RV 441, un sentiment bucolique pour le RV 442, souligné par le luxuriant continuo de harpe triple, luth et psaltérion du Capricornus Consort Basel. Le plus fou restant le RV 443, donné ici dans sa version en Sol majeur avec une flûte à bec soprano, vraiment extraordinaire. La virtuosité de Temmingh est fluide et sans effort perceptible. On écoute peut-être plus avec le corps et l'esprit qu'avec le cœur (rien ici de la désarmante ingénuité, inégalée, dans les mouvements lents, d'un Schneider et la Camerata Köln), mais la profusion de détails truculents et l'impétuosité des phrases présentent la flûte à bec vivaldienne sous son aspect le plus puissant, autoritaire et décomplexé jusqu'aujourd'hui, même dans les siciliennes tragiques où il continue de souffler à plein poumons. Temmingh s'impose indéniablement ici comme la nouvelle référence de ce répertoire aussi fascinant que redoutable. Hasard des parutions, son concurrent le plus sérieux, Vincent Lauzier, musicien canadien de trente ans élève de Matthias Maute, relève le défi dans un programme similaire (2017-18/15).

<sup>10</sup> «Diapason», juin/juillet 2018, p. 102.

Comme me l'écrit Jean Cassignol,<sup>11</sup> spécialiste de la flûte à bec et transcripteur du RV 312 pour son instrument: «Une intuition sans faille alliée à une maîtrise technique hors du commun permettent au flûtiste d'ajouter également des micro-ornementations dans des mouvements rapides, comme dans le dernier mouvement du RV 444. On en profitera pour apprécier la beauté des timbres et la justesse des flûtes du facteur québécois Jean-Luc Boudreau». La maîtrise de Lauzier diffère clairement de celle de Temmingh. Il détache les notes aux tempos les plus extrêmes avec une perfection insensée. Et chez lui, le souffle ne se perçoit pas. Le summum de la technique semble atteint. Mais cela suffit-il? Confirmant les espoirs suscités par son premier récital de concertos en 2014, la bassoniste japonaise Miho Fukui (2017-18/13) s'impose désormais comme la concurrente la plus sérieuse à la suprématie de Sergio Azzolini. Certes, sa diction dans le détaché reste souvent trop lisse sur son Fagott, mais le rubato expressif est nourri d'interjections et de retards savoureux. Le respiration est ample, l'ornementation savamment élaborée. L'accompagnement à un instrument par partie de ses compagnons japonais de l'Ensemble F, cimenté par un continuo solide, frise l'excellence. Un ensemble à suivre. Le soin particulier apporté par Adrian Chandler (2017-18/16) à la préparation d'un florilège de double-concertos est méritoire. Le matériel est parfait; l'instrumentarium soigné. D'où vient alors le malaise subreptice qui gêne l'écoute? Devant l'enjeu du projet, porté par de nombreux sponsors et parrainé par l'ambassade d'Italie, Chandler bride sa Serenissima. Les lurons jadis un peu canaille ont revêtu leur smoking. Chaque inflexion est policée. Les cors soufflent du bout des lèvres. Ah, que l'on regrette les RV 538 et RV 539 par Madeuf et Grenot, accompagnées par le Concerto Polacco (Bnl, 2006), qui s'invectivaient franchement à tempo plus vif en des échanges complices et décomplexés. Ou même Güttler, qui osa en 1989 jouer les ébauches de la version primitive culminant à des hauteurs quasi injouables, dans la révision de Manfred Fechner. Le RV 545 est trop suave, les deux hautbois chics mais trop lisses, le RV 574 moins gouailleur que celui de Kossenko. Le meilleur moment est sans doute l'*Allegro* initial du RV 547 où La Serenissima se livre enfin. Vive, précise, joyeuse. Comme on l'aime. Les Concerti con organo obbligato par le Turin Baroque Orchestra (2017-18/39) démentent l'idée que la musique de Vivaldi rime obligatoirement avec une impulsivité trépidante. L'orgue choisi, un Pinchi doux aux inflexions paisibles, séduit par l'échange sophistiqué des agréments avec le violon attentif à son partenaire. Aucune crispation dans le RV 541 tranquille avec un beau *Grave* méditatif. Même climat pour le RV 542. Le premier mouvement du RV 554a, pris à un tempo bonhomme, laissant chacun des trois solistes chanter sans que ne s'installe le moindre sentiment de rivalité est significatif des ambitions de Gianluca Cagnani, qui dirige depuis le clavier. Son Vivaldi n'est pas terrain d'affrontement mais de plaisir partagé. La beauté

<sup>11</sup> Jean Cassignol apporte la précision suivante: «Vincent Lauzer joue ici la version en fa majeur de ma reconstruction du RV 312, du fait de l'utilisation d'une flûte à bec soprano en ut. Dans le mouvement III, il s'offre le luxe de choisir la variante la plus difficile à un tempo que je croyais quasiment inaccessible...».

des timbres dans le *Largo* du RV 766 et l'échange serein entre la flûte traversière (remplaçant judicieusement le violon) et l'orgue en jeu flûté dans le RV 767 sont des beaux moments. Une prise de son déliée et aérienne fait de ce disque une évidente réussite. Retenons aussi, avec quelques réserves, le récital de Capella Savaria (2017-18/49). L'ensemble hongrois sur instruments anciens, actif depuis le début du mouvement baroque, ne change pas. Il reste fidèle, année après année, aux mêmes conceptions. Une technique solide et des musiciens aimant les textures râpeuses et franches, bien perceptibles dans l'*Allegro* initial du RV 241 rarement joué, œuvre peut-être la plus intéressante du programme. Le violon de Zsolt Kalló affronte impeccablement la ligne exigeante du finale. Une alternative acceptable à la version de Shlomo Mintz. Bien différent est le Vivaldi de Mensa Sonora (2017-18/58), phalange française d'une modeste virtuosité mais consciente de ses limites. Ses atouts sont ailleurs. Dans le choix du programme d'abord, explorant les premières années du Settecento avec Gentili et Albinoni. La première gravure du sixième Concerto du recueil n° 188 paru à Amsterdam chez Estienne Roger en 1714 justifie la mention dans cette rubrique. Torelli? Vivaldi? Sans doute ni l'un ni l'autre en fait. Les réserves apportées dans la notice par Olivier Fourés, réviseur du manuscrit, semblent justifiées. La réussite esthétique du programme tient surtout au continuo réalisé à la tribune du bel orgue Thomas de Saint-Pierre d'Albigny, permettant de varier les textures et donnant une résonance splendide au groupe de cinq archets. Mentionnons aussi la reconstruction de la version originale du RV 160 par l'infatigable Fourés. Par souci documentaire, les «Falsi d'aurore» de l'Accademia Hermans de Fabio Ciofini (2017-18/22) méritent une mention documentaire. Les RV Anh. 102, RV Anh. 103 et RV 275(a) s'invitent si rarement dans les programmes dans une interprétation honnête que l'on ne peut ignorer ce disque. L'art moderne de la transcription agace volontiers le vivaldien. Les exceptions existent. En voici une preuve, avec des «Concerti pour deux clavecins» (2017-18/40). «Un enregistrement important!», affirme Fourés.<sup>12</sup> Gwennaëlle Alibert et Clément Geoffroy connaissent bien leur Vivaldi. Toutes les périodes, hormis la tardive, sont représentées ici. Ils saisissent surtout l'esprit du musicien: pour restituer sa verve virtuose, leurs transcriptions débordent d'ingéniosité, de virtuosité et de passion. Un hommage plein de couleurs et d'atmosphères, qui loin d'être anecdotique, révèle au contraire une nouvelle façon d'apprécier cette musique.

Moins négligé que l'an passé, le **répertoire sacré** suscite sinon l'enthousiasme, du moins un certain intérêt. Lindsay Kemp<sup>13</sup> est bien généreux avec Diego Fasolis, à la tête du Coro della Radiotelevisione Svizzera et de ses Barocchisti (2017-18/33). Le critique britannique admet que le chœur, dans le *Gloria* RV 589, est un peu fade. C'est un minimum. Julia Lezhneva, dans le motet *Nulla in mundo pax sincera* montre certes sa technique pure et sans vibrato. Mais l'orgie d'ornements débités

<sup>12</sup> «Diapason», novembre 2017, p. 108.

<sup>13</sup> «Gramophone», mai 2018, p. 84.

à la chaîne reste artificielle. Déception aussi avec le *Nisi Dominus* par Franco Fagioli. La voix est sombre, ferme et possède l'habileté de rendre chaque note gravée et précise. La puissante richesse de son registre inférieur et une facilité naturelle avec le vibrato font penser à un contralto. Mais la technique ne fait pas tout. Bowman et Scholl apportaient une dimension sensible inégalée à ce jour, imperceptible chez Fagioli. Pauvre Andreas Scholl d'ailleurs, qui commet l'imprudence, vingt ans après sa bouleversante version du *Stabat Mater* en 1995, d'accepter la publication d'une prise en *live* d'un concert capté en 2017 à la basilique de Klosterneuburg en Autriche (2017-18/45). On peine à reconnaître dans ses maniérismes d'aujourd'hui la voix émouvante, la diction simple et naturelle de ses débuts. La consolation vient de l'homogénéité des pupitres du Salzburger Bachchor, instrument puissant et ductile (*Et in terra pax* du *Gloria* RV 589) au service d'un chef inspiré, l'argentin Ruben Dubrovsky. La soprano Hanna Herfurtner et la mezzo Joowon Chung, aux timbres bien assortis nous valent de très séraphiques sections solistes dans les *Filiæ mæstæ Jerusalem* RV 638 et le *Lauda Jerusalem* RV 609. Modeste consolation. Retrouvons Dubrovsky dans l'«Hommage à Vivaldi» (2017-18/66). Comprenez dans ce titre passe-partout: «Moi, Vivica Genaux, dans le répertoire sacré vivaldien à la mesure de mes moyens pyrotechniques». Sans surprise, les motets pour castrat de Dresde *Sum in medio tempestatum* et *In turbato mare irato* sont les plats de résistance du récital. Souffle et tessiture stupéfiants, vélocité gracieuse, mordant dans l'attaque, diction soignée, le mezzo américain n'a rien perdu de sa superbe au fil des ans. Son enregistrement d'airs virtuoses de Don Antonio datant tout de même de 2008. Elle s'autorise dans les sections lentes (*Splende serena* ou *Resplende bella divina stella* du RV 627, par exemple) à épandre des couleurs plus diverses, et suivre une ligne plus souple. Les *Alleluia* reposant la facilité et l'opulence de ses moyens vocaux sont impressionnants. L'irruption de Genaux dans le *Nisi Dominus*, accaparé depuis longtemps par les plus placides contre-ténors, est à priori intrigante. A tort. Aucune raideur mécanique ne plombe le *Cum dederit*, d'une grâce enchantesse. Et quelle tenue dans les notes en valeurs longues! Une classe indéniable.

Sans contribution notable cette année en musique vocale profane, abordons d'emblée le **répertoire lyrique** avec deux contributions majeures à l'opéra du vénitien. En premier lieu la *Dorilla in Tempe* (2017-18/53) par Diego Fasolis, dont la parution s'est faite attendre pendant trois ans, l'essentiel ayant été capté en 2014. Ne restaient à enregistrer que les airs de Dorilla. Comme l'indique avec raison Frédéric Delamea,<sup>14</sup> les coupures sont vraiment flagrantes. Ah, si l'ensemble du plateau avait la trempe de la Dorilla de Romina Basso, impériale comme toujours, faisant oublier la froide Khier de la version pionnière de Bezzina en 1995. Sonia Prina est somptueuse en Eudamia plus garce que nature. La voix fatigüe mais elle n'en est qu'une meilleure Girò! L'Admeto de Christian Senn

<sup>14</sup> Dans un courrier personnel.

reste sans gloire mais sans indignité. Un baryton passe-partout. Bien loin en tout cas de ce que l'on attend d'un digne successeur de Miller. Le reste du plateau se révèle décevant. Tout d'abord l'inaudible de Marina de Liso. Quelle faute de lui avoir confié le sublime rôle de Nomio! La voix est laide, le registre inadapté, l'expression inexistante. Le modeste Nirouet de Bezzina ne fit pas pire. Angela Zanucchi doit se retourner dans sa tombe quand de Liso chante *Bel piacer*. Regrettons par ailleurs le petit gosier sans charme et sans panache de Serena Malfi campant Elmiro, le Farinelli vivaldien confié par le Rosso à Bilanzoni. Quant à la gentille Lucia Cirillo, elle n'a rien d'un Nicolini et son Filindo fait bien pâle figure. A la baguette, Fasolis est comme toujours solide mais la magie n'est pas permanente. Il semble parfois distant. Comme s'il s'ennuyait. La faute au contexte? Au cast? À la partition? Le fait qu'il ait accepté tant de coupures dans les airs en dit long. Les récits quant à eux sont souvent ternes et les enchaînements manquent de puissance dramatique. Un bilan mitigé. Ottavio Dantone, dont on avait salué en 2014 l'interprétation de *L'incoronazione di Dario*, se penche à nouveau sur l'opéra de jeunesse, mais non ici sur CD mais dans l'adaptation scénique savoureuse de Leo Muscato, qui, hélas, choisit de compresser les trois actes en deux (2017-18/38). Vous pouvez oublier, comme le remarque Richard Lawrence,<sup>15</sup> la Perse achéménide: le cadre est un état arabe actuel, avec des costumes appropriés et un énorme oléoduc. L'humour habite la mise en scène, que suivront agréablement jusqu'au *lieto fine* les vivaldiens, hormis les puristes allergiques aux transpositions d'époque osées. La plupart des chanteurs de Dantone sont les mêmes qu'en 2014. Seuls changent Dario, Arpago et surtout Flora (ici Romina Tomasoni, irrésistible de drôlerie). L'Orchestra del Teatro Regio de Turin sur archets modernes remplace sans démériter l'Accademia Bizantina. Carlo Allemano, un peu sec de voix, rend Dario à la fois pathétique et amusant. Ses rivaux sont bien contrastés: l'Oronte de Lucia Cirillo, vêtu d'un uniforme jaune vif, l'Arpago de Veronica Cangemi qui joue un terroriste avec ses lunettes noires et ses munitions en bandoulière, l'Alinda de Roberta Mameli parvenant à l'acmé de la fureur quand Oronte la trahit. Delphine Galou endosse à merveille son rôle de vénéneuse intrigante et Sara Mingardo, coiffée d'une longue perruque auburn, offre une Statira kitch à souhait. Les deux chantent comme des anges. Ottavio Dantone est excellent. A écouter, et à regarder!

Les **rééditions**, une fois n'est pas coutume, méritent un commentaire. Moins les habituelles sorties d'anciennes gravures numériques sous nouvelle référence que la soumission à une nouvelle mode: l'édition «collector» de vinyles pressés à l'ancienne. Quand le bénéficiaire est Nathan Milstein et son historique enregistrement de 1962 (2017-18/R2) avec les RV 186, RV 350 et RV 352 couplés à un *Sospetto* de rêve, on applaudit. La pochette est identique, la restitution sonore excellente. Un *fac-simile* aussi parfait que celui réunissant le duo Milstein – Morini dans l'Op. III n° 11 de 1965, couplé à Bach (2017-18/R3). Plus problématique est

<sup>15</sup> «Gramophone», février 2018, p. 93.

l'exploitation navrante du procédé à des interprétations dépassées, dont l'unique vertu est d'être libres de droits. Je n'en cite qu'un exemple (2017-18/R1). Les noms prestigieux de Giulini, Bernstein ou Ormandy malheureusement engagés dans un répertoire qui ne leur convenait guère côtoient Kurt Redel ou Roger Wagner dans les pages les plus convenues. Était-ce bien nécessaire? La résurrection du vinyle mérite mieux.

Peu d'apports remarquables enfin dans les **programmes subsidiaires**. Cette année, deux récitals instrumentaux de grande qualité, conseillés par Fourés, méritent une mention. Tout d'abord les «Rediscovered Treasures from Dresden» par l'ensemble La Follia (2017-18/D1).<sup>16</sup> Les notes de Steffen Voss sur le *Schrank II* livrent une foule de détails sur les œuvres anonymes exhumées, aux styles balançant entre style français et emprunts de motifs et ritournelles nettement vivaldiens. Les concertos en la et Ré majeurs sont même des paraphrases – pastiches de *L'Inverno*, de *The Cuckoo* et du *Grosso Mogul*. Robin Peter Müller défend magistralement cette écriture «mixte» entre violon incandescent, pathos théâtral et raffinement stylé. Rachel Podger et son Brecon Baroque sont à nouveau à l'honneur avec un récital intitulé «Grandissima Gravità» (2017-18/D2)<sup>17</sup> (en référence à l'*Adagio assai* de l'Op. II n° 5 de Veracini), proposant quatre imposantes sonates pour violon en mineur, deux de Veracini, une de Tartini et une d'attribution discutée à Pisendel, encadrées par l'Op. II n° 2 et le *Grave* de la RV 6 de Vivaldi. Les bougonnes danses populaires de Tartini, les lignes sévères de Veracini et les labyrinthes pisendeliens passent par tous les degrés de clair-obscur sous l'archet de Podger, aussi spirituelle que lyrique, en transe ou méditant, l'archet bien à la corde ou peignant les harmoniques avec une telle spontanéité qu'elle rend unique chacune de ces pages. En musique sacrée, retenons le récital de Psaumes de Benedetto Marcello par L'Amoroso dirigé par Guido Balestracci (2017-18/D3). Le patricien vénitien réclamait, pour bien chanter ses psaumes «des musiciens virtuoses ayant une juste mesure du temps, un soutien de la voix parfait, une clarté de prononciation des mots bien articulés et une intonation juste». Caroline Pelon et Mélodie Ruvio se conforment pleinement aux recommandations. Balestracci sculpte depuis sa basse de viole les lignes de cette musique exigeante et raffinée, magnifiée par l'orgie de timbres produits par un Amoroso mêlant violes, théorbe, violone, violoncelle et claviers. Nous limiterons volontairement cette année le répertoire lyrique à deux programmes significatifs. Choisir «The Gasparini Album» (2017-18/D4) s'imposait, l'enregistrement d'airs du prédécesseur de Vivaldi à la Pietà entrant rarement dans le répertoire des chanteurs. Qu'il est désolant, comme s'en attriste Denis Morrier,<sup>18</sup> d'entendre une voix qu'on a autrefois adorée s'épuiser dans des répertoires hors de sa portée. Il lui manque désormais l'égalité des registres,

<sup>16</sup> «Diapason», mars 2018, p. 110.

<sup>17</sup> «Diapason», décembre 2017, p. 118.

<sup>18</sup> «Diapason», avril 2018, p. 108.

## DISCOGRAPHIE

l'ampleur de tessiture, le contrôle de souffle et la variété de colorations indispensables. Les nombreuses *arie di furore* tombent à plat. Quelques ilots de poésie suave surnagent, comme le délicat *Qui ti scrivo, o nome amato*. C'est bien peu, hormis l'intérêt documentaire de pages superbes, comme *Andate, o miei sospiri* ou le majestueux *Qui dal porto d'ocean*. Terminons avec un opéra: la *Didone abbandonata* de Leonardo Vinci (2017-18/D5), créée à Rome pendant le carnaval de 1726. Le charme de l'œuvre, indique Luca Dupont-Spirio,<sup>19</sup> réside dans ce premier art du bel canto aux lignes vocales fortes et élégantes. La direction sans souffle de Carlo Ipata déçoit, hélas! Le plateau de chanteurs est inégal. Dans le rôle-titre, créé par le castrat Farfallino, Roberta Mameli fait valoir un timbre pulpeux. L'Enée de Carlo Allemano touche par son lyrisme, même si la justesse n'est pas parfaite. Raffaele Pe, véhément Larba convainc par son intensité. Oublions les autres. Mais connaître cette parution est utile pour appréhender la peinture des personnages du premier livret de Métastase.

<sup>19</sup> «Diapason», janvier 2018, p. 106.



## INDICE

AURELIA AMBROSIANO, <i>I Mauro e Antonio Vivaldi: nuove informazioni e spunti di riflessione</i>	3
<i>The Mauro family and Antonio Vivaldi: New Information and Starting Points for Reflection (Summary)</i>	39
MARGHERITA GIANOLA, <i>Riflessioni attorno alla presunta casa natale di Antonio Vivaldi in Campo Grando alla Bragora e sull'attività di barbiere di Giovanni Battista</i>	41
<i>Reflections Concerning the House in Campo Grando alla Bragora where Vivaldi is Believed to have been Born and Giovanni Battista's Activity as a Barber (Summary)</i>	68
FABRIZIO AMMETTO, <i>The (lost) Violin Concerto RV 316 by Vivaldi: its Reconstruction and Dating</i>	69
<i>Il Concerto per violino (perduto) RV 316 di Vivaldi: ricostruzione e datazione (Sommario)</i>	89
KEES VLAARDINGERBROEK – MICHAEL TALBOT, <i>Vivaldi, Bariolage and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff</i>	91
<i>Vivaldi, il bariolage e un prestito da Johann Paul von Westhoff (Sommario)</i>	114
FEDERICO MARIA SARDELLI, <i>Quasi Vivaldi. La nuova sonata a tre di Pisa</i>	115
<i>Almost Vivaldi. The new trio sonata from Pisa (Summary)</i>	129
CESARE FERTONANI, <i>Giocare con Vivaldi: i Quattro anacoluti per A V di Ennio Morricone</i>	131
<i>Playing with Vivaldi: the Quattro anacoluti per A V by Ennio Morricone (Summary)</i>	141
Miscellany (M. Talbot)	143
Miscellanea (M. Talbot)	149
Discographie Vivaldi 2017-2018 (R.-C. Travers)	157

Stampato presso  
D'Este Grafica & Stampa – Venezia  
Dicembre 2018