

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**



**BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI

**10**

**1989**

**RICORDI**

# **INFORMAZIONI E STUDI VIVALDIANI**

**BOLLETTINO ANNUALE  
DELL'ISTITUTO  
ITALIANO  
ANTONIO VIVALDI**

**VENEZIA  
FONDAZIONE  
GIORGIO CINI**

**10**

**1989**

**RICORDI**

INFORMAZIONI  
E STUDI  
VIVALDIANI

REVISTA QUARTALE  
DIRETTORIO  
PUBBLICAZIONE  
RILEVATA PER ALTRA

ANNO  
FONDATAZIONE  
RICORDI

10

© 1989 by G. RICORDI & C. s.p.a.  
Via Berchet 2  
20121 Milano (Italia)

Istituto Italiano Antonio Vivaldi  
Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore  
30124 Venezia (Italia)

ISSN: 0393-2915

RICORDI

**Fondazione Giorgio Cini**  
**ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI**

*Consiglio direttivo:* ANTONIO FANNA (Direttore dell'Istituto), GIANFRANCO FOLENA, MARIO MESSINIS, GIOVANNI MORELLI, MARIA TERESA MURARO.

*Comitato editoriale per l'edizione critica delle Opere di Antonio Vivaldi:* † DENIS ARNOLD, FRANCESCO DEGRADA, PAUL EVERETT, GIANFRANCO FOLENA, PETER RYOM, REINHARD STROHM, MICHAEL TALBOT.

*Direttori della Collana «Drammaturgia Musicale Veneta»:* GIOVANNI MORELLI, REINHARD STROHM, THOMAS WALKER.

*Direttore del Bollettino «Informazioni e Studi vivaldiani»:* ANTONIO FANNA.

*Corrispondenti:*

Belgio: JEAN-PIERRE DEMOULIN, 12 Rue Bosquet, 1060 Bruxelles.

Cecoslovacchia: TOMISLAV VOLEK, Jilovská 1165, Praha 4.

Danimarca: PETER RYOM, Hyldegaards Tvaervej 45, 2920 Charlottenlund.

Francia: ROGER-CLAUDE TRAVERS, 17 Rue Saint-Louis, 86000 Poitiers.

Gran Bretagna: MICHAEL TALBOT, 36 Montclair Drive, Liverpool L18 OHA.

Irlanda: PAUL EVERETT, Music Department, University College, Cork.

Olanda: KEES VLAARDINGERBROEK, Rösener Manzstraat 37c, 3026 TH Rotterdam.

Repubblica Democratica Tedesca: KARL HELLER, Rigaer Strasse 13/131, 2520 Rostock 22.

Repubblica Federale Tedesca: REINHARD WIESEND, Walther von der Vogelweide-Strasse 12, 8700 Würzburg.

Svizzera: MAX LÜTOLF, Kluseggstrasse 13a, 8032 Zürich.

Stati Uniti d'America e Canada: ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, 867 Durshire Way, Sunnyvale, CA. 94087.



# Vier Briefe Antonio Vivaldis

*Rudolf Eller*

Im Staatsarchiv Schwerin befinden sich vier Briefe Antonio Vivaldis. Sie gehören zur «Mecklenburg-Strelitzschen Briefsammlung», die ihre Entstehung dem Großherzog Carl (reg. 1794-1816) und ihren systematischen Ausbau dessen Sohn und Nachfolger Großherzog Georg (1816-1860) verdankt. Ein Teil der Sammlung, die fast 16.000 Briefe und Dokumente umfaßt, wurde während des Zweiten Weltkrieges nach Westdeutschland ausgelagert und kehrte 1987 nach Schwerin zurück. Bei der Sichtung des Gesamtbestandes stieß man auch auf die Briefe Vivaldis, deren Existenz zwar schon früheren Archivaren bekannt gewesen war, deren Bedeutung jedoch damals – im 19. und frühen 20. Jahrhundert – nicht erkannt werden konnte. Auch als die Sammlung mit dem gesamten Hauptarchiv Neustrelitz 1935, nach der Auflösung der Länder Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz, nach Schwerin überführt wurde, nahm man von den Briefen Vivaldis offenbar nicht besondere Notiz.

Die Briefe, im folgenden mit den Nummern I bis IV bezeichnet, liegen in zwei Mappen: Nr. I bis III in der einen,<sup>1</sup> Nr. IV in der anderen Mappe.<sup>2</sup> Die Briefe I bis III sind jeweils auf eine Seite eines einfachen Blattes geschrieben, Brief IV auf Vorder- und Rückseite der rechten Hälfte eines Doppelblattes. Das Blattformat von I, II und IV beträgt 23,7 x 17,3 cm, das von III 28,7 x 20,4 cm.<sup>3</sup>

Altezza Serenissima

Mi dò l'onore di rinnovare à V.A.S. la mia  
 profundis[s]ima osservanza, e spedirle la consa-  
 puta Musica. Nello stesso tempo facio  
 sapere à V.A.S., che quando si compiaccia  
 questa sera alle ore 24 mandare à mia  
 Casa il suo Paggio con li due secondi Flauti  
 delli Concerti à 3, dimani mattina sarà  
 in stato di suonarli con V.A.S.  
 Frà tanto rinnovandole il vivo desiderio  
 d'incomodare li di lei venerati commandi  
 tutto osseq[uios]o mi rassegno.

Di V.A.S.

Af[fezionatissi]mo De[votissi]mo Ob[bligatissim]o Ser[vitor]e  
 Antonio Vivaldi

Altezza Serenissima

Mi do l'onore di rinouare à V. A. S. la mia  
provinci<sup>ma</sup> osservanza e spedire la com<sup>da</sup>:  
puta diuina. Nello stesso tempo faccio  
sapere à V. A. S. che quando si compiacca  
questa sera, habbe due 24 mandare à mia  
casa il suo baggio con li due secondi Flauti  
delli concerti à 3 giorni mattina sarà  
in stato di riuuare con V. A. S.  
Fra tanta rinouando il mio desiderio  
d'incomodare li di lei venerati canoni  
tutto aff<sup>o</sup> mi rassegno.

Antonio Vivaldi

[II]

Altezza Serenissima

Questa sera si fà prova in S. Casciano,  
onde V.A.S. commandi; È io venirò alle  
24 alla Casa di V.A.S. per prenderlo, e  
averò l'onore di servirlo alla prova.  
È V.A.S. venghi à stare con me  
q[ue]sta sera, et io resterò à Casa.  
Frà tanto tutto venera[tamen]te ... ..

Di V.A.S.

Aff[ezionatissi]mo De[votissi]mo Ob[bligatissim]o Ser[vitor]e  
Antonio Vivaldi

Stema Severissima

Questa sera si è proua in l. a piano  
onde V. S. A. comandò. Pro' uenire alla  
24 alla Casa di V. S. A. per uenderlo e  
auerlo a dove di seruire alla proua.  
Di V. S. A. uenghi a stare con me  
sta sera et io refero a V. S. A.  
Da tanti detto Veneta. in subitico

V. S. A.

Antonio Vivaldi

[III]

Altezza Serenissima

Doppo il p[ri]mmo aggiungo il secondo biglietto, avisando  
V.A.S., che q[ue]sta sera si prova in Casa  
della S[ignor]a Faustina, onde alle 24  
io venirò à prendere V.A., e spero mi  
farà questa gratia di venire, frà  
tanto con tutto l'osser[vandissim]o ... ..

Di V.A.S.

Af[fezionatissim]o De[votissim]o Oss[equiosissimo] Se[rvitor]e  
Antonio Vivaldi

Amorosa e venisfima

Dopo il primo aggiungo il secondo inguendo, avvisando  
V. S. che alle 12 sera si trova in casa  
della Signora Faustina (quasi alle 12)  
io tenevo a vendere V. S. e vero mi  
l'ava questa giacca di seta nera  
tanto con tutto l'oro e il diamante.

Di V. S.

Luigi  
di V. S.  
Adriano Virelli

[IV]

Altezza Serenissima

Come è stato un ombra, e troppo momentaneo l'onore, che V.A.S. si è degnata compartirmi con la di lei Benegnis[si]ma persona, così nè vado cercando un altro, che mi consoli alla lunga, et è quello della di lei Clementis[si]ma corrispondenza. Lode à Iddio, sono arrivato in Venetia, e con buona Salute, dove in avvenire mi fermerò di continuo. Quivi altro non mi manca per essere intieram[en]te felice se non che V.A.S. mi faccia degno di qualche di lei Riveritis[si]mo comando, che solo può consolare, l'umilis[si]ma mia osservanza, e può correggere i discapiti d'essere lontano, e non poter ubidire à

# Altezza Serenissima

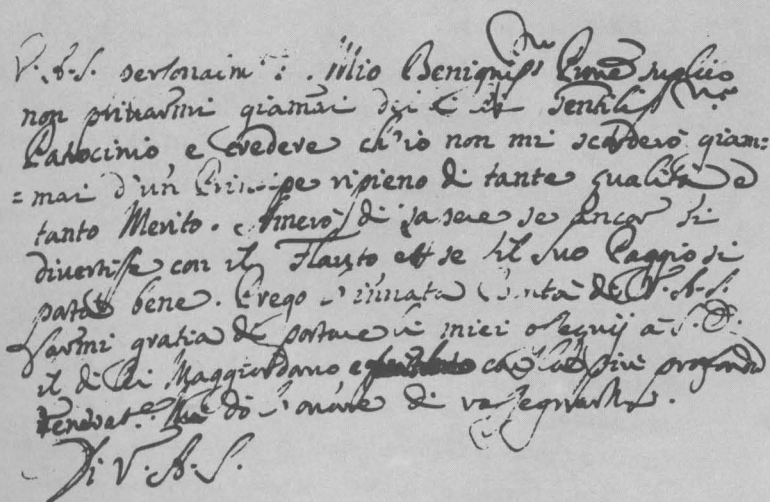
Come è stato un ombra e troppo momentaneo l'onore  
che V. B. S. si è degnato compartirmi con lei  
lei Benignissimo. Coerentemente così ne vado cercando  
un altro che mi consoli alla lunga et è quello  
della d. lei Benignissimo corrispondenza.  
Come a Torino sono arrivato in Venetia e con  
buona salute dove in avvenire mi s'è venuto  
di continuo. Quindi ache non mi manca per  
essere intieramente felice se non che V. B. S. mi  
faccia degno di qualche d. lei Benignissimo  
comando che solo può consolarmi di un  
mia o' evanescere e può correggere i disordini  
d'esser lontano, e non poter ubidire

V.A.S. personalm[en]te. Mio Benignis[si]mo Prince suplico  
non privarmi giammai del di lei Gentilis[si]mo  
Patrocinio, e credere ch'io non mi scorderò giam-  
mai d'un Principe ripieno di tante qualità, e  
tanto Merito. Amerò di sapere, se ancor si  
divertisse con il Flauto et se il Suo Paggio si  
porta bene. Prego l'innata Bontà di S.A.S.  
farmi gratia di portare li miei ossequij à S.E.  
il di lei Maggiordomo, e frà tanto con la più profonda  
venerat[i]one Mi dò l'onore di rassegnare etc.

Di V.A.S.

Venetia 10 Giugno 1730

Aff[ezionatissi]mo De[votissi]mo Osseq[uiosissi]mo Servitore  
Antonio Vivaldi



V. A. S. personalm[en]te. Mio Benignis[si]mo Prince suplico  
non privarmi giammai del di lei Gentilis[si]mo  
Patrocinio, e credere ch'io non mi scorderò giam-  
mai d'un Principe ripieno di tante qualità, e  
tanto Merito. Amerò di sapere, se ancor si  
divertisse con il Flauto et se il suo Paggio si  
porta bene. Prego l'innata Bontà di S.A.S.  
farmi gratia di portare li miei ossequij à S.E.  
il di lei Maggiordomo, e frà tanto con la più profonda  
venerat[i]one Mi dò l'onore di rassegnare etc.

Venetia 10 Giugno 1730 *Antonio Vivaldi*  
Antonio Vivaldi

Keiner der Briefe trägt eine namentliche Anschrift, und nur Brief IV ist von Vivaldi mit Ort und Datum unterzeichnet worden. Auch der Inhalt keines der Briefe läßt auf einen bestimmten Adressaten schließen; die Anrede «Altezza Serenissima» weist lediglich darauf hin, daß es sich dabei um einen Angehörigen des Hochadels bzw. eines regierenden Herrscherhauses gehandelt haben muß. Jedoch trägt die Mappe, in der die Briefe I bis III liegen, ein Etikett mit der Aufschrift: «Vivaldi, Antonio / an Hzg<sup>n</sup> Dorothea Sophie v. M.-Str. ?». Schriftbild und Buchstabenformen weisen auf die zwanziger oder dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts hin; dieser Aufschrift folgend, ist in jüngerer Zeit auf jeden der drei Briefe mit Bleistift der Vermerk: «An Hzgn. ?» bzw. «An Herzogin ?» gesetzt worden.

Da diese drei Briefe offensichtlich nicht nur in Venedig geschrieben, sondern auch an eine zur Zeit ihrer Abfassung in Venedig weilende Person gerichtet wurden, müßte Herzogin Dorothea Sophie, wäre sie tatsächlich die Empfängerin gewesen, Italien besucht haben. Das ist jedoch nicht nur nicht nachweisbar, sondern auch wenig wahrscheinlich. Dorothea Sophie, 1692 als Tochter des Herzogs Johann Adolf von Holstein-Plön geboren, war seit 1708 mit Herzog Adolf Friedrich III. von Mecklenburg-Strelitz verheiratet. Dieses Herzogtum, 1701 nach einem Erbfolgestreit um das sechs Jahre zuvor erloschene Herzogtum Mecklenburg-Güstrow entstanden, umfaßte die Herrschaft Stargard (mit den ehemaligen Johanniter-Komtureien Mirow und Nemerow) sowie das Fürstentum Ratzeburg. Ungünstige wirtschaftliche Voraussetzungen und eine Reihe unglücklicher Ereignisse – die völlige Vernichtung des Strelitzer Residenzschlosses durch Feuer 1712, zahlreiche Stadtbrände, Einquartierungen und Verwüstungen durch den Nordischen Krieg, fortwährende Streitigkeiten mit dem Schweriner Herzog etc. – führten nicht nur zu immer höheren Verschuldungen des Herzoghauses, sondern erforderten auch ständige persönliche Beanspruchungen des Herzogs und namentlich der tatkräftigen Herzogin. Auch als 1726 – offenbar auf Veranlassung Dorothea Sophies, die selbst eine gute Gambenspielerin war – eine Hofkapelle gegründet wurde, geschah das trotz ständig steigender Finanznöte. In der einzigen biographischen Skizze, die über die Herzogin veröffentlicht wurde,<sup>5</sup> ist denn auch vor allem von Geldsorgen, Anleihen und anderen Finanzmanipulationen die Rede, und ähnliches gilt von den erhalten gebliebenen Briefen.<sup>6</sup> Eine ausgedehnte Reise der Herzogin, die ohnehin wohl nur gemeinsam mit dem Herzog möglich gewesen wäre, ist unter diesen Umständen schwer vorstellbar; über eine solche Reise hätten sich übrigens sicherlich irgendwelche Nachrichten erhalten.

Merkwürdigerweise hat derjenige, der als Adressatin der drei Briefe die Herzogin Dorothea Sophie vermutete, von der Existenz eines älteren Katalogs entweder nichts gewußt oder zu wenig Kenntnis genommen. Es handelt sich um den *Katalog der Briefsammlung des Strelitzer Fürstenhauses [...] von Kammer Sekretär Rath Paul Horn zu Neustrelitz. Geordnet und angefertigt nach den ausdrücklichen Befehlen Seiner Hoheit des Herzogs Georg zu Mecklenburg-Strelitz*. Als «Geheimer Archivarius» wird der «Hofrath Horn» in dem alljährlich erschienenen *Großherzoglich Mecklenburg-Strelitzischen Staatskalender* zum letzten Mal 1840 genannt; der Katalog dürfte demnach in den dreißiger oder zwanziger Jahren begonnen (aber anscheinend nicht vollendet) worden sein. Im 1. Band des Katalogs sind unter der Gruppenbezeichnung 1. I. a. ab Nr. 62 Briefe aus dem Jahre 1730 registriert; bei Nr. 76 steht: «Antonio Vivaldi / an / Ebendenselben». «Ebenderselbe» ist, wie aus dem auf der Seite zuerst aufgenommenen Brief hervorgeht, Herzog Carl Ludwig Friedrich. Das hinzugefügte Datum «Venedig, 20 Juni» zeigt, daß mit diesem Brief der oben mit Nr. IV bezeichnete gemeint ist; der Brief selbst trägt denn auch links oben die Signatur I<sup>a</sup> 76. An anderer Stelle des (nicht durchpaginierten) Katalogs werden unter der Gruppenbezeichnung K. 3. V. und der Nummer 2 «Sieben Briefe ohne Datum. Unterschriften» aufgeführt, im einzelnen mit 2a bis 2g bezeichnet. Hinter 2c, 2d und 2e hat der Archivar den Namen «Antonio Vivaldi» eingetragen, und unter der gesamten Untergruppe der sieben Briefe vermerkt: «Diese Briefe scheinen an den Herzog Carl Ludwig Friedrich gerichtet zu sein». Auch die Briefe I bis III tragen links oben die entsprechenden Signaturen 3. V. 2c etc.

Der Katalog ist etwa hundert Jahre vor dem Zeitpunkt begonnen worden, da die Aufschrift «An Hzg<sup>n</sup> Dorothea Sophie [...]» auf die Briefe I bis III gelangte. Seine Angaben sind nicht nur aus diesem Grunde glaubwürdiger, sondern auch deshalb, weil er auf Anordnung und damit vermutlich mit einem gewissen Maß von Aufsicht oder Mithilfe des Großherzogs Georg – eines Freundes und Förderers der Künste und Wissenschaften und, als solcher eben, eines eifrigen Sammlers von Briefen, Autographen und anderen Dokumenten – angelegt wurde. Auch wenn die Zuschreibung der Briefe durch Horn ebenfalls rund hundert Jahre von der Zeit trennt, da sie geschrieben wurden, muß doch berücksichtigt werden, daß gerade Großherzog Georg sich sicherlich über seine Vorfahren – und wohl besonders über die bemerkenswerte Persönlichkeit seines Großvaters Carl Ludwig Friedrich – möglichst genaue Kenntnisse verschafft haben dürfte. Zu Brief IV könnte überdies ein Umschlag mit Adresse existiert haben, der

– wie häufig in solchen Fällen – verlorengegangen oder, als vermeintlich überflüssig, weggeworfen wurde; bei der Vermutung über den Adressaten der Briefe I bis III könnten daraufhin inhaltliche Beziehungen zu Brief IV mitgespielt haben. Jedenfalls ist diese Vermutung weit einleuchtender als die – vielleicht nur durch die Kenntnis über die Musikliebe Dorothea Sophies entstandene – des späteren Archivars.

Carl Ludwig Friedrich war der um 22 Jahre jüngere Halbbruder des Herzogs Adolf Friedrich III.; beide waren Söhne des Gründers des Herzogtums Mecklenburg-Strelitz, Adolf Friedrichs II.; der ältere wurde von dessen erster Gattin, der jüngere von der dritten, einer geborenen Prinzessin von Schwarzburg-Sondershausen, 1708 geboren. Nach dem im selben Jahr eingetretenen Tod seines Vaters und dem Regierungsantritt seines Bruders übersiedelte seine Mutter mit ihm nach Schloß Mirow, das bis zu seinem Lebensende 1752 seine Residenz blieb. Zur Erziehung des offenbar begabten Prinzen wurde der Baron von Zesterfleth berufen, der ihn später auch auf einer mehrjährigen Reise begleitete: «Ihro Durchl. Hertzog Carl gingen den 7 Augusti 1726 in Begleitung eines Hofmeisters, 1 Raths, 1 Pagen, 1 Cammerdiener und einiger Laquayen von Mirow ab und reiseten [...] nach Geneve, allwo sie bis im Herbst Anno 1728 mit grossem Ruhm denen Studiis und allen Fürstl. Exercitiis obgelegen [...]».<sup>7</sup> Der Aufenthalt in Genf und die Stationen der anschließenden Reise sind durch zahlreiche Briefe des Herzogs an seinen Bruder belegt;<sup>8</sup> einige Male hat auch der «Hofmeister» (v. Zesterfleth) nach Strelitz berichtet. Über Turin, Mailand und Parma ging es nach Venedig, wo die Reisenden am 24. Dezember 1728 eintrafen.<sup>9</sup> Von Carl Ludwig Friedrich liegen drei Briefe aus Venedig vor; im zweiten, geschrieben am 15. Januar 1729, berichtet er von einem angenehmen und vergnügten Aufenthalt; die Oper sei «dieses Jahr sehr schön, indem die Berühmtesten Sänger als die Faustina, Senesino, Farinello etc. allhier sich Befinden». Und zwei Zeilen später: «Ich habe inzwischen Bey dem Berühmten Vivaldi die musique angefangen».

Tatsächlich traten die genannten Sänger in der Karnevals-Stage 1729 in Venedig auf: Faustina Bordoni und Senesino am Teatro S. Cassiano, Farinello an S. Giovanni Grisostomo. Der Herzog konnte damals vermutlich Opern Porporas, Leos und Orlandinis hören, jedoch keine Oper Vivaldis.<sup>10</sup>

Geht man davon aus, daß die Briefe I bis III tatsächlich an Carl Ludwig Friedrich während seines Aufenthaltes in Venedig geschrieben wurden, so kommt dafür nur der Januar 1729 – allenfalls noch ein Teil der letzten Dezemberwoche 1728 – in Frage. Im letzten in Venedig

geschriebenen Brief, vom 29. Januar, kündigt der Herzog an, er werde mit seiner Begleitung «künftigen Montag» (31. Januar) nach Bologna, Ferrara und Rom reisen; offenbar wollte er das Ende des Karneval und das Osterfest in Rom verbringen. Die hauptsächlich weiteren Stationen der Reise waren Genua, Marseille, Lyon, Paris und schließlich Wien. Aus Wien liegt kein Brief des Herzogs vor, aber am 17. Dezember 1729 berichtet v. Zesterfleh nach Strelitz, Carl Ludwig Friedrich sei an den vergangenen Tagen vom Kaiser und von der Kaiserin empfangen worden; an den kommenden Tagen würden Audienzen bei den übrigen Mitgliedern der kaiserlichen Familie folgen.

Nur annähernd ist der Zeitpunkt der Abreise von Wien zu bestimmen. Die sichersten Anhaltspunkte dafür geben Briefe Georg Christian v. Knorrs<sup>11</sup> und Adam Aloys Talheims,<sup>12</sup> von denen der zweite in regelmäßigen Abständen aus Wien an den – inzwischen nach Mirow zurückgekehrten – Herzog schrieb. Den ersten Brief, vom 25. Februar 1730, beginnt v. Knorr mit den Worten: «In der Hoffnung daß Euer Durchl. nun wirklich [...] in Mirow werden angelangt seyn [...]»; am 15. März bestätigt Talheim den Eingang eines Briefes des Herzogs vom 4. März. Aus dem Brief v. Knorrs kann geschlossen werden, daß der Herzog spätestens Mitte Februar Wien verlassen hat; Ende des Monats oder Anfang März ist er – dem Brief Talheims zufolge – in Mirow eingetroffen.<sup>13</sup>

Diese Frage ist für die Beurteilung von Vivaldis Brief Nr. IV von Interesse. Der Inhalt und namentlich der Beginn dieses Briefes erwecken den Eindruck, daß die (erneute) Begegnung mit dem Herzog erst kurz zuvor stattgefunden habe. Das ist allerdings schon deshalb nicht möglich, weil Vivaldi am 4. Mai ein Haus in der Calle S. Antonio bezogen hat;<sup>14</sup> es ist kaum denkbar, daß er bei diesem Umzug nicht selbst in Venedig gewesen ist. Ebenso unwahrscheinlich ist es, daß Vivaldi sehr bald nach seiner Rückkehr vor dem 4. Mai erneut verreist und vor dem 10. Juni bereits zurückgekehrt sei. Die Begegnung mit dem Herzog müßte also nicht lange vor der Rückkehr Vivaldis – etwa im April – erfolgt sein; das wäre auch deshalb einleuchtend, weil der Herzog offenbar bereits während seines Wiener Aufenthaltes im Winter 1729/30 seine Aufnahme in das kaiserliche Heer betrieben hat<sup>15</sup> und daraus öfter der Schluß gezogen wurde, er sei nach seiner Rückkehr nach Mirow sehr bald wieder nach Wien gegangen.<sup>16</sup> Jedoch lassen die aus Wien an ihn, und zwar nach Mirow, gerichteten Briefe keinen Raum für diese Annahme. Talheim hat regelmäßig jeden Monat – am 15. März, 19. April, 13. Mai etc. – nach Mirow geschrieben und stets eingangs einen Brief des Herzogs, der jeweils etwa 10 Tage zuvor von Mirow abgesandt worden war, bestätigt; bei v. Knorr liegt

zwischen den Briefen vom 12. April und 19. Juli ein größerer Abstand, der jedoch mit längerer Krankheit begründet wird. In dem Brief vom 12. April teilt v. Knorr mit, er habe erfahren, daß «Euer Durchl. die Obrist Lieutenant Charge mit völliger Gage wirklich erhalten habe», und am 29. April zeigt der Präsident des Hofkriegsrates, Prinz Eugen von Savoyen,<sup>17</sup> selbst dem Herzog die Ernennung zum «Lieutenant Colonelle» an. Zufälligerweise hat sich gerade zu diesem Brief der Umschlag erhalten; er ist «à Miro» adressiert. Der Herzog hat also seine Ernennung nicht in Wien entgegengenommen. Auch spätere Briefe des Prinzen Eugen sowie der Herren v. Knorr und Talheim von 1730 sind nach Mirow gerichtet; daß der Herzog vorerst keine Veranlassung hatte, seine Charge am Ort wahrzunehmen, dürfte damit zusammenhängen, daß – wie v. Knorr ihm am 9. August mitteilt – «leichtlich dieses Jahr mit dem Krieg nichts werden» würde.

So bleibt nur der Schluß, daß der Brief vom 10. Juni sich auf eine Begegnung bezieht, die mindestens vier Monate zurücklag. Unwahrscheinlich ist das nicht; vielleicht hat Vivaldi sogar durch den etwas pathetischen Briefbeginn ein längeres Versäumnis zu kompensieren gesucht. Andererseits dürfte er auf seiner anstrengenden Reise und während der Aufenthalte in Wien, möglicherweise auch in Prag und anderen Orten, die zahlreiche künstlerische und persönliche Verpflichtungen mit sich brachten, wenig Zeit für einen zwar notwendigen, ihm aber wohl nicht sonderlich wichtig erscheinenden Dank- und Huldigungsbrief gehabt haben. Daß die Gunst, die ihm der Herzog zuteil werden ließ, nur von kurzer Dauer gewesen war, schreibt Vivaldi selbst; daß sie für ihn nicht besonders einträglich gewesen sein dürfte, läßt die finanzielle Situation des Herzogs vermuten: Mehrmals während seiner Reise mußte nach Strelitz gemeldet werden, daß die von Adolf Friedrich gewährten Geldmittel nicht ausreichten.<sup>18</sup>

Geht man noch einmal der Frage nach, ob alle vier Briefe tatsächlich an Carl Ludwig Friedrich gerichtet sein können, so zeigt sich, daß sie sich darin durch einige ihrer Angaben gegenseitig stützen und daß auch einiges, was durch andere Quellen über die Reise des Herzogs bekannt ist, dazu beiträgt. Im Brief vom 10. Juni 1730 kommen von der bei Klüver<sup>19</sup> erwähnten Begleitung zwei Personen, der «Maggiordomo» (= v. Zesterfleth) und der «Paggio» vor; außerdem erkundigt sich Vivaldi nach dem Flötenspiel des Herzogs. Hauptsächlich um den Pagen und die Flöte(n) geht es aber bereits in Brief I. Daß Vivaldi in Brief III den Herzog zu einer Probe im Hause der Faustina einlädt, paßt immerhin gut zum Brief des Herzogs vom 15. Januar 1729. Brief III wiederum gehört eng mit Brief II zusammen; beide müssen an ein und demselben Tage geschrieben worden sein:

Nachdem Vivaldi erfahren hatte, daß am Abend im Haus der Signora (genauer: Signorina) Faustina eine Probe stattfindet, widerrief er das wohl erst kurz zuvor in Brief II vorgeschlagene Arrangement für S. Cassiano. Ob Brief I vor oder nach den beiden anderen Briefen geschrieben wurde, geht aus dem Inhalt nicht hervor. Daß diesem Brief jedoch ein anderer oder eine persönliche Begegnung vorausgegangen war, lassen sein erster und sein letzter Satz erkennen.

Als Resumé der voranstehenden Erörterungen ergibt sich: Im Winter 1728/29 kam es in Venedig zu Begegnungen des Herzogs Carl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz mit Vivaldi. Der Herzog, damals knapp zweiundzwanzigjährig, hat von Vivaldi anscheinend musikalische Unterweisungen – u.a. im Flötenspiel – erhalten, im Zusammenhang damit möglicherweise einige Kompositionen erworben, vor allem aber vermutlich musikalische Anregungen mannigfacher Art empfangen. Besonderen Gefallen fand der Herzog an der Oper, dies übrigens nicht nur in Venedig, sondern bald darauf auch in Rom.<sup>20</sup> Fast genau ein Jahr später trafen sich Vivaldi und der Herzog erneut, vermutlich in Wien. Was sich dabei abspielte, worin die Gunst bestand, die der Herzog Vivaldi zuteil werden ließ, muß vorerst offen bleiben. Mehrere Monate später, am 10. Juni 1730, geht Vivaldi in einem Brief auf diese Begegnung ein und teilt dem Herzog mit, daß er – «Lode à Iddio» – gesund in Venedig eingetroffen sei und für immer dazubleiben gedenke.

Da allerdings nicht genau zu ermitteln ist, wie lange der Herzog für die Rückreise nach Mirow benötigt hat, kann es nicht als unmöglich gelten, daß er Vivaldi nicht in Wien, sondern an einem anderen, am Reiseweg liegenden, Ort getroffen hat. In erster Linie müßte dabei an Prag gedacht werden; es ist weder auszuschließen, daß Vivaldi in Vorbereitung zu oder bei der Wiederaufführung von *Farnace* (10. Februar) in Prag weilte, noch undenkbar, daß der Herzog dort seine Reise unterbrochen haben könnte. Allerdings kämen dafür, von den ermittelten Daten her, nur wenige Tage in Frage. Aber auch das würde zu Vivaldis Bedauern über «troppo momentaneo l'onore» passen.

Ob Wien oder Prag oder auch ein dritter Ort – daß dieser außerhalb Italiens lag, kann freilich als sicher gelten. Denn daß der Herzog nach seinem Aufenthalt in Paris noch einmal Italien – das er 1728/29 etwa sieben Monate lang bereist hatte – besucht haben könnte, ist ganz unwahrscheinlich. Vielmehr dürfte der Weg von Paris nach Wien durch Süddeutschland geführt haben; wenn dafür anscheinend mehrere Wochen benötigt wurden,<sup>21</sup> so erklärt sich das damit, daß der Herzog – wie bereits auf der Reise nach Genf 1726 – gar nicht anders konnte, als auch einige weitere Fürstenhöfe zu besuchen.

Die Mitteilung Vivaldis, er sei in Venedig angekommen, konnte nur einer verstehen, der wußte, daß Vivaldi zuvor eben nicht in Venedig gewesen war. Daß der Herzog dies nicht durch einen vorangegangenen Brief erfahren hatte, sondern durch Augenschein wußte, läßt aufs deutlichste der erste Satz des Briefes erkennen. Und wenn Vivaldi die Mitteilung über seine Ankunft mit einem Stoßseufzer einleitet und dann sogleich erklärt, er werde künftig immer in Venedig bleiben, so ist das nur verständlich, wenn die Reise von längerer Dauer gewesen war und über größere Entfernungen geführt hatte. Daß man den Worten «dove in avvenire mi fermerò di continuo» – wie manchen anderen, die Vivaldi gesagt und geschrieben hat – nicht zu viel Gewicht zumessen darf, ist eine andere Frage.

Somit erbringt der Brief vom 10. Juni 1730 für die Vermutungen über Vivaldis Reise nach «Germania» ein weiteres und wohl recht kräftiges Indiz, ein Indiz, das, zusammen mit den bereits bekannten Hinweisen,<sup>22</sup> die Vermutungen fast zur Gewißheit machen.

<sup>1</sup> Staatsarchiv Schwerin, Mecklenburg-Strelitzsche Briefsammlung (im folgenden MSB) Nr. 1211.

<sup>2</sup> MSB Nr. 1019.

<sup>3</sup> Die Veröffentlichung der Briefe erfolgt mit Genehmigung des Staatsarchivs Schwerin. Dem Direktor des Archivs, Herrn Dr. Eberhard Voß, sowie Herrn Karl-Heinz Steinbruch bin ich für freundliche Unterstützung bei der Benutzung der Archivalien dankbar.

<sup>4</sup> Für wertvolle Hilfe bei der Übertragung und Übersetzung der Briefe danke ich Frau Dr. Ute Grabow und Herrn Prof. Dr. Karl Heller. – Diejenigen Worte in den Briefen II und III, die nicht entziffert werden konnten, sind durch Punkte [...] gekennzeichnet. Die Übertragung von «Prince» in Zeile 14 von Brief IV ist nicht sicher.

<sup>5</sup> HANS WITTE, *Herzogin Dorothea Sophie von Mecklenburg-Strelitz und ihre Beziehungen zu Ratzeburg*, in *Mitteilungen des Heimatbundes Ratzeburg*, 5, 1923, Schönberg, 1923.

<sup>6</sup> Staatsarchiv Schwerin, Mecklenburg-Strelitzsches Hausarchiv (im folgenden MSH) I, 625-627.

<sup>7</sup> HANS HENRICH KLÜVER, *Beschreibung des Hertzogthums Mecklenburg*, 2. Teil, Hamburg, 1738, S. 287.

<sup>8</sup> MSH I, 655.

<sup>9</sup> Brief v. Zesterfleths vom 30. Dezember 1728, ebd.

<sup>10</sup> TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Visentini, Venezia, 1897. Fotomechanischer Nachdruck, Leipzig, 1979, S. 93-94.

<sup>11</sup> MSB Nr 1012. – G. Chr. v. Knorr war seit 1730 Reichshofrat.

<sup>12</sup> MSB Nr. 1013.

<sup>13</sup> Im Widerspruch dazu scheint ein Brief Carl Ludwig Friedrichs zu stehen, der mit «Mirow, 30 Januar 1730» datiert ist (MSH I, 650). Vermutlich ist hier jedoch ein Irrtum unterlaufen; mehrere andere Briefe und Dokumente sprechen gegen dieses Datum, so z.B. ein Glückwunschgedicht zum Geburtstag des Herzogs (23. Februar), aus dem hervorgeht, daß er an diesem Tage noch nicht zurückgekehrt war (MSH I, 651, 2).

<sup>14</sup> GASTONE VIO, *Antonio Vivaldi prete*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», 1980, S. 32-55; S. 44.

<sup>15</sup> Brief Carl Philipps, Kurfürst von der Pfalz, an Carl Ludwig Friedrich vom 2. Januar 1730, MSH I, 651.

<sup>16</sup> Zuerst durch SAMUEL BUCHHOLTZ, *Versuch in der Geschichte des Herzogthums Mecklenburg*, Rostock, 1753, S. 579.

<sup>17</sup> MSB Nr. 1016.

<sup>18</sup> So im Brief v. Zesterfleths vom 30. Dezember 1728, MSH I, 655.

<sup>19</sup> s. Anm. 7.

<sup>20</sup> Brief vom 26. Februar 1729.

<sup>21</sup> Die Dauer der Reise ist nicht genau zu ermitteln, weil sich der Zeitpunkt der Abreise nicht bestimmen läßt. Der Aufenthalt in Paris ist, obwohl er mehr als ein Vierteljahr gedauert hat, nur durch vier Briefe belegt; der letzte davon wurde am 9. Oktober geschrieben.

<sup>22</sup> Die beiden wichtigsten, im Vivaldi-Schrifttum häufig zitierten, sind im Urlaubsgesuch des Vaters vom 30. September 1729 und in Vivaldis Brief an Marchese Bentivoglio vom 16. November 1737 entalten.

## Quattro lettere di Antonio Vivaldi (Sommario)

Le quattro lettere vivaldiane qui presentate, oggi conservate presso lo Staatsarchiv di Schwerin, sono originarie di una raccolta di lettere della corte di Mecklenburg-Strelitz. Esse non recano alcun indirizzo, né i loro contenuti consentono di individuare il nome del destinatario. A questo proposito, una nota aggiunta circa sessant'anni fa sulla busta contenente le lettere I, II e III indica, probabilmente per errore, la duchessa Dorothea Sophie di Mecklenburg-Strelitz. Un altro riferimento, forse più attendibile, è fornito dal catalogo della biblioteca di corte, compilato prima del 1840 su ordine del Gran Duca Georg. Secondo questo catalogo, il probabile destinatario delle lettere I, II e III, e senz'altro quello della lettera IV, fu il duca Carl Ludwig Friedrich.

Carl Ludwig Friedrich, ultimogenito del fondatore del ducato Adolf Friedrich II (cui succedette, alla morte, il primogenito Adolf Friedrich III), nacque nel 1708. Dal castello di Mirow, dove trascorse la sua giovinezza, egli passò a Ginevra per completare i suoi studi, e da qui partì per un viaggio in Italia, Francia e Austria (Vienna), accompagnato dal proprio valletto e da altre sei o sette persone. Questo viaggio è documentato nelle molte lettere scritte dal duca al proprio fratello, residente a Strelitz.

Dal 24 dicembre 1728 alla fine di gennaio dell'anno successivo Carl Ludwig Friedrich soggiornò a Venezia, da dove scrisse il 15 gennaio comunicando d'aver «iniziato a studiare la musica del celebre Vivaldi». Le lettere I, II e III permettono infatti di individuare il particolare rapporto che intercorreva fra Vivaldi e i membri dell'entourage ducale.

L'ultima tappa importante del viaggio fu Vienna, raggiunta dal duca col proprio seguito verso la prima metà del dicembre 1729. La partenza per Mirow dovette aver luogo fra la fine di gennaio e la metà di febbraio 1730. Anche se la stesura della lettera IV risale ad almeno quattro mesi dopo, è chiaro che essa si riferisce ad un incontro fra Vivaldi e il duca, avvenuto durante l'inverno del 1729-30 (ossia un anno dopo il soggiorno veneziano di Carl Ludwig Friedrich). È da supporre che questo incontro abbia avuto luogo a Vienna oppure, forse, a Praga, dove Vivaldi avrebbe potuto essere presente in occasione della ripresa del suo *Farnace* il 10 febbraio 1730 (è anche possibile che Carl Ludwig Friedrich abbia interrotto a Praga, intorno a questa data, il suo viaggio di ritorno a Vienna). In ogni caso, l'incontro dovette essere breve, se Vivaldi se ne rimpiange all'inizio della sua lettera.

# Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona.<sup>1</sup>

*Carlo Vitali*

Dopo i fasti medievali della Signoria esercitata su Bologna e un vasto territorio padano circostante, quella dei Pepoli rimase tra Cinque e Settecento una casa doviziosa e faziosa che, pretendendo di ripetere la sua giurisdizione direttamente dal Sacro Romano Impero, si distinse più volte per la sua insubordinazione al governo papale. Feudatari del vasto marchesato di Castiglione sull'Appennino tosco-emiliano,<sup>2</sup> e di altre pingui terre di pianura,<sup>3</sup> esercitarono, grazie al loro potere economico, una cospicua azione di mecenatismo – anche in campo musicale. Tra i compositori legati a questa casa da rapporti di dedicazione e/o epistolari si contano infatti in quei tre secoli nomi più o meno illustri (di area soprattutto lombardo-emiliana): Giovanni Battista Bassani, Innocenzo Borgetti, Carlo Calzaveri, Maurizio Cazzati, Francesco Corbetta, Camillo Cortellini, Ghinolfo Dattari, Ignazio Donati, Girolamo Giacobbi, Giovanni Battista Martini, Francesco Milani, Giacomo Antonio Perti, Ercole Porta, Luca Antonio Predieri, Giuseppe Torelli, Ludovico Viadana, Lorenzo Zavateri.<sup>4</sup>

Alla lista si deve ora aggiungere Antonio Vivaldi, di cui si conservano presso l'Archivio di Stato di Bologna<sup>5</sup> alcune lettere autografe indirizzate nel corso dell'autunno 1734 al conte Sicinio Ignazio Pepoli. Questo nobiluomo non è affatto ignoto alle cronache intellettuali del suo secolo. Figlio secondogenito del dotto conte Cornelio,<sup>6</sup> senatore di Bologna, e di Maria Caterina Bentivoglio, sposa l'8 luglio del 1720<sup>7</sup> donna Eleonora, figlia del principe romano Marcantonio Colonna e dell'avventuriera bolognese Diana Paleotti, nelle cui vene scorreva il sangue degli Stuart ereditato dalla madre, Cristina di Nortumbria. Le nozze fastosissime (che vennero immortalate in un'apposita raccolta di componimenti poetici)<sup>8</sup> produssero sette tra figli e figlie.<sup>9</sup> Il 13 febbraio 1740 l'imperatore Carlo VI lo nominò Consigliere intimo di Stato. Morì l'11 novembre 1750. Assieme al fratello maggiore Alessandro,<sup>10</sup> col quale divideva il compatronato del feudo di Castiglione, Sicinio risiedeva a Bologna nel fastoso palazzo Pepoli-Campogrande, affrescato da Giuseppe Maria Crespi. Pur non trascurando gli affari prosaici dell'amministrazione (di lui si conservano alcune lettere agli Assunti di Sanità intorno ad un'epidemia di peste bovina che devastò il contado bolognese tra il 1711 e il 1713),<sup>11</sup> coltivava qualificate amicizie letterarie, come

quella con il conte Alamanno Isolani, dei cui sonetti devoti commissio-  
nò un'edizione postuma a Giampietro Zanotti.<sup>12</sup>

Sembra però che il suo interesse prevalente fosse quello per la  
musica, e in particolare per il teatro musicale: del 1733 è una saporosa  
lettera di Carlo Antonio Benati ad Antonio Bernacchi<sup>13</sup> che ci mostra  
questo nobiluomo nella veste di protettore, in realtà un poco a disagio,  
della Parrucchierina (Anna Maria Peruzzi) contro i soprusi di un incivi-  
lissimo Hasse. A lui è diretta anche una lettera di Guido Bentivoglio,  
quella datata 20 dicembre 1737, già parzialmente trascritta da Adriano  
Cavicchi nell'appendice all'edizione italiana del *Vivaldi* di Kolneder.<sup>14</sup>  
Essa ce lo conferma interessato ai maneggi operistici che l'amico anda-  
va conducendo nella vicina Ferrara e che, come è noto, vedevano coin-  
volto a livello non marginale anche lo stesso Vivaldi.<sup>15</sup> È anzi nostra  
convinzione, suffragata da numerosi documenti sia editi che inediti (dei  
quali non è possibile fornire l'elenco in questa sede), che Sicinio Pepoli  
fosse una sorta di superprotettore il quale, grazie anche alla posizione  
di preminenza che occupava in seno al comitato organizzatore delle  
stagioni del teatro bolognese della nobiltà, il Malvezzi, riuscisse a con-  
trollare a vario titolo e con vari livelli di efficacia un «parco» imponen-  
te di virtuosi e compositori. Tra questi anche nomi notissimi: Farinelli,  
Appiani, Vittoria Tesi Tramontini, Giustina Turcotti, Giovanna Gaspe-  
rini, il violinista Giuseppe Matteo Alberti, i tenori Babbi e Annibale Pio  
Fabri, le coppie Cuzzoni-Sandoni e Bordoni-Hasse, Orlandini e natu-  
ralmente Perti (che ormai non scriveva più per le scene ma continuava a  
fare da consulente e *talent-scout*). In più, un articolo di Paolo Guidot-  
ti,<sup>16</sup> recentemente apparso, ne illumina le relazioni con il compositore  
suo «suddito»<sup>17</sup> Luca Antonio Predieri, attivo presso la Hofkapelle  
durante i regni di Carlo VI e di Maria Teresa, con lo scenografo Giu-  
seppe Galli Bibbiena e soprattutto con il conte di Lamberg – il potente  
«cavaliere della musica» egemone di tanta parte della vita musicale  
viennese. Dal vastissimo e tuttora assai disordinato epistolario di Sici-  
nio Pepoli, che lo scrivente va da tempo inventariando, proviene altresì  
una serie di documenti che gettano nuova luce sulle stagioni di Vivaldi  
al Teatro Filarmonico di Verona, e in particolare su quella del 1735, nel  
corso della quale vennero rappresentati *l'Adelaide* e *il Tamerlano*.

Aprè la serie una lettera (datata Verona 12 novembre 1731) a  
firma del conte veronese Rambaldo Rambaldi, nella quale la mediazio-  
ne di Sicinio viene invocata per convincere il principe napoletano  
Caracciolo della Torella affinché dia licenza ad un suo virtuoso, il  
soprano Francesco Bilanzoni, di venire nel carnevale dell'anno succes-  
sivo a cantare «un'operetta» sulle scene del nuovo teatro veronese. In  
caso di accettazione si promette il compenso di cento zecchini «in una

scatola» (che si sottintende essa pure preziosa); garantendo inoltre ospitalità signorile. Più che di una proposta professionale, da impresario, si tratta di un invito in pretto stile nobiliare, forse non disgiunto da una certa inesperienza di queste faccende e dal malcelato desiderio di fare le cose in economia. Il virtuoso non poté (o non volle) accettare la proposta, e *La Fida Ninfa* di Maffei-Vivaldi – tale, si sarà compreso, era il titolo dell'«operetta» – andò in scena il 6 gennaio dell'anno successivo senza di lui. Del resto anche in una cronaca veronese contemporanea è rimasta testimonianza dell'estrema fretta e improvvisazione con la quale venne formato il *cast* per questo allestimento ai margini del grande circuito operistico: «Non sono stati tutti li cantori molto valenti per essergli conceduta tarda e limitata licentia» (s'intende dai rispettivi protettori e impresari).<sup>18</sup>

Tornando a Bilanzoni, che agiva da qualche anno sulle scene veneziane (era stato Araspe nel *remake* veneziano della prima *Didone*, quella di Sarro, al San Giovanni Grisostomo nel 1730), Vivaldi riuscirà ad averlo poco dopo: nella stagione d'autunno di quello stesso 1733 al Sant'Angelo, dove farà Fernando [Cortez] nel *Mo[n]tezuma*, per poi concludere il rapporto nel carnevale successivo con la *Dorilla in Tempe* numero 4 (parte di Elmiro),<sup>19</sup> e *L'Olimpiade*, dove interpreterà il ruolo di Megacle. Nel 1736 è già tornato a Napoli, dove partecipa il 19 dicembre al *Farnace* di Leonardo Leo, lo spettacolo col quale chiude i battenti il glorioso teatro San Bartolomeo.

Nonostante l'insuccesso, i rapporti personali tra il conte veneto e quello bolognese non subirono interruzioni, anzi si strinsero maggiormente.<sup>20</sup> Lo si deduce dall'intonazione più familiare della seconda lettera, datata Verona 7 ottobre 1734 laddove, in luogo degli elaborati appellativi reverenziali usati in precedenza, si allude semplicemente alla «bontà colla quale à sempre riguardato la mia persona, ed il nostro paese». Questa volta al Pepoli si richiede di far pressione sul soprannista Pietro Morigi, affinché questi moderi, se possibile, le sue pretese finanziarie. In ogni modo il Teatro Filarmonico e «il Sig. Vivaldi impresario» sembrano non poter fare a meno delle sue prestazioni; tant'è vero che Rambaldi preannuncia l'invio di «una scrittura aperta», e cioè di un contratto in bianco da far sottoscrivere al cantante. Il conte bolognese scelto dal Rambaldi come arbitro – evidentemente in vista di un noto rapporto di influenza o protezione da lui esercitato nei confronti del virtuoso – dovrà tentare di spuntare la cifra più bassa (seicento ducati), ma è comunque autorizzato a concedere fino agli ottocento richiesti dal Morigi come minimo indispensabile; poi – una volta ottenuta la firma del contratto – ne rispedirà una copia a Venezia, dove Rambaldi deve recarsi l'indomani.

Un qualche approfondimento biografico si impone a questo punto. Rambaldo Rambaldi,<sup>21</sup> figlio di Giovan Francesco e di Erminia di Vello, nasce nel 1693 o 94 (la notizia della morte, avvenuta nella Parrocchia di San Lorenzo il 9 gennaio 1775, lo dice «d'anni 81»);<sup>22</sup> nel 1727 sposa la contessa Livia Martinengo Cesaresca.<sup>23</sup> Nel 1740 ottiene l'aggregazione all'accademia Filòtima, un consesso letterario e mondano rigorosamente riservato agli aristocratici,<sup>24</sup> cui nel 1753 domanda di far ammettere anche il suo terzogenito Filippo, cavaliere di Malta. Ma più che di un intellettuale, il suo profilo appare quello di un politico e di un amministratore (sia pure di rilevanza meramente locale) dedito ad un *cursus honorum* che lo porta a ricoprire più e più volte un gran numero di quegli uffici e magistrature di origine medievale dietro la cui sopravvivenza la classe dirigente cittadina cercava di palliare la sostanziale dipendenza politica da Venezia.<sup>25</sup>

Proprio nel 1734, quando Rambaldo ricopriva la carica di «provveditore di comune», Muratori gli fa raccomandare dal solito Guido Bentivoglio il proprio nipote Ignazio Cattaneo, desideroso «di militare al servizio della serenissima Repubblica» e ne dà notizia all'amico e collega veronese Gian Francesco Muselli. Il carteggio sull'argomento si protrae a lungo,<sup>26</sup> rivelando il poco entusiasmo dello studioso circa l'avventata scelta del giovanotto – ma anche il suo apprezzamento per le buone qualità del mediatore, definito il «benefico signor conte Rambaldi».<sup>27</sup>

Logico che un personaggio tanto distinto della buona società veronese facesse parte anche del sodalizio più antico e prestigioso della città, l'Accademia Filarmonica, della quale infatti era socio anziano, essendovi stato aggregato fin dal 14 marzo 1716,<sup>28</sup> ed è proprio nella veste di «cavaliere interessato» alla conduzione di quel teatro che Rambaldi invoca i buoni uffici del Pepoli nel '31 e poi nel '34.

Allegato alla seconda lettera, e sottoscritto nella medesima data Verona 7 ottobre, abbiamo ritrovato anche il promesso contratto che, a differenza di quello già conosciuto del 13 ottobre 1726, intestato a Lucrezia Baldini,<sup>29</sup> è totalmente autografo di Vivaldi – con l'unica eccezione delle ultime tre righe, di mano del Rambaldi. In esse il nobile si sottoscrive «piezo», vale a dire garante, del puntuale pagamento dell'onorario, il cui ammontare peraltro (come già preannunciato nella lettera precedente) è stato lasciato in bianco. Si tratterà comunque di ducati da 6 lire e 4 soldi, vale a dire «ducati correnti»; le altre clausole prevedono l'impegno del cantante per tutta la stagione di Carnevale e l'assunzione da parte sua di tutte le spese di viaggio e soggiorno. Il Pepoli dovette mettersi immediatamente all'opera, ma senza ottenere subito il risultato voluto. Lo si ricava da un'altra lettera, essa pure autografa di

Vivaldi e datata Venezia 16 ottobre, il cui succo, al di là dei consueti tropi stilistici del Prete Rosso e delle rituali forme di autoabiezione sociale e personale (« numero innumerabile de' suoi Servitori », « rozzi caratteri », ecc.), è il seguente:

Vivaldi ha dovuto partire da solo per Venezia, mentre il conte Rambaldi, trattenuto da importanti affari, ha dovuto rimanere a Verona. Ha quindi incaricato Vivaldi di rispedirgli a Verona le lettere che il Pepoli, ancora ignaro del contrattempo, avesse potuto spedirgli a Venezia. Frattanto Vivaldi rimetterà al Rambaldi altre due lettere testé giuntegli: una dello stesso Pepoli e un'altra del soprano « Signor Morighi ». Poiché Rambaldi aveva dato al Pepoli carta bianca circa le condizioni della scrittura di questo cantante per la futura stagione veronese, Vivaldi affetta ottimismo con lui circa l'esito della pratica, e nel contempo lo sollecita a concludere, dato che altrimenti il Morigi rischia di rimanere disoccupato. Infatti il teatro Sant'Angelo, col quale pure aveva avviato trattative, ha deciso di ingaggiare al suo posto « Castor Castorino ». Naturalmente Vivaldi auspica di poter presto intrattenere rapporti di affari più diretti anche col munifico conte Pepoli.

Sei giorni dopo, finalmente libero dal suo improvviso impegno, anche Rambaldi scrive di nuovo a Sicinio (la lettera<sup>30</sup> è datata Verona 21 ottobre 1734): causa della sua mancata partenza per Venezia è stata una « commissione » (cioè un incarico ufficiale ricevuto) di recarsi « dal Signor Marescial Kinisech ».

Non si tratta di una scusa da poco. « Il Marescial Kinisech » è il conte Lothar Joseph Dominik von Königsegg und Rothenfels (1673-1751), comandante dell'armata imperiale che combatteva i Gallo-Sardi in Italia durante la guerra di successione polacca. Le deformazioni del suo difficile cognome non sono insolite nelle fonti italiane di quei tragici giorni: ad esempio Muratori lo chiama « Chininchsech »<sup>31</sup> e Metastasio, « Koenigsech ».<sup>32</sup> Nella seconda metà dell'ottobre 1734 si tratteneva sul fronte fra l'Oglio ed il Po (il 13 le sue truppe, con una brillante operazione, avevano liberato Mirandola dall'assedio del Marchese di Maillebois, ma nella sostanza la sua situazione permaneva difficile dopo la mezza sconfitta subita a Guastalla il 19 settembre e in seguito andò sempre peggiorando, nonostante la vittoria riportata a Quistello e debitamente solennizzata a Vienna con un *Te Deum* di Antonio Caldara). Il motivo della forzata visita resagli dal conte Rambaldi, quasi certamente nella sua veste ufficiale già ricordata di « provveditore di comune », si può forse riportare al desiderio del governo veneto di sondare le intenzioni del condottiero circa gli acquartieramenti invernali che la Repubblica desiderava non avvenissero nel proprio territorio neutrale conti-

guo al teatro delle operazioni. Sappiamo che in effetti l'autunno successivo alcuni contingenti austriaci si accamparono per qualche tempo nel vicentino e nel bassanese, con poca soddisfazione delle popolazioni locali – ma nel frattempo Königsegg, che aveva dovuto ritirarsi di fronte alla controffensiva nemica, era stato sostituito nel comando da Khevenhüller.<sup>33</sup> E magari non sarà stato estraneo alla missione un qualche cauto intendimento di spionaggio. Riferisce infatti il Pagano, studioso di storia militare veronese, che nel 1733 Venezia era stata quasi sul punto di rompere la neutralità; tentazione che poteva ben ripresentarsi ora alla luce della situazione militare sopradescritta.<sup>34</sup>

Per il resto Rambaldi trasmette al Pepoli due copie del contratto d'ingaggio, una da far firmare al Morigi e poi da rispedire a Vivaldi e l'altra da conservare «a cautione» secondo l'uso. Sono fissati tanto l'impegno del cantante («canta-rà due sole Operine») quanto il *cachet* («averà il regalo di Ducati n.º 700», cioè un compromesso al 50% tra quello offerto dagli accademici-impresari e quello da lui richiesto in un primo tempo), e si assicura il Pepoli circa l'assistenza che verrà accordata al suo protetto.

A questo punto della trattativa si profila abbastanza chiaramente in controluce un momento della strategia di Vivaldi impresario teatrale: per la stagione del carnevale 1735 (quella in cui con *La Griselda* ha l'opportunità di mettere il piede per la prima volta in un teatro dei Grimani, il San Samuele) il suo tradizionale controllo sul Sant'Angelo sembra venir meno, ed egli non riesce ad imporvi un cantante a lui gradito. In compenso, tramite i buoni uffici del conte Pepoli, il quale riesce a dirimere salomonicamente i contrasti finanziari insorti in ordine alla scrittura, può farlo ingaggiare in un teatro di provincia, al Filarmonico di Verona, del quale aveva assunto per quella medesima stagione l'onere della direzione impresariale – subordinando però le sue scelte al gradimento dei nobili accademici proprietari. (Ci conforta in questa nostra interpretazione il tenore della supplica con la quale tre anni dopo il compositore chiedeva lo stesso appalto per il *Catone in Utica*).<sup>35</sup> Il 30 ottobre il contratto firmato è già nelle mani di Vivaldi, che ne accusa ricevuta al conte Sicinio, non riuscendo però a nascondere il suo disappunto per non aver ricevuto da lui la sperata commissione aggiuntiva. Fa comunque sapere di restare in fiduciosa e (naturalmente) umile attesa. Probabilmente ignorava quanto la sua speranza fosse compromessa in partenza, oltre che da diffidenze di natura artistica, dagli strascichi incresciosi di un episodio del quale erano stati protagonisti cinque anni prima Anna Girò e il già citato fratello di Sicinio, il conte Alessandro. Ma di ciò parleremo diffusamente nella prossima puntata.

Quanto a Castori e Morigi, i due soprani citati nel nostro breve carteggio, erano vocalisti non di primissimo piano (come accadeva di solito con gli interpreti vivaldiani) ma buoni professionisti le cui carriere emergono con relativa nitidezza dai libretti e da rade notizie archivistiche o storiografiche.

Anzi, a dire il vero, dei due soltanto Pietro Morigi si può definire a buon diritto un cantante vivaldiano, e anche lui per una sola stagione. Era nato intorno al 1713 a Roccacontrada, presso Jesi nelle Marche.<sup>36</sup> Dopo gli studi col famoso didatta bolognese Francesco Antonio Pistocchi e i modesti esordi domestici in parti femminili (Jesi 1727 e Macerata 1728) approda alle maggiori piazze di Roma (1729), Bologna (1730) e Venezia (nel 1731, per la fiera dell'Ascensione canta al San Samuele con Carestini e la Peruzzi). Poco prima aveva toccato anche Mantova, al servizio del solito langravio d'Assia, per cantarvi la parte del protagonista nel *Costantino imperatore* di Schiassi. A Mantova potrebbe forse aver avuto occasione di incontrare il Prete Rosso reduce dal viaggio in Boemia; tuttavia non appare nel cast della *Semiramide* vivaldiana, andata in scena in quella città nel carnevale del '32. Nell'autunno di quell'anno esordisce invece al Sant'Angelo (dal quale Vivaldi sembra ancora temporaneamente escluso)<sup>37</sup> con l'*Ardelinda* di Albinoni, opera che accompagna sino a Firenze l'anno successivo. Ancora una volta la sua traiettoria si incrocia, mancandola di poco, con quella di Vivaldi: Morigi non prende parte all'inaugurazione del Filarmonico di Verona con *La Fida Ninfa*, ma vi canta nella stagione successiva in due opere di Hasse: *L'Artaserse* e *Il Demetrio* (rispettivamente nei ruoli di Arbace e di Olinto). Quest'ultima era una versione abbreviata e rimaneggiata del lavoro dato a Venezia l'anno precedente (al San Giovanni Grisostomo)<sup>38</sup> – la parte di Olinto vi era colà stata sostenuta dal celebre contralto Giuseppe Appiani, allora appena agli inizi della sua breve quanto luminosa parabola. Il libretto del *Demetrio* qualifica per la prima volta Morigi con l'appellativo di «musicò dell'imperatrice di tutte le Russie». Era stato infatti avvicinato dal violinista napoletano Pietro Mira, detto Pedrillo, che agiva a Venezia come agente reclutatore della zarina Anna Ioannovna (desiderosa di incivilire il suo paese costituendo a Pietroburgo un teatro d'opera all'italiana) e che per poco non riuscì a portare tra le steppe anche la Parrucchierina di Bologna.<sup>39</sup> Dopo la parentesi della stagione genovese del '33-'34, con un cast dalle marcate connotazioni bolognesi – il compositore Sandoni, la di lui moglie, la celebrata Francesca Cuzzoni, e il basso buffo Pellegrino Gaggiotti – approda nuovamente al Filarmonico di Verona dove, come preannunciavano le nostre lettere, canta durante la stagione di carnevale del 1735 egemonizzata da Vivaldi in veste di impresario e, parzialmente, anche di compositore. Il

suo compenso di settecento ducati è abbastanza modesto e dimostra il suo rango di comprimario. (Vedremo più avanti quali fossero invece i guadagni delle grandi stelle del bel canto).

Nell'*Adelaide*, l'opera della famosa dedica «patriottica»,<sup>40</sup> Morigi interpretava difatti la partucina di Idelberto, figlio di Matilde e di Berengario. Circa questa sua comparsa veronese non vi è molto da aggiungere alla brillante analisi di Reinhard Strohm,<sup>41</sup> il quale fa rilevare la presenza nel cast, oltre all'immane Anna Girò, di un altro giovane soprano di tessitura acuta e di bellissime speranze, il fiorentino Giovanni Manzuoli. Nel *Tamerlano*, questa volta un pasticcio arrangiato dallo stesso Vivaldi, il nostro musico (ridiventato nel frattempo «virtuoso di S.A.S. il Sig. principe Filippo langravio d'Assia Darmstat») interpretava il ruolo almeno in apparenza secondario di «Andronico, principe greco confederato col Tamerlano» – ma circa quest'opera e la partecipazione ad essa del Morigi si rimanda all'ampio e documentato contributo di Anna Laura Bellina, Bruno Brizi e Maria Grazia Pensa, recentemente apparso,<sup>42</sup> nonché, sia pure a titolo più marginale, alla seconda parte del presente studio.

Il non riuscire a mettere a frutto sul piano del successo artistico e finanziario le sue indubbie qualità vocali dovette spingerlo a concretare il contatto stabilito con la corte russa e a partire alla volta di Pietroburgo, dove giunse nell'estate di quello stesso 1735, in compagnia di una numerosa *troupe* scritturata dall'intraprendente Pedrillo, e nella quale brillavano il maestro di cappella napoletano Francesco Araja (egli pure transitato brevemente per Venezia),<sup>43</sup> i due violinisti-compositori Giovanni Piantanida e Domenico dall'Oglio e il basso buffo di scuola bolognese Domenico Cricchi. In terra straniera trova apprezzamenti sia materiali (sotto forma di uno stipendio di 1600 rubli, più l'alloggio gratuito, le pellicce e le tabacchiere d'oro e brillanti che la zarina amava distribuire in pegno del suo apprezzamento) che morali. Jakob von Stählin – un tedesco professore di lettere e di pirotecnia, suonatore, ballerino, nonché navigato burocrate e protostorico della musica russa – ne ammira la voce «sorprendentemente acuta», e ci racconta dei duetti con le allieve della migliore aristocrazia, tra cui la bella e brava principessa Kantemir futura sposa del principe Dmitrij Michailovič Golycin. Erano naturalmente duetti di Araja, come le due opere nelle quali si esibì in pubblico: *La forza dell'amore e dell'odio* al teatro del Palazzo d'inverno di Pietroburgo (29 gennaio 1736, nella parte di Taxile, figlio del re Barzante) e *La Clemenza di Tito*, con la quale confermava la sua vocazione di interprete della musica di Hasse (seppure in una versione-pasticcio, allestita frettolosamente come il teatro di legno nel quale fu rappresentata a Mosca nel maggio 1742 in occasione dei festeggiamenti

per l'incoronazione della nuova zarina Elisaveta Petrovna).<sup>44</sup> Non documentata, ma da postulare a rigor di logica, è la sua partecipazione alle altre due opere di Araja *Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta* (1737) e *l'Artaserse* (1738), nonché alle musiche d'occasione eseguite a corte in quegli stessi anni.

Torna in Italia ai primi del 1744. Del 4 marzo di quell'anno è infatti una lettera inviata sempre a Sicinio Pepoli dal principe Luigi Pio di Savoia, ambasciatore asburgico a Venezia, per raccomandargli calorosamente « il virtuoso Sig.re Pietro Morigi proveniente dalla Moscovia [che] passa per costì [e cioè per Bologna] a ripatriare ».<sup>45</sup> Ma, o che il gruzzolo di rubli riportato dalla Moscovia fosse insufficiente a consentirgli di vivere di rendita, o che sentisse in sé l'irresistibile nostalgia delle scene, Morigi non rimase a lungo al paesetto natio. Ricomparve infatti nel 1746 al Sant'Agostino di Genova, di nuovo in un pasticcio a base di Hasse, con la Vittoria Tesi nel ruolo di protagonista, poi per un altro quadriennio torna a cantare in teatri secondari del circuito veneto (Brescia, Vicenza e ancora Verona). Lo troviamo finalmente primo uomo in un teatro italiano importante, al Regio di Torino nella stagione 1749-50 (canta Enea nella *Didone abbandonata* di Terradellas e il *title-role* nel *Siroe* di Giuseppe Scarlatti). In quell'occasione viene anche immortalato, sia pure nel piccolo formato di un bozzetto di scena, dal pittore G.B. Crosato.<sup>46</sup> A Venezia l'anno successivo, nel 1751, è primo uomo al San Cassiano come Gualtiero nella *Griselda* di Zeno-Latilla. Ma si tratta di una promozione effimera; nei due successivi carnevali, ancora al San Cassiano e al Regio Ducale di Milano, i suoi ruoli torneranno ad essere quelli di secondo o di terzo uomo.

Ormai sul viale del tramonto dopo ventisei anni di onorata carriera, Morigi imita il suo collega di giovinezza Giovanni Manzuoli, andando a spendere a Londra (una piazza più sensibile ai valori espressivi del canto, e meno al virtuosismo tecnico e alla novità delle mode) gli ultimi sprazzi della sua bella voce. È attivo ancora tra il 1765 e il 1768, poi se ne perdono le tracce.

Forse un poco più ricca di apparizioni prestigiose, in compagnie di rango, la carriera di Castore Antonio Castori, detto anche Castorino, Castorini o Castoreo, nativo di Gubbio. L'appellativo di « romano » col quale esordisce a Venezia nel 1722 al San Moisè, con *Gli inganni felici* di Zeno-Buini, deve riferirsi alla sua prima formazione (romane e marchigiane sono infatti le sue prime apparizioni in pubblico, col titolo di « virtuoso di casa Vallemani »); mentre tra il '25 e il '26 risulta al servizio del Duca di Modena Rinaldo d'Este e dal '27 al '31 di quello di Parma, Antonio Farnese (deceduto appunto ai primi del 1731). Che il suo rapporto con la corte di Parma non sia soltanto uno dei frequenti titoli di

«protezione» senza contenuto lo dimostra la sua partecipazione nel 1732 alle funzioni straordinarie per la Festa dell'Annunciazione (25 marzo) che in quella città veniva celebrata annualmente con grande sfarzo dalla Cappella della Steccata.<sup>47</sup>

Nel 1729 canta la parte di Eucherio nell'*Onorio* di Lalli e Boldini messo in musica da Francesco Campi per il San Giovanni Grisostomo. Fa parte di una compagnia vocale di assoluta eccellenza, che comprende Nicolino Grimaldi e la Cuzzoni. La stagione successiva il San Giovanni gli conferma la scrittura in compagnia delle stesse *star*, più il giovane Farinelli. È ancora titolare di particine (Ircano nell'*Idaspe* di Riccardo Broschi e Megabise nell'*Artaserse* di Metastasio, l'opera che segna nel febbraio del 1730 il debutto veneziano di Hasse e in fondo il suo primo vero successo europeo; infine Dorilao nel *Mitridate* di Gay). Un documento contabile di quel teatro<sup>48</sup> ci attesta la misura del suo compenso per l'*Artaserse*: 4.400 lire, di contro alle 22.000 della Cuzzoni, 18.600 di Farinelli, 12.400 di Nicolino (per non parlare dell'« Abb.[ate] Pietro Metastasio » cui andarono 3.300 lire).<sup>49</sup> Sul finire del 1730, sulla base delle lusinghiere relazioni di Sicinio, Luigi Pio di Savoia gli offre la possibilità di un'audizione a Vienna, ed eventualmente di un'assunzione a vita « si p[er] la Chiesa, Teatro, che p[er] le musiche di Camera » nei ranghi della *Hofkapelle*. Ma il Morigi, allegando la propria malferma salute non confacente al rigido clima viennese, declina l'invito. (Cfr. le due lettere del diplomatico cesareo a Sicinio Pepoli in data 29 novembre 1730 e 22 febbraio 1731: I-Bas, *ibidem*, Busta VI, mazzi *ad annos*). Già la parte di Filandro ne *L'incostanza schernita* di Albinoni, che Castori ricopre a Fano nel carnevale del 1731, è quella che il Talbot chiama una « gesangliche Hauptrolle »;<sup>50</sup> nel luglio di quello stesso anno, tramite Sicinio Pepoli e il Farinelli, l'impresa del Teatro Bonaccosi di Ferrara egemonizzata da Guido Bentivoglio gli offre una scrittura per la parte di Arbace nell'*Artaserse* di Vinci – la stessa che aveva ricoperto a Fano. Tuttavia la sua richiesta di cento doppie più le spese di soggiorno non convince il Bentivoglio, che preferisce assumere al suo posto lo stesso Farinelli (spendendo molto di più: cinquecento scudi, vitto e alloggio – e inoltre il divo pretende come *partner* la sua amica Vittoria Tesi). *Artaserse* sarà lo stesso Francesco Bilanzoni che abbiamo visto rifiutare la scrittura per *La Fida Ninfa*. Castori invece dirotta su Milano; indi nella stagione 1733-34 calca le tavole del San Bartolomeo di Napoli con caratterizzazioni più importanti di secondo uomo-antagonista. È infatti Volusio nel *Cajo Fabricio* di Hasse, Viridate nel *Prigionier superbo* di Pergolesi (contando dunque tra i fortunati che assisteranno alla prima della *Serva Padrona*); infine Azio Tullo nel *Cajo Marzio Coriolano* di Conti.

Sembra che il culmine della sua carriera veneziana lo tocchi fra il '34 e il '36, in concomitanza con la citazione che Vivaldi gli dedica nella lettera qui illustrata: compare al San Giovanni Grisostomo coll'*Alessandro nell'Indie* di Hasse (ancora una volta nella parte antagonista di Poro) e al Sant'Angelo, nella *Tamiri* di Galuppi, in un pasticcio dal *Cajo Fabricio* di Hasse e in due successive riedizioni del *Lucio Vero* di Araja (sempre però in totale assenza di Vivaldi dalla gestione del teatro). Le sue ultime apparizioni sono di nuovo relative a piazze minori, come Mantova e Macerata, sempre in parti di « cattivo » o di oppositore eroico, alle quali evidentemente lo abilitava il suo aspetto fisico, tramandatoci da una caricatura di Anton Maria Zanetti senior.<sup>51</sup>

<sup>1</sup> Ringrazio di tutto cuore gli amici e i colleghi che a vario titolo mi hanno prestato assistenza nella redazione di questa memoria: Paolo Guidotti, per avermi messo sulla traccia del carteggio di Sicinio Pepoli; Carlo Bologna; David Bryant; Massimo Gentili-Tedeschi dell'U.R.F.M. di Milano; Angela Miciluzzo, vice-direttrice dell'Archivio di Stato di Verona; Anna Ortolani; Enrico Paganuzzi, bibliotecario del Conservatorio «E. F. Dall'Abaco» di Verona; Juliane Riepe del Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Bonn; Sandra Righi (Civico museo bibliografico musicale di Bologna).

<sup>2</sup> Al cui capoluogo lasciarono in eredità il gentilizio, che sopravvive tuttora (Castiglione dei Pepoli). Cfr. *Forme naturali e storiche della Montagna. Il Castiglione dei Pepoli*, a cura di P. Guidotti, Clueb, Bologna, 1980 e P. GUIDOTTI, *Il Castiglione dei Pepoli. Forme naturali e storiche*, Clueb, Bologna, 1982.

<sup>3</sup> Apparteneva loro anche la terra di Palata (oggi Palata Pepoli presso Sant'Agata Bolognese) più vari possedimenti, castelli e ville a Pontecchio (oggi Pontecchio Marconi, sempre presso Bologna), a Fratta Polesine, nel ferrarese, nel mantovano...

<sup>4</sup> Sul finire dell'Ancien Régime si aggiunge all'elenco anche un celebre librettista, il Calzabigi, che al conte Alessandro Pepoli (tragediografo di non spregevole vena) dedica nel 1792 l'*Elfrida*, poi musicata da Paisiello. Nel nuovo secolo la famiglia darà con Carlo Pepoli, filologo, esule risorgimentale, professore universitario a Londra, infine sindaco di Bologna e senatore del Regno – ma soprattutto autore del libretto dei *Puritani* – l'estremo contributo (questa volta in proprio) a tale secolare tradizione.

<sup>5</sup> I-Bas, ARCHIVIO PEPOLI, *Lettere a Sicinio*. Le signature di questi e degli altri documenti afferenti alla vicenda sono riportate in App. 1, accanto alla loro trascrizione integrale.

<sup>6</sup> Poeta e membro di varie accademie (in Arcadia Nautilo Sicopeo). La sua straordinaria libreria fu venduta nel 1711 dal figlio Alessandro, e andò in parte ad arricchire la Biblioteca dell'Istituto delle Scienze (oggi Universitaria) di Bologna.

<sup>7</sup> B. GALASSI, *Racconto storico della nobilissima casa Pepoli*, I-Bca, MS B 3298.

<sup>8</sup> TRIBUTO DI UMLISSIMO OSSEQUIO/ PER LI FELICISSIMI/ SPONSALI/ DELL'ECCELLENZA/ DELLA SIGNORA DONNA/ ELEONORA COLONNA/ COLL'ECCELLENZA/ DEL SIGNOR CONTE/ SICINIO PEPOLI/ conte del S.[acro] R.[omano] I.[mpero], di Castiglione, Baragazza, Sparvo &c/ del Gran Consiglio di Ferrara, Nobile di Bologna, Patrio Veneto, e Romano/ [fregio]/ IN MODENA, MDCCXX/ per Bartolomeo Soliani Stampatore Ducale.

Nella prefazione gli editori-impresari Antonio e Bernardino Fantini non mancano di segnalare l'eccezionale rilievo sociale delle famiglie dei nubendi: «chiarezza di sangue trasfuso dalle vene degli Avi antichi, Signorie di Feudi con podestà illimitata, Soggetti nel valore dell'Armi, e ne' studi di pace di celebre rinomanza; Porpore e Mitre; Alleanze di nobil grado alle Città più cospicue della nostra Italia». Quanto ai contributori, tra essi figurano alcuni letterati di chiara fama cittadina: il marchese Gian Gioseffo Orsi (vice-custode della colonia Renia dell'Arcadia e protagonista della celebre polemica contro il Bohours, nonché amico e corrispondente del Muratori e dello Zeno), i conti Angelo Sacco, Vincenzo Marescalchi, Ludovico Barbieri Fontana e Alamanno Isolani, più altri meno titolati.

<sup>9</sup> B. CARNETTI, *Alberi genealogici delle famiglie nobili di Bologna*, I-Bca, Ms B 698 II.

<sup>10</sup> Un terzo fratello, Odoardo, era morto nel 1687, all'età di sette anni (GALASSI, *op. cit.*, p. 427). Alessandro coltivava anch'egli, pur senza eguagliare l'impegno paterno, le lettere: nel 1708 era stato «principe» dell'Accademia dei Gelati e il suo nome figura nell'elenco dei corrispondenti del Muratori.

<sup>11</sup> I-Bca, MS A 1587, I b.

<sup>12</sup> *Sonetti sacri del conte e senatore Alamanno Isolani Lupari, tra gli Arcadi Agaristo Teutidio, da lui fatti nell'ultima sua malattia*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1733. Vi si legga la commossa dedica dello Zanotti allo stesso Sicinio Pepoli. L'Isolani, intellettuale e gran signore dalla vita alquanto travagliata (bandi, processi, un duello, un veneficio subito) era anche parente acquisito (cognato) di Sicinio, giacché sua sorella Ginevra aveva sposato Alessandro Pepoli il 10 novembre 1720. Secondo Galassi, il già citato cronista di famiglia, si trattava però di una *mésalliance*: «non si restò di dire che la casa Pepoli di questo Ramo non aveva mai fatto parentado più ordinario di questo, contando ne' loro accasamenti Dame della prima nobiltà d'Italia imparentata con case o sovrane o di case sovrane [sic]». Anche questo spozalizio venne festeggiato con «una nobilissima Accademia di belle lettere», nel corso della quale venne recitato un intermezzo del conte Gregorio Casali dal titolo *Amore se nasca da elezione o dal destino*. (C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Monti, Bologna, pp. 261-63).

<sup>13</sup> Pubblicata da S. DURANTE, *I cantanti di teatro del primo settecento*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 465-69. Per un refuso tipografico il nome del Pepoli, che Benati scrive «Cicinio», vi è ripetutamente storpiato in «Licinio».

<sup>14</sup> W. KOLNEDER, *Vivaldi*, Rusconi, Milano, 1978, p. 349. Anche qui tuttavia il tipografo ha trasformato Sicinio in «Licinio».

<sup>15</sup> Oltre al contributo fondamentale di A. CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, pp. 45-79, si vedano anche: C. VITALI, *Una lettera vivaldiana perduta e ritrovata*, *ibidem*, XIV, 1980, pp. 404-412; F. DEGRADA, *Le lettere di Antonio Vivaldi pubblicate da Federigo Stefani: un caso di «revisione» ottocentesca*, «Informazioni e studi vivaldiani», 5, 1984, pp. 83-88; e ancora A. CAVICCHI, *Servitor vostro. Inediti. La «questua» di Vivaldi*, «Il Resto del Carlino», 31.8.1987, p. 3.

<sup>16</sup> *Lettere da Vienna (1738-1741) di Luca Antonio Predieri al conte Sicinio Pepoli*, «Strenna storica bolognese», 1988, pp. 219-46.

<sup>17</sup> È infatti opinione del Guidotti, basata su fondate considerazioni toponomastiche e genealogiche, che la sua famiglia fosse originaria del feudo castiglionesese.

<sup>18</sup> F. LANDO, *Cronaca manoscritta delle cose e fatti di Verona (1731-34)*, «Archivio storico veronese», I, 1879, p. 39.

<sup>19</sup> Vedi F. TAMMARO, *I pasticci di Vivaldi: "Dorilla in Tempe"*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 147-84.

<sup>20</sup> Risalivano quanto meno al 1722, come attesta una lettera indirizzata dal Rambaldi al Pepoli in data 30 luglio. Con essa il conte veronese, scusandosi ansiosamente per il ritardo, annuncia la restituzione mediante cambiale di una somma ricevuta in prestito da Scinio nel corso di un recente viaggio a Bologna, per l'ammontare (del resto non eccessivo) di «quattro Luigi effettivi e [...] otto ducati d'argento». (I-Bas, ARCHIVIO PEPOLI, *Lettere a Scinio*, Mazzo III, Busta B.

<sup>21</sup> I Rambaldi, già patrizi veronesi fin dal 1421, ottennero il titolo di conte da Ranuccio Farnese con diploma dell'11 novembre 1681 (cfr. V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Editrice Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano, 1928-32, ad vocem «Rambaldo»). Invece al dire del Cartolari, storico della nobiltà veronese: «Dal Sommo pontefice Urbano VIII un ramo di questa famiglia fu decorato del titolo di Conte Palatino». Sempre secondo questo autore: «Vi furono tra essi celebri Poeti e filosofi, Giudici di Collegio, Oratori al Veneto senato, Ambasciatori della Repubblica di Venezia, Cavalieri, Vescovi». Vedi A. CARTOLARI, *Famiglie illustri di Verona*, Tipografia di Paolo Libanti, Verona, 1845, p. 55.

Negli stessi anni altri membri della famiglia fanno parlare di sé le cronache, in particolare il conte Agostino Rambaldi, del cui grado di parentela con Rambaldo non mi è stato possibile assicurarmi (forse cugino). Il Gasperoni, coscienzioso storico locale, ricorda che nel 1708, in occasione del passaggio da Verona della principessa Elisabetta Cristina di Wolfenbüttel che andava sposa al re di Spagna Carlo d'Asburgo, poi imperatore col nome di Carlo VI, «al conte Agostino Rambaldo "soggetto di grande abilità ed esperienza" fu affidato il compito di allestire l'alloggio [della Regina] a Dolcè». Inoltre «Nel 1735 [...] era Provveditore insieme con Leonardo da Lisca, per ben sei volte provveditore, scelto da parte dell'Acc. dei Filarmonici "onore, come ognun sa, nella città nostra ad uomini gravissimi destinata [sic]". Così il Becelli nella dedica dell'esame della retorica antica e moderna» (G. GASPERONI, *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, Ediz. Valdonega, Verona, 1955, pp. 263 e 272, n. 12). Agostino fu aggregato all'Accademia Filarmonica il 28 aprile 1686.

Di Giulio Cesare Becelli viene qui citato il ponderoso trattato: *Esame della retorica antica ed uso della moderna*, Nella stamperia d'Angelo Farga, Verona, 1735-39. Anche il Becelli, erudito della cerchia maffeiana, era accademico filarmonico ed autore teatrale di tendenza riformatrice.

<sup>22</sup> I-VEas, *Ufficio di Sanità, Morti*, 1775, Reg. n. 79, c. 2.

<sup>23</sup> Anche questo matrimonio, come quello del Pepoli, sarà allietato da ben sette figli. Secondo un settecentesco albero genealogico della famiglia Rambaldi, (I-VEas, S. Domenico, proc. 316), si chiamavano: Graziadio, Costanza, Filippo, Gerardo, Alessandro, Orsola, Francesca.

<sup>24</sup> Per ottenervi l'aggregazione occorreva esibire le prove dei quattro quarti di nobiltà. Altre notizie in M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Cappelli, Bologna, 1926-30 e V. MAZZANTI CAVAZZOCCA, *Tre accademie veronesi nei secoli XVII e XVIII*, «Atti e memorie dell'Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», vol. CVI. La domanda di Rambaldo è in data 2 gennaio 1740; il 3 settembre, col deposito della tassa d'iscrizione di 16 ducati presso il Monte di Pietà di Verona, l'aggregazione veniva perfezionata (I-VEas, ARCHIVIO ACCADEMIA FILOTIMA, n. 168).

<sup>25</sup> Membro del consiglio cittadino nel 1716; vicario della casa dei mercanti nel 1725 e nel 1731; cavaliere dei procuratori nel 1728 e nel 1739; capitano del lago di Garda nel 1735; tre volte ambasciatore ai provveditori generali veneti (nel 1730, '33 e '44); provveditore di comune nel 1734, 1738 e 1740; membro della curia del podestà nel 1720 e nel 1725; provveditore di sanità nel 1735 e nel 1741-42; governatore del Monte di Pietà nel 1731-32 e ancora nel 1740; elettore della santa casa della Pietà nel 1732, '35, '39 e '41; ispettore del mercato nel 1734 e nel 1741; ispettore di carità nel

1741; deputato al fondaco della farina nel 1741; preparatore dell'éstimo nel 1737; stimatore dell'éstimo di città nel 1739; governatore del dazio dell'olio nel 1734 e '39. (I-VEas, ANTICO ARCHIVIO del COMUNE, *Serie registri*, n. 149, cc. 222-26).

<sup>26</sup> Dal 26 maggio al 22 luglio 1734, alternando le preoccupazioni per questo affare di famiglia con quelle originate dalla ristampa veronese della sua *Filosofia morale* a cura dello stesso Muselli. Cfr. *Epistolario di L. A. Muratori edito e curato da Matteo Campori*, 1901-1922, Società tipografica modenese, Modena, vol. VIII (1734-1737), nn. 3387; 3394; 3397; 3408; 3412; 3414; 3416; 3419.

<sup>27</sup> V. *Epistolario*, cit., n. 3394. Al termine della vicenda il Rambaldi si ebbe una lettera di ringraziamento (purtroppo non conservata) dall'abate zio, nonché (sempre tramite il Muselli) il rimborso delle spese sostenute per il vestiario e la sussistenza del nipote.

<sup>28</sup> V. *L'Accademia Filarmonica di Verona*, cit., p. 276.

<sup>29</sup> I-Vas, *Avogaria di Comun*, *Miscellanea Civil*, Busta 352, proc. 13.

<sup>30</sup> V. n. 5.

<sup>31</sup> «Dicesi che verrebbe il maresciallo Chininchsech» (lettera a Girolamo Tartarotti, da Modena 14 maggio 1734, n. 3385 dell'epistolario Campori, cit.).

<sup>32</sup> «Si dice risolta la partenza del conte Koenigsech per andare a comandare il campo di Lombardia», cit. in: *Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio*, a cura di G. Carducci, vol. I, Zanichelli, Bologna, 1883, p. 93.

<sup>33</sup> *La storia dell'anno 1734*, Pitteri, Amsterdam [ma Venezia], 1735, Libro primo, pp. 62-69; *La storia dell'anno 1735*, *ivi*, *idem*, 1736, Libro primo, p. 56-57; C. von WURZBACH, *Biographisches Lexicon des Kaisertums Oesterreich (ad vocem Königsegg)*, K.K. Hof-und Staatsdruckerei, Wien, 1864; E. ZÖLLNER, *Geschichte Oesterreichs*, Oldenburg, München, 1979; H. BENEDIKT, *Kaiseradler über dem Apeninn. Die Oesterreicher in Italien 1700 bis 1866*, Herold, Wien-München, 1964; F.W. RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*, Katzbichler, München-Salzburg, 1977.

<sup>34</sup> E. PAGANO, *Ricordi della vita militare di Verona*, Tip. Civelli, Verona, 1876, p. 196.

<sup>35</sup> Supplica in data 13 aprile 1737 all'Accademia Filarmonica di Verona (Archivio della stessa Accademia, Registro 9, c. 11r), pubblicata per la prima volta in facsimile da Carlo Bologna in E. PAGANUZZI - C. BOLOGNA - L. ROGNINI - G.M. CAMBIÈ - M. CONATI, *La musica a Verona*, Banca Popolare, Verona, 1976, p. 241. Successivamente è stata ripubblicata, ancora in facsimile, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. Degrada e M.T. Muraro, Electa, Milano, 1978, p. 81, e infine da Paolo Rigoli nel suo saggio *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni*, ne *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro*, a cura di E. Paganuzzi, Accademia Filarmonica, Verona, 1982. Dato l'esaurimento delle pubblicazioni in oggetto, due delle quali distribuite in tiratura limitata e per lo più a titolo di omaggio, si ritiene di fare cosa non del tutto inutile riproducendo il testo della supplica, trascritto per la prima volta, in appendice al presente articolo (App. 1 b).

<sup>36</sup> Il suo cognome viene riportato dalle fonti secondo diverse ortografie (Mauriggi, Morici, Morighi, Muriggi, Moriggi). Wiel attesta anche un Andrea, basso buffo attivo a Venezia tra il 1762 e il 1766, e una Margherita Morigi, protagonista nel 1781 del *Trionfo d'Arianna* di Anfossi al San Moisè, non sappiamo se parenti o meno del nostro.

<sup>37</sup> R. STROHM, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale*, cit., pp. 55-56.

<sup>38</sup> Citiamo a questo proposito l'affermazione di Millner: «When new singers had voice ranges different from the original interpreters of the roles, adjustments were essential. Rather than just transposing the parts, Hasse often seems happier revising them completely, often with a greater frequency than the parts that remained unchan-

ged». Inoltre – ed è questo il caso in questione: «The lesser parts could then be shuffled to some extent, to minimize the necessity of revisions» (F.L. MILLNER, *The Operas of Johann Adolf Hasse*, UMI Research Press, s.l., p. 106).

<sup>39</sup> Luigi Pio di Savoia a Sicinio Pepoli, Venezia, 22.10.1735: «Che la domanda della Peruzzi fosse di =1500= Ongheri, lo credo, ma il Petrillo non poteva offerirne (!) tanti, essendo stata limitata la sua deliberazione a Ongheri =1000=, attenderò dunque la risposta con la risoluzione della virtuosa, poiché gl'assicuro che in sua mancanza, ha quella corte gettato l'occhio sopra altra Virtuosa, che non è in Italia» (I-Bas, *ibidem*, Busta III, Mazzo A).

<sup>40</sup> Vedila in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, a cura di F. Degrada e M.T. Muraro, Electa, Milano, 1978, p. 143.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>42</sup> *Il pasticcio Bajazet*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 185-272.

<sup>43</sup> Su un aspetto della vicenda veneziana di Araja vedi la comunicazione presentata da Carlo Vitali e Juliane Riepe al convegno di studi di Asolo *La cantata da camera nel barocco italiano* (21-22 maggio 1988), di prossima pubblicazione negli Atti a cura di L. Zoppelli.

<sup>44</sup> Per tutta la narrazione del periodo russo di Morigi soccorrono le fondamentali ricerche di Robert-Aloys Mooser (in particolare le *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, Mont Blanc, Genève, 1948, e *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios, joués en Russie durant le XVIII<sup>me</sup> siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique*, A. Kundig, Genève, 1945).

<sup>45</sup> I-Bas, ARCH. PEPOLI, *Lettere a Sicinio*, Busta I, Mazzo C.

<sup>46</sup> Si conserva alla Galleria Sabauda di Torino. Pubblicato da M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino. Vol. III. La scenografia dalle origini al 1936*, Cassa di Risparmio, Torino, 1980 (tav. XVI).

<sup>47</sup> Vedi N. PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVIII* (seconda parte), «Note d'archivio», XI, 1934, p. 31.

<sup>48</sup> I-Vnm, Mss. It., Cl. XI.426.8 (=12142.8). Vedilo trascritto in N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano, 1974 (a p. 143) – avvertendo però che a causa di un errore di trascrizione le lire sono diventate ducati (un ducato corrente = lire 6 e soldi 4). Pertanto, comparati tra di loro, gli onorari di Morigi a Verona e di Castori a Venezia sono grosso modo equivalenti.

<sup>49</sup> Ciò farebbe pensare trattarsi di libretto appositamente composto. In caso contrario – visto che lo stesso dramma andava in scena contemporaneamente al San Bartolomeo di Napoli con musica di Vinci – o gli impresari Grimani erano insolitamente generosi o Metastasio era riuscito a farsi pagare lo stesso libretto da due committenti. Alla luce delle osservazioni di Millner (*op. cit.*, p. 289, n. 25) questa seconda ipotesi parrebbe essere la vera.

<sup>50</sup> M. TALBOT, *Albinoni*, Kunzelmann, Adliswil, 1980, p. 161.

<sup>51</sup> Contenuta nel cosiddetto «Album Cini», p. 5 (I-Vgc). Cfr. *Caricature di Anton Maria Zanetti* (Catalogo della mostra a cura di A. Bettagno), Neri Pozza, Vicenza, 1969, p. 15.

Lettere provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna  
(cfr. nota 5)

1) I-Bas, ARCHIVIO PEPOLI, *Lettere a Sicinio*, Busta I, Mazzo C

Sig.<sup>r</sup> Co[nte] Mio Sig.<sup>re</sup> e P[ad]ron Riv:[eritissi]<sup>mo</sup>

Per la via di Ferrara ò spedito gieri [!] un'altra mia a Lei Sig.<sup>r</sup> Co.[nte] Riv:[eritissi]<sup>mo</sup> supplicandola di tutta la sua assistenza e protezione per ottenere dal Sig.<sup>r</sup> Principe della Torella il suo Musico Bilanzoni per un operetta che voglian far questo Carnovale nel nostro nuovo Teatro ottenuta solamente l'altro gieri la sospirata licenza. Le dicevo, che li sarebbe stato fatto un regalo in una scatola di cento cechini non riguardo al suo merito ma in semplice rico-

gnitione di stima sarà alloggiato in Casa d'un Cavaliere, e sarà considerato per quello, che è, e da chi dipende, e sperarei non restasse mal soddisfatto di noi altri Veronesi. Ond'è supplicata adoperare il suo autorevole mezzo. Condoni il mio sov[erch]io ardire, e sospirando l'incontri d'ubbidirla sono con tutto il rispetto

Di Lei Sig.<sup>r</sup> Co.[nte] P[ad]ron Riv:[eritissi]<sup>mo</sup>

Verona 12 9bre 1731

Dev.[otissi]<sup>mo</sup> Ob.[bedientissi]<sup>mo</sup> S.[ervito]<sup>re</sup> Vero

Rambaldo Rambaldi

2) *Ibidem*, Busta V, Mazzo A

Eccellenza

La bontà colla quale à sempre riguardato la mia persona, ed il nostro paese mi fa ardito ad incomodarla. O cercato il Sig.<sup>r</sup> Pietro Morigi a cantare in questo nostro Teatro per il Sig.<sup>r</sup> Vivaldi Impresario. Questi doppo d'aver fatto una dimanda alta si à ridotto a scrivermi, che si rimetteva a tutto ciò, che io l'avessi accordato. Io le mandai una scrittura di Ducati 600 lui me l'à rimandato scrivendomi, che meno di D.[uca]ti 800 non poteva venire. Onde io mando a V.E. una scrittura aperta scrivendo allo stesso, che io ò rimesso in lei tutto l'arbitrio; onde io la supplico accomodarla dai 600 all'800 come lei comanda, ed anche quando non si voglia

[c. 1v]

rimover di niente le accordi li 800 mentre ne abbiamo bisogno. Io la supplico farle sottoscrivere la scrittura, e mandarmene una copia sottoscritta diretta a me a Venezia per dove dimani parto. Perdoni l'E.V. l'incomodo, e supplicandola darmi l'onore de suoi comandi sono  
Di V.E.

Verona 7 8bre 1734

Dev.[otissi]<sup>mo</sup> Ob.[bligatissi]<sup>mo</sup> S[ervito]<sup>re</sup> ed A.[mi]<sup>co</sup> Vero

Rambaldo Rambaldi

[c. 2r, vuota]

[c. 2v, mano di segretario:]

2 sett.[embr]<sup>e</sup> [!] 1734 Verona  
S. Co.[nte] Rambaldo Rambaldi

3) *Ibidem*, Busta V, Mazzo A [autografo di Vivaldi]

Adi 7 8bre 1734

Verona

Con la p[rese]nte privata scrit:[tur]<sup>a</sup> quale abbia forza,  
come se fatta fosse p[er] mano di pub.[bli]<sup>o</sup> not:[ai]<sup>o</sup> di  
q[ue]sta Città si dichiara, come Io D. Ant:<sup>o</sup> Vivaldi  
qui à piè sott:[oscrit]<sup>o</sup> à nome mio, et dè Sig:<sup>ni</sup> Inte-  
-ressati nel Teatro di Verona, accordo il S:<sup>r</sup> Pietro  
Morighi p[er] recitare in tutte le Opere, che  
doverano farsi nel pros:[sim]<sup>o</sup> Carnovale nel  
sud:[dett]<sup>o</sup> Teatro con patto sia pronto à tutte le  
prove, e recite. All'incontro Io Vivaldi sud:[dett]<sup>o</sup>  
à nome mio, et de' Sig:<sup>ni</sup> Interessati accordo  
p[er] onorario al sud:[dett]<sup>o</sup> S:<sup>r</sup> Morighi ducati dà  
£ 6:4 p[er] uno num:<sup>o</sup> dico  
D \_\_\_\_\_ restando à carico del sud:[detto] S:<sup>r</sup> Morighi  
il pensare à viaggi, spese cibarie et allog-  
-gio p[er] tutto il tempo che si fermerà in  
Verona. In fede etc.  
Io Ant:<sup>o</sup> Vivaldi à nome mio, et de' Sig:<sup>ni</sup>  
Interessati aff:[erm]<sup>o</sup> q[ua]nto sopra

---

[mano del Conte Rambaldi:]

Io Rambaldo Rambaldi mi sottoscrivo  
piezo per detto Sig:<sup>r</sup> Vivaldi promettendo  
sarà puntualmente pagato

Ad: 7 Ghe 1734

Verona

Con la pnta privata Sinto: quale abbia forza  
come se fosse pnta di mano di pub: Not: D:  
Sto Cita si dichiara, come To. Ant: Vivaldi  
qui a pie sotto lo a nome mio et de sig: Intere:  
-vestati nel Teatro di Verona, accordo J. J. Riccio

Monighi vestate in tutte le Opere che  
dovevano farsi nel prof: Carnovale nel  
Sud: Teatro con pnta via pronto a tutte le  
prove e recite. Mi incarico To Vivaldi sud:  
a nome mio et de sig: Intere:ati accordo  
J. J. Monighi riccati di

6:4 J uno numero: vestando a carico del sud J. Monighi

Si pensava a viaggi spese abare et alleg:  
gio tutto il tempo che si fermava in  
Verona. In fede etc.

To. Ant: Vivaldi a nome mio et de sig:  
Intere:ati aff: J. J. Riccio

To Gambado Gambado Mi sotto servizio  
piezo per detto sig: Vivaldi promettendo  
sarete puntualmente pagato

4) *Ibidem*, Busta I, Mazzo C [autografo di Vivaldi]

Eccellenza

Mi permetta V.E. che le presenti à piedi l'umilis:<sup>ma</sup>  
mia osservanza, et che mi dia l'onore di notifi-  
carle come al S:<sup>r</sup> Conte Rambaldi che aveva  
stabilito di venire in Ven:[ezi]<sup>a</sup>, è sopravvenuto affare  
di tale importanza, doppo spedite le lettere p[er]  
Bologna, p[er] il quale hà dovuto trattenersi in  
Verona. Tengo ordine dal medemo Cav:[alier]<sup>e</sup> di  
spedirle ogni lettera, che verrà qui da Bologna col suo nome, e per tanto  
q[ue]sta sera non mancarò di  
avanzarle la Riveritis:<sup>ma</sup> di V.E., et altra del  
S:<sup>r</sup> Morighi. Come il sud:[dett]<sup>o</sup> S:<sup>r</sup> Conte aveva rimesso  
ogni cosa ne' totali arbitrij di V.E., toccante  
lo stabilim:[en]<sup>to</sup> del sud:[dett]<sup>o</sup> soprano p[er] le due  
Opere, che doveran[n]o farsi in Verona, così

Eccellenza

Mi permetta V. E. che le presento in pochi termini  
mia opinione et che mi dispiace molto di non  
= ficarla come aff. Conte Gambald. che aveva  
stabilito di venire in Ven. e sopravvenuto affare  
di tale importanza doppo spedita la lettera  
Bologna. y il Re ha dovuto mantenerse in  
Venetia. Tengo ordine dal medesimo Re di  
pedire ogni lettera che veniva qui dal Bologna col  
subordine e per tanto non manco di  
avanzarle la ditta lettera et alia del  
P. Morghini. Come il Re. Conte aveva rimesso  
ogni sua ne totale arbitrio di V. E. toccato  
lo stabilimento del Re. Spiano le due  
opere, che dovevano farle in Venetia sopra

mi persuado, che ogni difficoltà à me ignota sarà  
facilm[en]<sup>te</sup> sciolta dalle nuove risposte, che V.E.  
riceverà. Suplico frà tanto la som[m]a Benignità  
di V.E. avere la pazienza di tenere in parola  
il sud:[dett]<sup>o</sup> Musico, tanto più q[ue]sto teatro di  
S. Angiolo [sic], con il q[ua]le carteggiava, nella  
passata settimana hà stabilito Castor Castorino.  
Dimando mille perdoni à V.E. per l'ardire,  
che mi prendo d'incomodarla con li p[rese]nti  
miei rozzi caratteri, mà prego di attribuirlo  
alla necessità d'operare così. Iddio volesse  
che un tale accidente mi aprisse una strada,  
p[er] la q[ua]le potessi essere an[n]overato nel numero  
in[n]umerabile de' suoi Servitori, affine con

mi persuada che ogni difficoltà a me rivolta s'ava  
facilm<sup>te</sup> sciolta dalle miec misposse che V. E.  
ricevera. Suptico s'va tanto la Signa Benignita  
di V. E. avere la pazienza d'aver in pando  
il sig. Muzico tanto piu che s'va stato d  
L. Anzielo con il s'le carteggiavano, nella  
passata settimana ha stabilito l'uffa Castorino.  
Dimando mille perdoni a V. E. per l'ardire  
che mi prendo d'incomodarla con li puz  
miec rozzi caratteri, ma prego di andarli  
alla necessita d'operare cos. Ddio vuole  
che un tale accidente mi aprisa una strada  
che la s'le potesi d'esse anouevato nel numero  
innumera de' de' miei serviti a fine con

la pontual essecutione di q[ua]lche pregiatis:<sup>mo</sup> cenno  
di V.E. io potessi in avvenire aver la Gloria  
di rassegnarmi con la più fina Venerat:[ion]<sup>e</sup>.  
Di V.E.

Ven:[ezi]<sup>a</sup> 16 8bre 1734

Hu:[milissi]<sup>mo</sup> Os:[servantissi]<sup>mo</sup> Servitore

Antonio Vivaldi



5) *Ibidem*, Busta I, Mazzo C

Eccellenza [sic]

Mi dò l'onore di dire all'E.V., che per una comissione avuta di portarmi dal Sig.<sup>r</sup> Marescial Kinisech, o dovuto diferire la mia andata a Venezia, ove rispondo qui da Verona alla di Lei stimatiss.<sup>ma</sup>, e di quanto ella a operato gliene resto con le maggiori obbligazioni. Incluse le trasmetto le due scritture una a cautione di Morigi e l'altra, che averà la bontà l'E.V. di farla sottoscrivere a Morigi, e spedirla a Venezia sottoscritta al S. Abbate Vivaldi canterà due sole Operine ed avera il regalo di Ducati n.º 700. Io averò poi una particolar premura per lui, e per la



mediazione di V.E. a cui professo una stima molto particolare. È pregata dunque farle sottoscrivere senz'altro la scrittura. M'onori in tanto della continuazione della sua bona grazia, che io sarò sempre con la maggior premura

Di V.E.

Verona 21 8bre 1734

Dev.[otissi]<sup>mo</sup> Ob.[bligatissi]<sup>mo</sup> Se[rvito]<sup>re</sup> ed A.[mi]<sup>co</sup> Vero

Rambaldo Rambaldi



6) *Ibidem*, Busta V, Mazzo A [autografo di Vivaldi]

Eccellenza

Mi veggo nuovam:[en]<sup>to</sup> favorito dalle G[raz]ie Benignis[si]<sup>m<sup>e</sup></sup> di V.E.  
che si compiace spedirmi la scrit:[tur]<sup>a</sup> del S:<sup>r</sup> Morighi.

Hò umilm:[en]<sup>te</sup> desiderato di ricevere con q[ue]<sup>sta</sup>  
anco l'onore pregiatis:[si]<sup>mo</sup> di qualche Riveritis:[si]<sup>mo</sup>  
cen[n]o di V.E.; affine di poter rassegnarle con  
più coraggio la mia umilis:[si]<sup>ma</sup> osservanza.

Quando à V.E. piacerà di farmene degno, s'accerti  
che con la più profonda Venerat:[ion]<sup>e</sup> cercherà  
tutte le strade d'umiliarmi

Di V.E.

Ven:[ezi]<sup>a</sup> 30 8bre 1734

Um:<sup>mo</sup> De:<sup>mo</sup> Ob:<sup>mo</sup> Ser:<sup>o</sup>  
Antonio Vivaldi

[sul retro, mano di segretario:]

30 8bre 1734

S.r Ab.[at]e Antonio Vivaldi

## APPENDICE 1b

Supplica di Vivaldi all'Accademia Filarmonica  
(cfr. nota 35)

Ill:[ustriss]<sup>ma</sup> Accademia Filarmonica

A' questo Ill:<sup>mo</sup> numero mi presento p[er] ottenere dalla [...]  
Benignità l'uso del suo famoso Teatro, pro-  
mettendole, che dalla presentazione si doverà  
in esso fare niente verrà pregiudicato, anzi  
il tutto sarà compatito, mentre hò studiato  
molto e p[er] la scelta de' soggetti, e p[er]  
le decorazioni così che sperarò dalla  
Gentilezza di V.S. Ill:<sup>ma</sup> e del Paese tutto  
quel agradim:[en]<sup>to</sup> che pon[n]o meritare le mie  
fatiche. Grazia etc.

Hu:[miliss]<sup>mo</sup> De:[votiss]<sup>mo</sup> Ob:[bligatiss]<sup>mo</sup> Servitore

Antonio Vivaldi

## APPENDICE 2

Per comprendere meglio i rapporti dei diversi valori monetari citati sia nel testo che nelle note, trascriviamo qui di seguito una tabella coeva proveniente da un libro di conti del 1715. Il ragguaglio è effettuato in lire e soldi bolognesi.

Doppia di Spagna o luigi	16-15
di Roma	16-10
Italia	16- 5
nuovo	10- 5
Zecchin	-----
vecchio	10- =
Ongaro et £ 9- 5	9
Genoina	6-12
Filippo	4-16
Scudo, ducaton tutti	10-10
Livaria [!]	9
Fiorin	4- 5
Ducato	3-10
Bianco vel Giulio	0-12
Scudo di Bologna	4
Madonnina	- 6

Fonte: I-Bas, E.C.A. di Bologna, Patrimonio ex-gesuitico, n° 351. Libretto dei conti, fasc. 21 «Per il P.[adre] Procuratore Civile» (carta di guardia).

\*

### Elenco delle abbreviazioni:

I-Bas	Bologna, Archivio di Stato
I-Bca	" Biblioteca comunale dell'Archiginnasio
I-Vas	Venezia, Archivio di Stato
I-VEas	Verona, Archivio di Stato
I-Vgc	Venezia, Fondazione Giorgio Cini
I-Vnm	" Biblioteca nazionale marciana

## Vivaldi and his reluctant Bolognese Patron Count Sicinio Pepoli (*Summary*)

The discovery of unpublished correspondence in a private Bolognese archive further broadens our knowledge of Vivaldi's activities during the 1732 and 1735 seasons at the Teatro Filarmonico of Verona, which featured his operas *La Fida Ninfa*, *Adelaide* and *Tamerlano*.

The principal subjects of the present article are as follows:

– Vivaldi's strategy as impresario in the difficult aftermath of his return from Bohemia, against the historical background of the Polish war of succession;

– the composer's relationship with two aristocratic patrons, Count Sicinio Pepoli and his Veronese peer Rambaldo Rambaldi;

– the biographies and careers not only of the two aforementioned patrons but also of two eighteenth-century castrati of the kind defined by Strohm as "male sopranos of modern training": Castore Antonio Castorini, closely associated with the rise to fame of Pergolesi and, above all, of Hasse; and Pietro Morigi, who, following his experience as a early performer with Vivaldi, went on to form part of the first Italian operatic troupe to sing on Russian soil. Information from the libretti is augmented through reference to archival and bibliographical materials. Morigi concluded more than four decades of activity as a singer at the King's Theatre, London; the reasons for Vivaldi's singular absence from Bolognese operatic life: this stems both from the particular tastes of the nobles responsible for the planning of local theatrical policy (whose preferences were for composers such as Hasse, Vinci and Leo) and from long-standing moral prejudice and personal animosity towards Vivaldi and his entourage (in particular, Anna Girò and her protector Piero Pasqualigo).

## “Tragédie” into “Dramma per musica” (Part Two)\*

Reinhard Strohm

The libretto reformers of the period around 1700 – Domenico David, Apostolo Zeno, Girolamo Frigimelica-Roberti, Silvio Stampiglia, Pietro Pariati, Antonio Salvi and others – faced two major adversaries. One of them was the bad taste of the Seicento as they saw it: the improbabilities, immoralities, miracles, mixed metaphors and mannerisms of traditional operatic poetry. This was the adversary whom the reformers had taken on voluntarily, fighting together with other enlightened *letterati* in Italy and France for a return of reason and good taste to the arts. The other adversary arose from their own circles, and perhaps unexpectedly. This was the rigorism and puritanism of the most prominent members of the *Accademia dell'Arcadia*, such as Giovanni Maria Crescimbeni, and of other famous contemporaries, such as Ludovico Antonio Muratori. In the opinion of these arbiters of taste, the operatic genre *in itself* was an aberration from the true – i.e. classical – traditions of tragedy. Consequently, the *dramma per musica* was the more welcome to them the closer it moved to its own annihilation.<sup>1</sup>

Many of their prescriptions for a reform of the ailing genre give indeed the impression of helping not the patient's recovery but his death. While Muratori's sharp attacks against modern operatic music were somewhat blunted by his ignorance of musical techniques, the recipes given by Crescimbeni could have been quite lethal if actually applied. He advocated the return to the aesthetic of the *favole pastorali* with their pastoral setting (i.e. without change of scenery except for *macchine*), simple conflict (*nodo semplice*), few arias and much recitative, and choruses.<sup>2</sup> The first two suggestions were at least extremely restrictive for the stage, and the “simple conflict”, as opposed to “double”, practically outlawed a tragedy with happy ending, because in this case the hero's fortune had to change twice in the course of the play. (See also Part One of this essay, “Informazioni e studi vivaldiani”, 9, 1988, pp. 17-19). The last two suggestions were particularly far-reaching as they affected the business of the composer (without mentioning him). Crescimbeni is apparently convinced that a *reduction of the number of arias* – a process which he sees already under way in 1700, and for which he praises Zeno, among others – will benefit the expression of the affections by giving more scope to recitative! This betrays, at the very least, unfamiliarity with the true state of the art in

1700, when the expressivity of recitative-setting was on the wane, while that of aria-setting was rapidly growing. This tendency, in which librettists and musicians shared efforts, was indeed to outlast all the reforms: the expression of affections (and, as will be argued, of character) was to become almost entirely the task of the aria. But Crescimbeni probably thought that the affections could not well be expressed in music anyway, not even in recitative: the less music there was to hinder the verbal communication, the better. As for the choruses, they were being promoted by the opponents of opera, who kept saying it had never been proven that the ancients had music in their dramas except for the choruses.<sup>3</sup> It was evident by 1700 that Italian opera could not render them dramatically efficient, whereas the *tragédie lyrique* succeeded with its spectacular but formalistic blend of choruses and dances. Words spoken chorally were so much of an *inverosimile*, and so impervious to the affections, that choruses could be reconciled with dramatical theory and practice only if presented as “real”, for example as part of ceremonial scenes among ancient or exotic peoples.<sup>4</sup> This requirement helped, of course, to limit the dramatic subject of opera to pastorals and the like. The dramaturgical restrictiveness of Crescimbeni’s proposals is evident: perhaps Cardinal Ottoboni’s private theatre, but not a public opera house, could live on such a diet. Furthermore, the boredom of too much recitative – *il tedio del recitativo* – had been discovered already by the 1630s, and remained a problem in opera ever since. (An example is the fear of Wagner audiences of “too much narration”). Opera-goers of the early eighteenth century – and that includes the French and English – wanted not more but less recitative. As a whole, Crescimbeni’s proposals offered the *dramma per musica* precisely that medicine which would have killed it.

Now it is true that minor doses of the medicine could be administered with a healthy effect. Not all the pastoral melodramas were as unconvincing and boring as Pietro Ottoboni’s *L’amor eroico fra pastori*, which Crescimbeni praised as a model. Zeno’s own *Gl’inganni felici* of 1695 borrows the pastoral atmosphere and simple conflict for a *dramma per musica* of particular freshness and humanity.<sup>5</sup> Pastoral themes, and their characteristic kind of stage decoration, were popular throughout this period, and to alternate them with heroic plots was a frequent strategy of impresarios in Italy as well as abroad. Choruses and ballets in the French manner often helped attract the audiences – as can be observed in London, Hamburg or Venice – although they were dangerously expensive. Zeno’s *Narciso* of 1697, a beautiful piece of pastoral poetry, must have had a healthy effect at least on the author’s

purse, as it was written on commission for the Margrave of Ansbach. But shortly afterwards, he and most of his fellow librettists must have realised that their artistic and, partly, economical future was threatened by the Arcadian restrictions. To rescue opera by reforming it became the solution advocated by Zeno and other practitioners who had to make a living from the theatre.

The escape road open to them was to imitate French spoken drama. This genre, unlike the musical *tragédie lyrique*, had earned the full respect of the classicist critics and had already been accepted on the stages of aristocratic colleges in Bologna and Rome.<sup>6</sup> When modelled after the tragedies of Corneille, Racine and other authors of the classical tradition, the *drammi per musica* were at least not exposed to the charges of bad taste, *inverosimile* etc. Thus, the model of French classical tragedy not only influenced the Italian libretto reform, it actually helped Italian opera to survive at all – at a time when its alleged degeneration had exposed it to radical, anti-operatic criticism.<sup>7</sup> Already Muratori's diatribe against opera of 1706 seems to change its tack, being directed more explicitly against the *music* than Crescimbeni's,<sup>8</sup> because Muratori's own friend Zeno had in the meantime demonstrated that his libretti, *when considered without the music*, were largely free of the alleged defects.

But this was precisely the problem. The reform librettists earned the respect of the critics – as well as their own self-esteem as poets – at a high price. What was now to be the role of the music when the libretto behaved like a spoken play, complete in itself? In “unreformed” opera, the sister arts of music and poetry could be enjoyed for their own sakes. But when a monologue, which Zeno put in the mouth of his hero was no longer just conventional lyricism but a true expression of the dramatic situation and the affection – would it not become the greatest *inverosimile* when sung?<sup>9</sup> The French – and Aristotelian – classical tradition assigned to music the role of a mere helper of the poetic *diction*, inferior to all other ingredients of the drama except the stage decoration (see Part One, p. 18). According to such a view of drama, music might have to express nothing but the *formal* elements of the poetry – as was to some extent the case in the *tragédie lyrique*. In the Italian tradition, however, music had always taken care of the *affetti* – however formalised – in recitative as well as in rhymed poetry. And poetry, even dramatic poetry, naturally accommodated itself to the sister art. Thus, the native tradition demanded that poetry and music should cooperate in the expression of the affections, whereas the French tragedists controlled them with verbal means alone. Insofar as Zeno's reform libretti imitated them, they functioned as convincing

stage plays on the levels of subject, character and affections. The addition of musical expression might inconvenience them. Their author indeed admitted, in personal letters, his misgivings about some of the more bothersome conventions of the *melodramma* (for example the *da capo* aria), which interfered with his poetic freedom. But Zeno's letters also demonstrate how much he thought of the stage and of the actors: he planned his plays as a true practician of the theatre. What did he himself think of the role of music? Did he design his language according to the exigencies of the music? Are his aria *texts*, as has often been claimed, only pretexts to accommodate the music at the ends of scenes, but superfluous or extraneous to the dramatic discourse? It rather seems that they often fit so closely into the dramatic context that the *musical* settings given to them could be considered superfluous. Even more importantly, the extent to which Zeno's *recitatives* are musical has never been investigated. When he imitates French spoken dialogues, does he deviate from them to conform to the conditions of musical recitation?<sup>10</sup> And if not, what does a composer do with Zeno's dramatic speech?

Zeno's dilemma was genuine: although an accomplished dramatic poet, he needed the musical theatre for a living, and we know that he did not intend his libretti to be performed without music. Nor did Metastasio: the various assertions that these *drammi* were successful on the stage without music were partly mere flattery (to which Metastasio succumbed), partly caused by exceptional circumstances.<sup>11</sup> Surely, Zeno's *Teuzzone* was created for, and depends on, the musical stage. The Venetian version of carnival 1708 (1707 *more veneto*), as set by Antonio Lotti, was accepted by the poet himself for publication in his Collected Works of 1744. This version was given at the Teatro San Cassiano, where it is most likely that Zeno collaborated with the composer and even the singers to effect the numerous text changes for the performance. Unfortunately, Lotti's score does not survive. (Of the Milan setting, only some arias are extant).

## Antonio Vivaldi's setting of "Teuzzone": dramatic speech and musical image

The earliest extant setting of the libretto which is complete with recitatives is Antonio Vivaldi's *Teuzzone*, given at the Teatro Arciduciale, Mantova, in the carnival of 1719.<sup>12</sup> It is not an original setting of the complete drama, but largely a pasticcio drawn from earlier arias by Vivaldi. Nevertheless, the circumstances (Vivaldi's position at the court) suggest that he tried to give his best, and the re-use of existing music – widely practiced at the time – did not necessarily weaken the drama. Many textual alterations to the version of 1708 were necessary, of course, including the writing of parody texts.<sup>13</sup> (Appendix A is a synopsis of Zeno's *Teuzzone* of 1708 and Vivaldi's of 1719; Appendix B traces the arias of 1719 to their previous appearances). The Mantuan version has in common with several other *Teuzzone* librettos of the time that Zeno's aria texts are largely replaced by different poetry. This is to some extent a verdict on the poor singability of his verse; but more generally, it reflects changes of operatic taste which had occurred between 1708 and 1719. We shall now use a few examples from Vivaldi's score to investigate the contribution of music to drama: operating with a case where we have not only the model libretto, reworked for the composer, but also the model tragedies, elaborated by the poet (see Part One of this essay).

The role of dramatic speech is the central issue. On a linguistic and rhetorical level, the Aristotelian claim that music should be a helper of "diction" could well be found valid. Vocal music had long learned to serve rhetorical ends, and to behave almost like formalised speech itself. Musical analogies have been identified for various classes of rhetorical procedures and figures: "figures of speech" (for example *repetitio*) as well as "figures of thought" (for example *hiperbole* = *exageratio*).<sup>14</sup> Italian music around 1700 was perfectly suited to support the rhetorical structures erected in the libretto. But theatrical speech is more than rhetoric, it is also "speech-act" – and this draws our attention to the relationship between speech, music and *stage character* (*persona*).<sup>15</sup> To what extent does music permit the singer of an aria or a recitative to identify himself with the dramatic *persona* of the play? To what extent does music "express" not only verbal structures and meaning but also the actions, affections, and perhaps even the character (*ethos*) of this *persona*? A question which involves, once more, the problem of verisimilitude, because the more convincingly an

actor expresses himself in musical sounds, the less probable it is that he "is" the *persona* of the play.

Dramatic speech in opera is, first and foremost, "recitative", or whatever its analogies are in other traditions of musical theatre. It can also be seen as the equivalent of dialogue or monologue in the spoken theatre. Zeno's relatively faithful adherence to the subjects and, partly, characters and affections of the two French tragedies makes us expect that traces of the original diction will also remain noticeable in his recitatives: there was no formal reason to change what people *say*. The verbal substance of his arias, it would be expected, is much less congruent with the text of the model plays, because nothing really equivalent to aria-singing happens there.

As it turns out, the relationship between the texts is much more complex. Whereas Zeno treated the subject, characters and affections as a self-determined dramatic poet, without much regard to the musical performance (see Part One), the verbal matter undergoes a certain distortion. Here, he seems to be looking in both directions simultaneously: to his literary models and to his singers and composer. One of the reasons for this is, of course, that the relationship between speech and *time* is different in music; but this is not all. Whereas, strangely enough, many of Zeno's arias inherit verbal matter from the French verse, his recitatives seem to use different words in a different manner. The musical setting seems to add yet another twist to the transformation, and in some passages Vivaldi's setting of *Teuzzone* cuts the last threads which had connected Zeno's text with those of his predecessors. In other places, significant verbal substance survived the changes.

We will now give a close reading to a *recitative* passage. It is taken from a very important scene: the dialogue between Zelinda and Teuzzone in prison (III 7), where she tries for a last time to persuade him to give in to Zidiana's advances; Zidiana has threatened his death if he is not willing. Zelinda herself will be content to give him up if this saves his life. The direct model for the dialogue is Racine's scene 5, concluding Act II, in *Bajazet* where, however, the external situation differs. (It is much earlier in the play). The situation in *Le Comte d'Essex* IV 5 (prison scene) corresponds, but is quite differently anchored in the affections since Henriette had long given up her own claims on Essex.

In the *text examples 1 and 2*, the encased and numbered passages of Racine's and Zeno's texts are analogous in content (straight as well as

figurative), or form, or both; some lines in nos. 2, 3 and 4 represent the closest approximations to Racine in Zeno's whole libretto.

The striking difference in length of the two dialogues is typical for the relationship of the two works. Zeno manages entirely without the ample narrations (after nos. 1 and 3, for example), the reasoning, arguing and forecasting (after nos. 2, 3 and 5). He rejects these detours probably because they engage too much of the imagination. Perhaps, views of the past and the future such as these (and what tearful and gruelling views they are!) seem ineffective or improper to him in recitative. Or he deliberately impoverishes the dialogue, because he wants to save certain effects – for example the tender remembrance of the lovers' youth (after no. 3: "cet amour si tendre...") – for arias. Not many of his aria texts pay tribute to such images, though; it is therefore likely that his reasons for rejecting them in the recitative were either dramaturgical or merely aesthetic.

#### No. 1

Where Zeno does borrow Racine's argument, his diction is hardly more concise. But he tends to borrow precisely the passages where the declamation seems to speed up, or is interrupted. The effect of "Vous quitter!" is partly due to the quickening of the pace; the preceding line with "rendre... quitter... régner" is very ponderous, also because Atalide suffers pains when speaking these words. Bajazet's reaction is an answer, not an interruption: Atalide has finished her discourse. Zeno imitates exactly this: an even longer, slow and painful discourse of Zelinda (no fewer than four full-stops!), leading up to "Vivi... felice", which she intends to be her last words to him. The weighty repetition "vivi... vivi" corresponds not in content but in form to "Il faut... il faut". Teuzzone's "Io d'altra?" is infinitely weaker than "Vous quitter!" His refusal to understand begs – with the question mark – to be instructed otherwise. Bajazet's incomprehension is absolute. Also, "quitter" as an active verb is reduced to the weak "di", indicating the possessive genitive, and, perhaps most importantly, "vous" (the woman) is replaced by "Io" (the man). We can guess what matters to Racine and what to Zeno. "Je le veux...": for the serious, heroic reply of Atalide, Zelinda has a curt "Sì", rushing on to her slightly aggressive argument (a glimpse of her character).

#### No. 2

The biting irony of this remark seems directed against melodramatic tragedy in general; it is a woman's rebellion against self-

destructive male values, often voiced later in Metastasio. Important are the differences of tone between "quelques plaisirs" and "gloria", "plus timide" and "gran timor", "mesurez vos malheurs" and "nulla pavento più": the operatic diction is more extreme, also because the characters are more bluntly designed. Interestingly, Zeno seems to convert "épargnez une âme" into "te ne assolvo" – the irony is so much the greater when he, Teuzzone, is treated with lenience. But together with other similar alterations, Zeno's focus on the man rather than on the woman is unmistakable.

#### No. 3

The paradoxical (and ironic) relation between "command" and "merit" is essentially a figure of *thought*, although it also involves the figure of speech "plus... plus" (*anaphora*). The second member of this parallelism divides again into two sub-members, which form the opposition of thought "ne point obtenir... souhaitez". This complex statement is simplified in Zeno, who drops the second opposition – but adds the opposition of *speech* "ami infido". This, in turn, sets up the antonymic rhyme "infido-fedele". It is one of those structures which Metastasio used frequently in arias. (Thomas Corneille also emulated Racine's paradox here, in the concise but ugly-sounding line: "Vous m'estimeriez moins, si j'osois obéir").

#### No. 4

Zeno's version of this little passage looks like a straight translation, which also preserves verbal forms such as the separated "Parlez". But the substitution of "Seigneur" with "Oimè!" is a far-reaching change. "Seigneur" goes almost unnoticed, whereas the exclamation (it is Zelinda's first in this dialogue) raises the tone to a more excited level. The real point is that Zeno makes Zelinda react, at once, to one word: "morire". Atalide, on the other hand, frightened as she must be by the forecast of Bajazet's head being carried to the jealous Sultan, totally controls her reaction. The playwright engages the spectator's horrified imagination, and lets him follow Atalide's hidden emotion with sympathy – the opera librettist nails the affections down in words.

Vivaldi's recitatives for this part of the dialogue (see *music example 1*) are conducted on a relatively expressive level, as attested by the chromatic harmonies. But not only the harmonies, also the rhythmic pace and melodic contour invite comment. As a rule of

thumb for tempo, it can be suggested that static harmonies encourage the singer to rush forward, whereas harmonic changes (and especially chromatic changes) have a braking effect on text delivery. A series of such effects happens at the beginning, where Zelinda's opening aside, her address to Teuzzone, his surprise and outcry, are all forcefully separated by unexpected chords.

In no. 1, Zelinda actually rushes her first line, taking the harmony from Teuzzone's preceding question. This is a good use of dramatic *verosimile*: Zelinda hastily cuts short false expectations of an amorous entreaty. But she loses control in her next phrase, with the b flat on "sospirata", on a weak beat. This not only turns the chord into a dissonance, but also functions melodically as a *note échappée*: a "sigh escapes her". Two ponderous downward clauses ("amante" and "vita") restore the slow, heroic tone. The concluding phrase "Vivi... felice" has the pathetic silence, gestural contour, sharp modulation and double cadence of the most exalted manner of speaking. This felicitous setting probably took its lead from the two full-stops and the doubled "vivi". Thus, the heritage of "Il faut vous rendre, il faut me quitter et régner" is kept alive.

For "Io d'altra?", Vivaldi does not use one of the common formulas for recitative questions, except for the upward gesture. While the pace is stopped with two long notes, the tying-over of the harmony seems to suggest Teuzzone's incomprehension (as it should). "Altra", however, seems overemphasized. The point is Teuzzone's leaving of Zelinda, not what he might do then. (See also above).

Zelinda's irony in no. 2 gains emphasis through dramatic pauses. The first, after "ben veggio", keeps us all in suspense as to what she actually sees. The interruption after "fido", when she has not told anything new as yet, is splendidly ironic: is this all she sees and wants to say? The coupling of "ne' respiri estremi" with "ma te n'assolvo", and the implied *accelerando* somewhat obscures the words, but enhances the surprise effect (also in the harmonic evasion to b minor). Zelinda, at first hesitating and uttering only a triviality, suddenly strikes out to reach a generous, bitter "ma te n'assolvo". Also, the word "fido" gains a body, as it were. It might well be sung with an appoggiatura spanning the whole minor seventh *c'-d'*. Performed in this way, it could hardly sound otherwise than deeply ironic. The melody immediately regains the top register at "respiri". Vivaldi emphasized the pungent vowels here, for which high pitches would normally be avoided. It is possible, furthermore, that the return to a regular cadence on G at "fede" retraces the steps from "fido" to "assolvo" which had led astray.

Teuzzone takes all this much more seriously (no. 3). He is not

ironic but simply sincere when his “Caro mio ben... infido” echoes his very first “Zelinda... O Numi!” The pun “ami infido” means nothing to him. Nor does the well-wrought conclusion of the paradox, except for the inescapable *d minor* cadence on “fedele”: the musical signature of this whole dialogue about tragic fidelity.

In no. 4 (*music example 2*), the inevitable happens: information is cut for the sake of verbal expression. Vivaldi “nails down” the two words “morire” and “Ahimé!” “Io vo” serves as a mere introduction; the chromatic contour really means the word “morire”. But to make “Parla” an echo of “Ahimé” is a beautiful idea. Teuzzone takes over Zelinda’s chord, the resignative *c minor*, and her pitch an octave higher, and turns the situation around by telling her to speak out – at a moment when words have just failed her.

Why has the line “Viver potresti, e non tradirmi” been cut? When Zelinda does not announce the stratagem she has in mind, Teuzzone’s expectant answer seems rather improbable. But Racine and Zeno are not perfectly probable either, because Teuzzone seems too easily won over for a stratagem which does sound impossible. For Vivaldi, Zelinda’s “Ahimé” *alone* changes Teuzzone’s mind. To have found this “Ahimé” instead of Racine’s “Seigneur” is Zeno’s greatest merit in the interest of opera here.

Similarly drastic is the end of no. 5: “t’ingingi. Finger? No”. I imagine the preparatory phrase “Zidiana t’ama...” as very rushed, almost ashamedly whispered into his ear, on account of the awkward chord. After the incomplete cadence at “furor”, there is a weighty series of cadential motions. “Finger?” still sounds with the expected *F major* chord: has Teuzzone not yet understood? Only the actual resolve, “No”, changes the atmosphere. (What follows is only standard rhetoric, however).

In many recitatives of the time, the harmonic surprise effect comes after a chord has been taken over from the partner. But the device does remind here, in an ironic way, of Bajazet’s analogous “Je vous entend” with which he seems to negotiate time for his resolve. (Does he really understand?). In any case, Vivaldi seems to have read Zeno’s text between the lines here, also guided by the strong similarity with “Io d’altra?” (“Vous quitter?”). In each of these cases, the verse is broken. The harmonic break at “No” is the strongest in the whole dialogue, and this shows an excellent perception of the drama, because Teuzzone’s refusal is the turning point of the scene – at least in Zeno’s version.

Whereas, in Racine’s scene, Atalide finally succeeds in her persuasion, keeping the intrigue alive (we are in Act II here), in Zeno’s

the lovers move much closer to the catastrophe. Precisely speaking, they reach an *impasse*, a suspense duet, both asserting their willingness to die and simultaneously trying to prevent their partner from accepting this end. The duet, and its preparation (no. 6), is a great poetic and dramatic achievement in Zeno's libretto. In our *text example* 2, the ringed two-syllable words form a climactic sequence and a framework of the dialogue. These exclamations map out the rising anticipation of catastrophe. To "O ciel!", "Adieu" and "Cruel!", Zeno adds "Ferma" as Racine adds "venez... venez" – genuine *parola scenica* also for the fact that it implies movement on the stage. The duet is cut in Vivaldi's version, which jumps from "Addio," to "Ti arresta". We will understand this better when considering that Vivaldi had added an entrance *arioso* for Teuzzone before the beginning of our scene, where Zeno had a recitative monologue (see below). The decision is connected with the dramatic role played in Vivaldi's score by the closed numbers.

In the historical *drammi per musica* by Zeno and his generation, the greatest challenge to verisimilitude were the *arias* – now reduced in number but not therefore more likely to happen in the play. The characters of these dramas probably never sang in real life: there was, then, no other justification for their arias than to consider them as either monologues or parts of dialogues. To give an aria the function of the monologue seems the more logical technique at first – arias are often asides, addresses to the public or to heaven, dialogues with one's own heart, with an actually remote lover or a mute *confident*. A glance at Vivaldi's *Teuzzone* (as well as many other operas of the time) will reveal that arias are not exclusively treated as analogies to spoken monologues. Nevertheless, there is a connection, and it justifies concentrating at first on this theatrical form.

The role of monologue in classical drama was not only to provide a lyrical break of the action, but also to establish a direct contact between the hero (or villain) and the audience. The communicative value of the monologue – speech without witnesses on stage – was vital for many plots, especially those where the villain can disclose his plans only to the public. In their quest for verisimilitude, the French often put a *confident(e)* on stage to listen to the monologue (this could be called a "disguised monologue"); but pure monologues are quite frequent, especially in older plays.<sup>16</sup> They can also assume a more rhapsodic or lyrical character, a pouring out of the emotion – or of conflicting emotions. Finally, monologues are a favourite external form

for *sentences* – the moralist maxims often volunteered by less important characters which were considered indispensable by contemporary audiences and critics.<sup>17</sup>

Zeno's *Teuzzone* has 11 monologues (straight and disguised): more than either of the two model plays. Six of these are not related to monologues in the model plays. Two are given to the *confident* Argonte (who has no analogy in the plays) and include "sentence arias" (i.e. arias expressing a maxim). Two belong to the secondary character Cino whom Zeno introduced to reveal the crime and bring about the happy end (see Part One) – these take the form of arias in which Cino consults his bad conscience. All four monologue-arias comment, therefore, on the moral issues of the plot. The other new monologues are two closely matching speeches of the protagonists, directed to mute characters on stage: Teuzzone to his soldiers in II 1; Zidiana to the guards in II 4. They are both formal recitatives, the first of 11 lines, the second of 12. No such symmetry of units can be observed in the model plays.

The other five monologues – those which have antecedents in the French plays – belong to the protagonists alone and express their affections. In I 10 (end of the second stage-set), Zelinda expresses her fear of losing her spouse in the impending battle. She does this in the presence of the *confident* Argonte, but addresses the gods. The situation is equivalent to Racine's.

*Bajazet*, I 4 (end of I):

ATALIDE (83-line dialogue with Zaïre, concluding:)

Eh bien! Zaïre, allons. Et toi, si ta justice  
De deux jeunes amants veut punir l'artifice,  
O ciel! si notre amour est condamné de toi,  
Je suis la plus coupable, épuise tout sur moi!

*Teuzzone* 1708, I 10

ZELINDA (13-line dialogue with Argonte, concluding with the aria:)

Salvatemi il mio sposo,  
Che pur è vostro dono,  
Oh sommi Dei.  
Se tor voi mi volete  
Quello, in cui viva io sono,  
Deh prima recidete  
I giorni miei.

Vivaldi's version differs from Zeno's insofar as Argonte is a mute character, and Zelinda has a solo scene, beginning not with "Udisti, Argonte, udisti?" but with "Udite, Cieli, udite". The address to the heavens is a greater *inverosimile* than in Zeno (who had reserved the address to the gods for the brief aria) – it is a *preghiera* in recitative form, as it were. It is followed by this aria:

ZELINDA

La timida cervetta,  
Che fugge il cacciator,  
Va errando per timor  
Per la foresta.  
Tal io colma d'affanni,  
In mezzo a tanti inganni  
Errando vado ognor,  
Confusa dal timor,  
Ch'il sen m'infesta.

(See music example 3)

The proportions of dialogue and monologue in Racine preserve for Atalide's last four lines the character of a spontaneous outcry. The tension between the regular, coupled rhymes and the strong irregularities of the verse – including the enjambement in the phrase from "Et toi" to "O ciel" – is exceptional even for Racine.<sup>18</sup>

Zeno's aria has in common with Racine's lines that it expresses Zelinda's *pathos* (anxiety for her lover) in her own personified speech, although she does not actually *say* "I am full of anxiety". But here, too, the rising tension of the preceding dialogue makes the aria happen at a true emotional apex.

The first half (refrain) of Vivaldi's aria is a simile: Zelinda describes herself as a hind – whose timid footsteps are illustrated by the music – and here she assumes almost a narrator's pose. In the second half (stanza), she gives the explanation of this allegory, stating of herself "I am full of grief, confused...". Such a full comparison (allegory – explanation, "qual" – "tal") has more dramatic immediacy than a mere description of the image, because the character does speak of herself in the first person. To say "I am anxious", however, is less convincing on the stage than to cry out anxiously, or pray anxiously to the gods. And this in addition to the de-personalisation produced by the simile itself.

Vivaldi may have wanted to replace Zeno's aria text with another in any case, because it is not a very good text for singing. The relative clauses of lines 2 and 5 are difficult to understand at first, and line 4,

with the following enjambement, sounds quite unmusical (why not simply “se togliere volete”?). Vivaldi preferred “La timida cervetta”, partly because it scans much more nicely and regularly (“tal io colma d'affanni / in mezzo a tanti inganni” sounds particularly musical) and also because he wanted to re-use his setting of these words, composed for *La costanza trionfante* in 1716. If he was interested in the drama at all, he certainly trusted his music more than Zeno's words to express it. Whereas the borrowed text of this aria contributes nothing specific to the drama, the music contributes the *image* of the “cervetta”.

In terms of the stage, the verbal description of an image is less powerful than personification: it is a lyrical or epic quality. Zelinda's de-personification goes so far as to suggest that she is really the contralto Teresa Mucci of Modena who is *describing* the character and affection of Zelinda by way of an image. But in terms of the affections, images can be powerful. Animal-similes were the great fashion of the 1710s: Pier Jacopo Martello amuses himself about them, and Vivaldi's early operas abound with them. The image of the “cervetta” fulfills the legitimate, orthodox purpose of tragedy to cause *compassion*. In its early eighteenth-century form of *attendrissement*, this affection is reserved almost entirely to the spectators – and the image-aria fills the gap between the affection shown on stage (Zelinda's *fear*) and that which the audience is supposed to feel (*attendrissement*) by presenting a sweet and lamentable little animal.

This mediatory role of music – between passions shown and passions aroused – goes far beyond that of a vehicle of the words. (One would rather say that, in this case, the words of the aria are a vehicle for the music). In assuming such a more ambitious role, however, music neglects the dramatic character of Zelinda. Racine's Atalide had made herself admirable by asking heaven to destroy herself *instead* of Bajazet, as the more guilty lover. Zeno's Zelinda at least asked to die *before* Teuzzone – less admirably but still conveying heroism. Vivaldi's Zelinda asks for nothing but help and pity for herself, a selfishness for which beautiful singing excuses her. The music interferes – intolerably, some would say – with the level of *ethos*. (It should be kept in mind that the *pathos* – fear – remains the same in all three cases).

Similar things happen more often in Vivaldi's opera, usually as a result of the composer's re-use of pre-existent music. At the end of the first Act, he has a monologue for Zelinda where Zeno had a sentence aria for Argonte, a half-hearted maxim about the possibility of an *inganno innocente*. By cutting Argonte's whole monologue, Vivaldi could have made the Act ending dramatically stronger, because it is now Zelinda

who has the last monologue of the Act. She has discovered that the empress Zidiana is her rival. But unlike Zeno's text, the modified scene I 14 in Vivaldi does not deepen our sense of fear and compassion. Teresa Mucci says:

ZELINDA

Mio core, io non m'inganno. Una rivale  
Scopro nella regina,  
Né mai con pace una rival si trova.  
Ma non sarei sì amante,  
Se non fossi gelosa. In traccia io vado  
Del mio Teuzzon: lontan da' cari lacci,  
Onde m'avvinse amore,  
Non sa viver il core.

Ti sento, sì, ti sento  
A palpitarmi in sen,  
Speranza lusinghiera.  
E dice al mesto cor  
Qual rapido balen:  
Cangierà il tuo martor,  
Costante spera.

The aria is one of Vivaldi's most favourite tunes, composed first for *La costanza trionfante* of 1716 and employed in many later works including op. X/5 (RV 434). Even apart from the fact that the status of the well-known tune may distract a knowing audience, the precious and galant tone of this aria (sordini, E major) interfere, this time, with Zelinda's *pathos*. Instead of being frightened by the discovery of a powerful and evil rival, she displays hope and tender attachment to her spouse. The "martoro", which according to her aria will be "changed", has hardly arisen, and she has not yet had time to react to it in the first place.

Marginally comparable is Zidiana's important monologue at the end of the second Act in Zeno. She has just received Zelinda's promise to speak for her to Teuzzone, and reacts with a mixture of fear and hope of obtaining Teuzzone's love. The situation is vaguely comparable to Roxane's solo scenes in *Bajazet* III 7 and 8, where, however, suspicion against Atalide prevails. Roxane decides to find out the truth about her rival Atalide for herself.

ROXANE (III 8, last lines)

Allons, employons bien le moment qui nous reste.

Ils ont beau se cacher, l'amour le plus discret

Laisse par quelque marque échapper son secret.

Observons Bajazet, étonnons Atalide;

Et couronnons l'amant, ou perdons le perfide.

In Zeno's drama, the modification of Roxane's gloomy monologue to a relatively hopeful short recitative and aria is consistent with the goal of a *lieto fine*. He preserves, however, the speech-act of Roxane's decision.

ZIDIANA (II 18)

Seguiamla, amor. Nella prigion si vada

A prender da quel labbro

Del suo fato, e del mio gli ultimi voti.

Oh! s'egli in fine alla mia fè si rende?

Vorrei; ma non lo spero.

Troppo io sono infelice, ei troppo altero.

Alma amante, io vorrei pace,

E la chiedo a un ingrato.

A pietà pietà si renda;

O si apprenda

Crudeltà da un dispietato.

The speech-act is contained in the exhortative verbs "allons", "observons" etc. and "seguiamla", "renda", "prenda". Zidiana's affections seem slightly more peaceful than Roxane's, but the threat implied in her "o si apprenda crudeltà da un dispietato" closely echoes "perdons le perfide". The difference between Racine and Zeno here lies neither in affection nor character, but in the diction, which produces significant allegorical nouns: "amor", "fato", "voti", "pace", and especially the rhetorical interplay between "pietà" and "crudeltà".

Even this highly "figured" and reasonably musical aria text did not satisfy Vivaldi's taste; he again substituted a simile aria – musically expressing an image and an allegory:

Ritorna a lusingarmi  
La mia speranza infida,  
E Amor per consolarmi  
Già par che scherzi e rida,  
Volando e vezzeggiando  
Intorno a questo cor.  
Ma poi, se ben altero,  
Il pargoletto arciero  
Già fugge, e lascia l'armi  
A fronte del mio amor.

Little comment is needed on this almost totally baroque piece of poetry – in dramatic terms a step backwards even over Zeno's formalised but sincere personal expression. The music, which illustrates not so much the feeling of hope as the movement of Cupid's wings, may not be by Vivaldi himself: the text occurs first, as it seems, in Giuseppe Maria Orlandini's *La Merope* (Bologna 1717); two musical sources of the aria outside Vivaldi's scores are anonymous.<sup>19</sup> In order to "prepare" the borrowed act-ending aria for Zidiana (Anna Ambreville, virtuosa of Modena), Vivaldi's libretto arranger simply cut the introductory recitative, so *Ritorna a lusingarmi* replies directly to the heartbreaking dialogue of Zelinda and Zidiana of the previous scene:

ZID. Ma se m'inganni?

ZEL. Ogni pietà s'esigli.

Sieno ancor co' suoi giorni i miei recisi.

ZID. Risorgete, speranze.

ZEL. (Ahi, che promisi!).

(Aria ZEL.) Sarà il tuo core / Un dì contento...

(As mentioned, Zelinda has just promised to persuade Teuzzone to accept Zidiana's hand).

Not always are the monologues provided by Zeno's dramatic models so totally changed in Vivaldi's score. In the last scene of Act 1 of *Le Comte d'Essex*, the hero (Comte) meets the villain (Cecily) to utter veiled threats. The villain decides on a pre-emptive strike, in that type of monologue which could also be called "dialogue with himself".

COMTE (I 3)

Je sais que contre moi vous animez la reine,  
Peut-être à la séduire aurez-vous quelque peine;  
Et, quand j'aurai parlé, tel qui noircit ma foi  
Pour obtenir sa grâce aura besoin de moi.

CÉCILE, seul.

Agissons, il est temps; c'est trop faire l'esclave.  
Perdons un orgueilleux dont le mépris nous brave;  
Et ne balançons plus, puisqu'il faut éclater,  
À prévenir le coup qu'il cherche à nous porter.

*Fin du premier acte.*

These are again “pompous quatrains” (see n. 17), and the second of them constitutes a whole solo scene for the villain.

In Zeno's *Teuzzone*, the protagonist starts off with an angry aria:

TEUZZONE (II 12)

Morirò, ma la sentenza  
Soffrirò senza viltà.  
Chi sa poi, che non diventi  
La condanna dell'innocenza  
Un supplicio dell'empietà?

The veiled threat, introduced by “Chi sa poi?” corresponds linguistically to the original “Peut-être”. The villain, Sivenio, reacts with disguised fear in his own aria-monologue:

SIVENIO (II 13)

Amor, che non ha ingegno,  
O che non ha valor,  
Non è che un freddo amor.  
Ma quando è fiamma ardente,  
Caligine di mente  
E gelo di timor  
Si dissipa al suo ardor.

The key-word is “timor”, which Sivenio hopes to dispel in himself by acting courageously. It is also “valor”, i.e. villainry, with which Sivenio hopes to gain Zidiana's hand.

In Vivaldi's version, *Teuzzone's* aria is the magnificent *Sì ribelle, anderò, morirò*, a re-use of *Anderò, volerò, griderò* as present in both

*Orlando* operas of 1714. The piece would deserve a discussion of its own; certainly, the shouted character of the voice and the forceful string accompaniment are perfectly suited to Teuzzone's pathos here, if less so to his ethos. After this aria, the sequence of exits is reversed (Cino-Sivenio instead of Sivenio-Cino), so that Sivenio sings his aria to Cino who is still present – but it nevertheless corresponds to the previously quoted two monologues. Vivaldi again substituted for Zeno's text a borrowed aria (from *Nerone fatto Cesare*):

SIVENIO (I 12)

Non temer, sei giunto in porto,  
Già sparita è la procella,  
Che rubella  
Il naufragio minacciò.  
Ed in quella  
Resti assorto  
Vano orgoglio, che quel soglio  
Di calcar folle tentò.

(See music example 4)

Some substance of Zeno's diction has been preserved: the concepts of fear ("temer"), which is shared between the two villains, and pride ("orgoglio"), which both see in Teuzzone. The word-rhythm is much better in Vivaldi's text, with easy-flowing ottonari and more piano endings, where Zeno had two monotonous tronco endings in immediate succession with two-syllable words. An external image is added – stormy sea – but the threat towards Teuzzone is direct and clear. The forceful melodic contours of the bass aria are admirable in themselves; the aggressive reverberation of a pedal point suggests power and stubbornness. It is admittedly a distortion of the ethos when Sivenio now almost conveys *grandeur* like Zeno's Teuzzone, heroically defying death. His attitude is worlds away from the merely calculating audaciousness of Cecily. Vivaldi, however, liked the image of the heroic, awe-inspiring villain, and wrote some of his best bass and tenor arias for this type of character.

Common to both the Italian texts is the tendency towards *abstract* or *allegorical* speech. In Thomas Corneille's dramatic language, strong, active verbs ("animez", "agissons", "perdons" etc.) predominate over abstract nouns such as "grâce" and "foi". In Zeno's, the hero poses with strong verbs ("morirò", "soffrirò") but also introduces the abstract qualities of "viltà" and "innocenza". The villain couches his

dialogue with himself in the form of a sentence aria, speaking entirely in the allegoric figure of "Amor" who has "ingegno" or not, and who is compared to a flame. Sivenio's speech-act personifies Amor as much as it depersonifies Sivenio himself. Vivaldi's text bends the abstraction towards a nature image. It also restitutes the speech-act: Sivenio directly addresses a partner – and while it is irrelevant whether this partner is Cino or his own heart, the subject of his statement is a *person*, not an allegory. Admittedly, the images stumble over each other in this poetry: "The storm that has just ceased will nevertheless bury the vain pride which foolishly had attempted to stamp the throne". Despite the relative importance of verbs (but some are participles: "sparita", "assorto"), the aria is composed over nouns not verbs, images not actions. It is possible that this formula applies to Vivaldi's dramatic music more generally, and perhaps to other operas of the time.

In one instance, a monologue of the model play has survived through Zeno's into Vivaldi's version because it was already "melodramatic" when spoken. This is the "set" monologue of the imprisoned Essex, which in Zeno's libretto becomes the "set" *prison monologue*. The respective position in the drama is the same – the opening of the penultimate picture.

#### COMTE (IV 2)

O fortune! O grandeur! dont l'amorce flatteuse  
 Surprend, touche, éblouit une âme ambitieuse,  
 De tant d'honneurs reçus c'est donc là tout le fruit!  
 Un long temps les amasse, un moment les détruit.  
 Tout ce que le destin le plus digne d'envie  
 Peut attacher de gloire à la plus belle vie,  
 J'ai pu me le promettre, et, pour le mériter,  
 Il n'est projet si haut qu'on ne m'ait vu tenter;  
 Cependant aujourd'hui (se peut-il qu'on le croie?)  
 C'est sur un échafaud que la reine m'envoie!  
 C'est là qu'aux yeux de tous m'imputant des forfaits...  
 (SALSBURY enters.)

#### TEUZZONE (III 6: *Prigione*)

Sorte nimica! Io germe  
 Di Regio tralce, io d'alto Impero erede,  
 Quando a' miei voti a gara  
 Si offrian beni, piaceri, onori, e glorie,  
 Morir deggio innocente? e da' miei stessi  
 Popoli condannato?  
 Perdite illustri! Ampie sciagure! In voi

Pur non degno impiegar gli ultimi affetti.  
Tutti, tutti, o Zelinda,  
Li dono a te. Voi difendete, o Numi,  
Ciò che vive di me nel suo bel core,  
Dall'altrui crudeltà, dal suo dolore.

Similarities of diction are: the opening exclamation and address to higher powers; the “pregnant” nouns, rhetorical questions, pompous paradoxes (“Un long temps...” / “Perdite illustri...”). The ethos is in both cases the self-pity of a high-born, proud and inflexible man, but one who finds time to offer the audience his failed career as a moralising example. The dissimilarities are partly those of diction: Corneille “amasses” verbs (line 2), Zeno nouns (line 4); the latter also tries a melodramatic *repetitio* (“tutti, tutti”). He varies pace unexpectedly, but ends in a well-prepared rhetorical figure (opposition); Corneille forms regular quatrains, the third of which is unexpectedly cut short.<sup>20</sup> Also, Corneille disregards *bienséance* by mentioning the “échafaud” (a rather mercenary strategy to earn the spectators’ horror and compassion), whereas Zeno credits his character with a more proper verbal behaviour (“morir innocente”).

The most important change is, of course, the introduction of the love element into the heroic setting. Zeno’s hero subjects all his other concerns and affections to his remembrance of Zelinda – which is admirable and touching at the same time. The ethos of both heroes – honour above love and love above life – is borne out verbally.

Vivaldi has removed the whole recitative and replaced it with an “entrance aria”.<sup>21</sup>

#### TEUZZONE (III 6: *Prigione*)

Antri cupi, infausti orrori,  
Rispondete a’ miei martiri,  
Se il mio ben più rivedrò?  
Voi tacete?  
Deh, mi dite, se sospiri  
Per pietà de’ miei dolori,  
E contento io morirò.

(See music example 5)

If hundreds of lovers on the Italian stage before Teuzzone had asked the winds to carry a message from or to their beloved, he might well address the walls of his prison. The *inverosimile* of the situation is

only apparently greater than the addresses to “fortune” or “sorte” in the earlier versions: in all three texts, the address is only a rhetorical trick, furnishing an imagined dialogue partner to whom the spontaneous-sounding questions, exclamations and imperatives can be directed. And these latter are the verbal and conceptual forms that count. In their employment for dramatic effect (spontaneity, personification), Vivaldi’s text beats the others. It is the only one where the hero actually asks his partners to do something (“rispondete”), so that his real isolation emerges in the manner of a tragic irony. The question “Voi tacete?”, is not simply rhetorical, but rather contrary to reason and therefore in Teuzzone’s situation probable. Also, the fictitious dialogue partner is a physical object, it can be *seen*. We have remarked in several earlier examples how the introduction of an image weakens dramatic speech – but here, the image strengthens it, because it is the scenery itself. An actor who speaks to the scenery must be in a truly deplorable state of mind, and the spectator’s compassion is therefore well-earned. The stage-set is one of “horror”: the spectators’ horror may not necessarily follow, but the initial address to the “antri cupi, infausti orrori” takes the problem of theatrical fiction head on, as it were.

And so does the music. The aria is very old-fashioned for 1719 in having only voice and bass (although the latter is mysteriously reinforced by the upper strings), and also in its brevity and throughcomposed form. The form of the text setting (no word repetitions!) resembles a seventeenth-century *arioso* or *cavata*, although the poetry is meant to be set in da capo form, with the division after line 3. There is one word repetition, and it is a stroke of genius: “rispondete”. The first time, this word sounds petulant, aggressive with the largest upward leap so far, and the first animated quavers. The ostinato bass, however, uses precisely that moment to set out, again, on its stubborn circuit – like a prison guard. The voice runs after him in a desperate, distorted effort, “rispondete a’ miei martiri”, trying three awkward tritone leaps almost in succession, and also losing balance over the hasty declamation in quavers. The concluding gesture “se il mio ben più rivedrò?”, in its melancholic beauty (like “Antri cupi”), is a statement of resignation rather than a question. At “Voi tacete?”, Teuzzone actually cries out at the prison walls, and they remain actually silent. Further on, the voice winds itself through anxious melismas (important is the high register), over an unconcerned ostinato or a dark, dead pedal point.

These are “speech-acts” in music: the singing voice personifies or “impersonates” the soul. And the bass impersonates the visible image

of the prison (by expressing immovability through motion!).

The text, and to some extent also the music, conform to a stereotype – a successful one in opera. The true provenance of the aria cannot be determined at the moment; no earlier use in Vivaldi's operas is known. If written for *Teuzzone* of 1719, then the most remarkable departure from Zeno's text would be that the hero, far from musing about his own death or his earlier glory, longs to see his mistress, or at least to know whether she sighs for him. The point is that Zelinda appears in the very next moment in the prison cell, with a sigh *a parte*, even before Teuzzone notices her.

ZEL. ("A che m'astringi, amor!"). Teuzzone, io vengo...

TEU. Zelinda, oh numi!

(See music example 1)

This effect is, of course, another stage trick from the bag of Venetian baroque opera, and therefore, we might say, yet another departure from the classical models we are discussing here. No: Racine, in one of the most tragic moments of *Bajazet* (III 3, the middle of the drama), does not disdain it. In a heart-searching dialogue with her *confidente* Zaïre, Atalide concludes that Bajazet loves Roxane and that she herself should give him up forever.

AT. Il ne me verra plus.

ZA. Madame, le voici.

Scène 4.

BAJ. C'en est fait, j'ai parlé, vous êtes obéie.

Since Zeno, in his prison scene, does not make Teuzzone mention Zelinda's absence or presence, it seems possible that Vivaldi's libretto arranger took the effect from Racine. This is speculation.

What can be said with confidence, however, is that Vivaldi and his arranger did create several theatrically convincing scenes without the help of borrowed music, either afresh or from Zeno's text. Strangely enough, many of these concern the role of the protagonist, sung by Margherita Gualandi Campioli.<sup>22</sup> Appendix A shows the distribution of borrowed and (probably) newly-composed pieces, and Appendix B identifies all the hitherto known models for the arias in *Teuzzone*: it seems remarkable how unevenly Vivaldi has spread the borrowed material. The some 12 numbers that seem to have been newly-composed in 1719 (without asterisk in Appendix A), are mostly

“entrance arias”, shorter pieces like *Antri cupi*, short ensembles, the choruses, and some of the dramatically most indispensable numbers of the role of Teuzzone. Many of these are set *senza violini* (the so-called “continuo arias”) or, as in *Antri cupi*, with unisono accompaniment. Some are extremely simple in style and form, such as Zelinda’s *Ho nel seno un doppio ardore* (III 12). Others use old-fashioned devices such as ostinato basses: besides *Antri cupi* also the beautiful *cavata Quanto costi al mio riposo*, with which Cino opens Act 3. Also characteristic is the use of the pathetic *largo tempo* in these two ostinato arias, in *Al fiero mio tormento* (I 2) and *Ove giro il mesto guardo* (I 6). The simplicity, and the old-fashioned techniques (i.e. techniques with which the composer had grown up), surely saved working time. But Vivaldi’s dramatic imagination is at work here. *Ove giro il mesto guardo*, bordering on the style of accompanied recitative, has a haunting opening in superimposed, dissonant string reverberations which we also know (in more extreme versions) from the beginning of *L’inverno* and the *Siroe* aria *Gelido in ogni vena*.<sup>23</sup> Another sign that Vivaldi did not substitute older arias for the mere sake of working economy is the presence of several freshly-composed pieces in the first version of the score, which he later replaced by borrowed arias. (See Appendix B). One of these pieces is the highly dramatic *Per lacerarlo*, Zidiana’s aria of fury in III 9, which was replaced by the trival *Io sembro appunto quell’augelletto*. The rejected pieces are mostly in the simpler or old-fashioned idioms and seem to indicate a conscious wish of Vivaldi, perhaps encouraged by his Mantuan/Habsburgian environment, to preserve a taste of *il patetico* in this opera. This taste then yielded to the more *galant* idioms of arias from the Venetian operas – whether on Vivaldi’s initiative alone or perhaps somebody else’s, we do not know.

These more *galant* idioms strike us as the real problem in the conversion of *tragédie* into *dramma per musica*. It seems as if Racine, Corneille and their follower Zeno had all worked very well towards the goal of a tragic type of opera (the two Frenchmen by inventing melodramatic scenes and expressions, for example) – but that all this was then swept away in the real world of the opera-house.<sup>24</sup> To some extent, the conservatism of the audience and the tenacious traditions of Italian *poesia per musica* can be held responsible for this (Marino was still somehow alive).

But the matter has another side as well. In Vivaldi’s *Teuzzone*, an unsettling effect is the music’s interference with the *ethos* of the characters. Also their *pathos* seems at times unduly lightened or reversed. Perhaps paradoxically, these may be signs that a genuine change in the Italian musical theatre is taking place. Vivaldi’s robust

pictorialism is not really in conflict with his sense of drama (the latter he demonstrates effectively in some recitative passages). It is rather an as yet immature attempt to *musicalise the drama as a whole*: to seize responsibility for the drama from the poet. The "immaturity" of the attempt can be felt in the rather chaotic result as regards both the characters and affections in this opera. Thus, all that was needed was that music had to grow with the new challenge: to express the whole of drama was a capability which could not be acquired overnight.

TEXT EXAMPLE 1

ATALIDE

Non, seigneur. Vos bontés pour une infortunée  
Ont assez disputé contre la destinée.

Il vous en coûte trop pour vouloir m'épargner:

Il faut vous rendre; il faut me quitter et régner.

BAJAZET

Vous quitter!

ATALIDE

Je le veux. Je me suis consultée.

1

De mille soins jaloux jusqu'alors agitée,  
Il est vrai, je n'ai pu concevoir sans effroi  
Que Bajazet pût vivre et n'être plus à moi;  
Et lorsque quelquefois de ma rivale heureuse  
Je me représentais l'image douloureuse,  
Votre mort (pardonnez aux fureurs des amants)  
Ne me paraissait pas le plus grand des tourments.  
Mais à mes tristes yeux votre mort préparée  
Dans toute son horreur ne s'était pas montrée:  
Je ne vous voyais pas, ainsi que je vous vois,  
Prêt à me dire adieu pour la dernière fois.  
Seigneur, je sais trop bien avec quelle constance  
Vous allez de la mort affronter la présence;

Je sais que votre cœur se fait quelques plaisirs  
De me prouver sa foi dans ses derniers soupirs;  
Mais, hélas! épargnez une âme plus timide;  
Mesurez vos malheurs aux forces d'Atalide;

2

Et ne m'exposez point aux plus vives douleurs  
Qui jamais d'une amante épuisèrent les pleurs.

BAJAZET

Et que deviendrez-vous, si, dès cette journée,  
Je célèbre à vos yeux ce funeste hyménée?

ATALIDE

Ne vous informez point ce que je deviendrai.  
Peut-être à mon destin, seigneur, j'obéirai.  
Que sais-je? A ma douleur je chercherai des charmes.  
Je songerai peut-être, au milieu de mes larmes,  
Qu'à vous perdre pour moi vous étiez résolu;  
Que vous vivez; qu'enfin c'est moi qui l'ai voulu.

BAJAZET

Non, vous ne verrez point cette fête cruelle.

Plus vous me commandez de vous être infidèle,  
Madame, plus je vois combien vous méritez  
De ne point obtenir ce que vous souhaitez.

3

Quoi! cet amour si tendre, et né dans notre enfance,  
Dont les feux avec nous ont crû dans le silence;  
Vos larmes que ma main pouvait seule arrêter;  
Mes serments redoublés de ne vous point quitter:  
Tout cela finirait par une perfidie!  
J'épouserais, et qui? (s'il faut que je le die)  
Une esclave attachée à ses seuls intérêts,  
Qui présente à mes yeux des supplices tout prêts,  
Qui m'offre, ou son hymen, ou la mort infaillible;  
Tandis qu'à mes périls Atalide sensible,  
Et trop digne du sang qui lui donna le jour,  
Veut me sacrifier iusques à son amour?  
Ah! qu'au jaloux sultan ma tête soit portée,  
Puisqu'il faut à ce prix qu'elle soit rachetée!

ATALIDE

Seigneur, vous pourriez vivre, et ne me point trahir.

4

BAJAZET

Parlez: si je le puis, je suis prêt d'obéir.

SCENA VII.

ZELINDA, e TEUZZONE.

ZELINDA.

[A che mi astringi, amor?] TeuZZone, io vengo...

TEUZZONE

Zelinda... O Numi! Ed è pur ver, che ancora  
E ti miri, e ti abbracci, anima mia?

ZELINDA

Tua più non mi chiamar. Questa si ceda  
Sospirata fortuna ad altra amante;  
O si ceda piuttosto alla tua vita.  
Vivi, e benchè di altrui, vivi felice.

1

TEUZZONE

Io d'altra?

ZELINDA

Sì: ben veggio,

Che il tuo cor si fa gloria  
D'essermi fido ne' respiri estremi.  
Ma te ne assolvo. Un gran timor tel chiede.  
Nulla pavento più, che la tua fede.

2

TEUZZONE

Caro mio ben quanto più m'ami infido,  
Tanto meriti più, ch'io sia fedele.

3

Questo è il sol tuo comando,  
Che non ha sul mio cor tutto il potere.  
Perdonami un error, ch'è gloria mia.  
Se non son di Zelinda, io vo' morire.

ZELINDA

Oimè! Viver potresti, e non tradirmi.

4

TEUZZONE

Parla. Se posso, ubbidirò.

TEXT EXAMPLE 2

ATALIDE

La sultane vous aime; et, malgré sa colère,  
Si vous preniez, seigneur, plus de soin de lui plaire;  
Si vos soupirs daignaient lui faire pressentir  
Qu'un jour...

5

BAJAZET

Je vous entends: je n'y puis consentir.

Ne vous figurez point que, dans cette journée,  
D'un lâche désespoir ma vertu consternée  
Craigne les soins d'un trône où je pourrais monter,  
Et par un prompt trépas cherche à les éviter.  
J'écoute trop peut-être une imprudente audace;  
Mais, sans cesse occupé des grands noms de ma race,  
J'espérais que, fuyant un indigne repos,  
Je prendrais quelque place entre tant de héros.  
Mais, quelque ambition, quelque amour qui me brûle,  
Je ne puis plus tromper une amante crédule.

En vain, pour me sauver, je vous l'aurais promis:  
Et ma bouche et mes yeux du mensonge ennemis,  
Peut-être, dans le temps que je voudrais lui plaire,  
Feraient par leur désordre un effet tout contraire;  
Et de mes froids soupirs ses regards offensés  
Verraient trop que mon cœur ne les a point poussés.

O ciel! combien de fois je l'aurais éclaircie,  
Si je n'eusse à sa haine exposé que ma vie;  
Si je n'avais pas craint que ses soupçons jaloux  
N'eussent trop aisément remonté jusqu'à vous!  
Et j'irais l'abuser d'une fausse promesse!  
Je me parjurerais! Et, par cette bassesse...  
Ah! loin de m'ordonner cet indigne détour,  
Si votre cœur était moins plein de son amour,  
Je vous verrais, sans doute, en rougir la première.  
Mais, pour vous épargner une injuste prière,

Adieu; je vais trouver Roxane de ce pas,  
Et je vous quitte.

ATALIDE

Et moi, je ne vous quitte pas.

Venez, cruel, venez, je vais vous y conduire;

Et de tous nos secrets c'est moi qui veux l'instruire.

Puisque, malgré mes pleurs, mon amant furieux

Se fait tant de plaisirs d'expirer à mes yeux,

Roxane, malgré vous, nous joindra l'un et l'autre:

Elle aura plus de soif de mon sang que du vôtre;

Et je pourrai donner à vos yeux effrayés

Le spectacle sanglant que vous me prépariez.

BAJAZET

O ciel! que faites-vous?

6

ATALIDE

Cruel! pouvez-vous croire

Que je sois moins que vous jalouse de ma gloire?

\*\*

ZELINDA

Zidiana

*T'ama. Dal tuo disprezzo*

*Nasce il tuo rischio, e il suo furor. Se amarla*

*Non puoi, t'ingingi almeno.*

5

TEUZZONE

*Finger? No: s'è viltà, manco all'onore:*

*Se perfidia, all'amore.*

*Questo non posso, e quel non deggio.*

ZELINDA

*Il dei,*

*Se l'ami, e il puoi.*

TEUZZONE

*Qual frutto*

*Trarrei da un vile inganno,*

*Se non morir più tardi, e con più scorno?*

*T'amo più di me stesso;*

*Ma più dell'onor mio non posso amarti.*

ZELINDA

**Crudel!** più non si oppone  
La mia pietà. Già dal tuo esempio apprendo  
Com'esser forte, o disperata. **Addio.**  
Il morir ti si affretti:

Sovra te cada il colpo:  
Ma sol non cada. Alla rival feroce  
Una vittima accresca anche Zelinda.

TEUZZONE

**Ferma...**

6

ZELINDA

Tu del tuo fato  
Arbitro resta: io lo sarò del mio.  
L'onor tu ascolta: io l'amor seguo. **Addio.**

TEUZZONE

**Ferma:** ascolta...

ZELINDA

Tu vuoi morte...

TEUZZONE

Cara vita.

ZELINDA

E morte io vo'.  
a 2. Ma in te solo io morirò.

TEUZZONE

Deb! mi lascia un cor più forte.

ZELINDA

Tu non hai di te pietà.

TEUZZONE

La tua fè morir mi fa.

ZELINDA

Io pietà di me non ho.

SCENA VIII.

ZIDIANA, e li suddetti.

ZIDIANA

Ti arresta.

ZELINDA

[O dei!]

ZIDIANA

Sdegnà più lunghi indugi

Il destin di Teuzzone, e l'amor mio.

Music example n. 1

Zel.

(A che m'a-stringi a - mor!) Teuz-zo-ne,jo

(6) (#) (6)

Teu.

ven-go... Ze - lin - da, oh nu - mi! Ed è pur verche an -

(# $\frac{6}{2}$ ) (6)

Zel.

- co - ra ti ri - mi - ri, ed ab - brac - ci, a - ni - ma mi - a? Tua

(# $\frac{6}{2}$ ) (#)

più non mi chia-mar. Que - sta si ce - da so - spi - ra - ta for -

(6)

- tuna, ad al - tra a - man - te, o si ce - da piut - to - sto al - la tua

vi - ta. Vi - vi, e ben - che d'al - trui, vi - vi fe -

(#) (6)

Teu. Zel.

- li - ce! Io d'al - tra? Sì, ben veg - gio,

(#)

ch'il tuo cor si fa glo - ria d'es - ser-mi fi - do ne' re - spi - ri -

(6)

- stre - mi, ma te n'as - sol - vo. Un gran ti - mor te'l chie - de:

(#)

Teu.

nul - la paven - to più che la tua fe - de. Ca - ro mio ben,

(# $\frac{6}{2}$ )

quan - to più m'a - mi in - fi - do tan - to me - ri - ti più ch'io sia fe - de - le.

Music example n. 2

Teu. Zel.

mi - a; se non son di Ze - lin - da, io vo' mo - ri - re. Ahi -

(b) (b6) (4) (b)

Teu. Zel.

- mé! Par - la, se pos - so ub - bi - di - rò.

(6/5) (b)

Zel.

Zi - dia - na t'a - ma; dal tuo di - sprez - zo na - sce il tuo ri - schio, e il suo fu -

$\begin{matrix} 6 \\ \#4 \\ (2) \end{matrix}$

Teu.

- ror. Se a - mar - la non puoi, t'in - fin - gi al - me - no. Fin - ger?

(6)  $\begin{matrix} b6 \\ 5 \end{matrix}$

No: s'è vil - tà, manco al - l'o - no - re, s'è per - fi - dia, al - l'a - more.

( $\begin{matrix} 6 \\ \#4 \\ 2 \end{matrix}$ ) (6) ( $\begin{matrix} \#6 \\ 5 \end{matrix}$ ) (#)

Music example n. 3

VI I con la parte

La ti - mi - da cer - vet - ta, la ti - mi da cer -

This system shows the first two staves of the musical score. The upper staff is for Violin I (VI I) and the lower staff is for Violin II, Viola, and Bass (VI II, Viola, B.c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in both staves, followed by a series of eighth and quarter notes.

VI II, Viola, B.c.

-vet - ta che fug - ge il cac - cia - tor, và er -

This system continues the musical notation from the first system. It features the same two staves and key signature. The vocal line continues with the lyrics "-vet - ta che fug - ge il cac - cia - tor, và er -".

-ran-do per ti-mor, và er-ran-do per ti-mor per la fo-re - sta.

This system concludes the musical notation for this example. It features the same two staves and key signature. The vocal line concludes with the lyrics "-ran-do per ti-mor, và er-ran-do per ti-mor per la fo-re - sta." and ends with a double bar line.

Music example n. 4

Sivenio

Non te-mer, sei giun - to in por-to, già spa-ri-ta è la pro -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a piano accompaniment line.

- cel - la, che ru - bel - la il nau - fra - gio mi - nac - ciò, già spa -

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a piano accompaniment line.

- ri-ta è la procel-la, che ru - bel-la, che ru-bel-la il nau - fra - gio mi - nac - ciò.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a piano accompaniment line.

Music example n. 5

**Largo**

Tutti gl'Istromenti unisoni

Teuzzone

An - tri cu - pi, in - fau - sti or -

- ro - ri, ri - spon - de - te, ri - spon -

- de - te a' miei mar - ti - ri, se il mio ben più ri - ve -

- drò? Voi ta - ce - te? Deh, mi

di - te, se — so - spi - ri per pie -

- tà — de' miei do - lo - ri, e con -

- ten

to mo - ri - rò —

\_\_\_\_\_

\* Research for this essay has been supported by a research fellowship of the National Endowment for the Humanities, Washington, D.C.

<sup>1</sup> On these opinions, see again ROBERT S. FREEMAN, *Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera 1675-1725* ("Studies in Musicology", 35), UMI Research Press, 1981, pp. 1-54; PIERO WEISS, *Teorie drammatiche e "infranciosamento": motivi della "riforma" melodrammatica nel primo Settecento*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, Olschki, Firenze, 1982, pp. 273-296, especially pp. 286 f.: "Veramente, la riforma del melodramma era stata l'ultima preoccupazione dei trattatisti dell'Arcadia, i quali, se se ne occuparono, lo fecero piuttosto per accusar il dramma in musica di aver usurpato le scene e per augurarsi che scomparisse per sempre, lasciando il campo libero alle «vere Tragedie, e Commedie recitate senza Musica»".

<sup>2</sup> FREEMAN, *op. cit.*, p. 13 f., quoting from Crescimbeni's *La bellezza della volgar poesia* (1700).

<sup>3</sup> The argument is typical for opponents of opera, who maintained that its invention relied on the *mistaken* assumption that the ancient dramas were sung throughout.

<sup>4</sup> This is to say that the *inverosimile* of choral singing on stage had to be overcome in exactly the same way as aria singing had had to be justified as actual singing on stage. But since "real life" offers even fewer occasions for choral than for solo singing, the chorus has remained a dramaturgical embarrassment ever since, whereas the aria has, after all, been accepted.

<sup>5</sup> See REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1979 (Italian and English translations in preparation), pp. 30-49.

<sup>6</sup> For a survey of the edited translations of plays, see LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII*, Paris, 1925.

<sup>7</sup> It may be argued that the influence of the Arcadian opponents of opera did not reach very far. But the power of the anti-operatic forces had just been demonstrated in the papal interdiction of opera in Rome and the papal states including Bologna (1698); if in 1706 Muratori admits that the genre "triumphed" over its critics, this was not unconnected with the series of Zeno's successful libretti.

<sup>8</sup> See FREEMAN, *op. cit.*, pp. 22ff.

<sup>9</sup> This problematic effect (which we might call the "trap of verisimilitude") occupied many critics in the following decades. See PIERO WEISS, *Baroque Opera and the Two Verisimilitudes*, in *Music and Civilisation. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York, 1984, pp. 117-126.

<sup>10</sup> We are thus repeating, with regard to poetry and music, the question asked in Part One with regard to subject, character and affections. It may be remembered that we did not find Zeno deviating from the dramatic conventions to serve musical ends – except for the purpose of a *lieto fine*.

<sup>11</sup> In the Habsburg dominions in the 1750s and 1760s, some civic theatres performed libretti by Zeno, Metastasio and others as spoken plays (alongside genuine spoken plays), because sung recitative was reserved for the Hof- and Burgtheater. See also HELGA LÜHNING, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert* ("Analecta Musicologica", 20), Laaber Verlag, 1983, p. 2, n. 4.

<sup>12</sup> Sources: partially autograph score: *I-Tn*, Foà 33, fols. 1-142. Contemporary copy: *D-B N*. Mus. ms. 125. Autograph sinfonia: *I-Tn*, Giordano 36, fols. 293-298. For a synopsis of the musical incipits, see ERIC CROSS, *The Late Operas of Antonio Vivaldi 1727-1738*, UMI Research Press, 1981, vol. 2, pp. 307-311. Libretto: see ANNA LAURA BELLINA-BRUNO BRIZI-MARIA GRAZIA PENZA, *I libretti Vivaldiani*, Olschki, Firenze,

1982, no. 47.

<sup>13</sup> It appears that Vivaldi's libretto version of 1719 was based directly on the Venetian libretto of 1708, although several other libretti, including one of another *Teuzzone*, were used as sources for the aria texts (see Appendix B). For the question whether pasticcio operas and parody arias could be measured with the same standards as "original" settings, see REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)* ("Analecta Musicologica", 16), Volk, Cologne, 1976, vol. 1, pp. 245 ff.

<sup>14</sup> See GEORGE BUELOW, article *Rhetoric and Music* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, vol. 15, pp. 793-803, for an introduction and further literature.

<sup>15</sup> For the theory of "speech-act", see JOHANNES THOMAS, *Studien zu einer Poetik der klassischen französischen Tragödie (1673-1678)* ("Analecta Romanica", 38), Klostermann, Frankfurt, 1977, pp. 20 ff.

<sup>16</sup> Further on monologues, see JACQUES SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1950, pp. 245-260. An interesting contribution on an early operatic analogy is MARGARET MURATA, *The Recitative Soliloquy*, "JAMS", 32, 1979, pp. 45-73.

<sup>17</sup> SCHERER, *op. cit.*, pp. 316-333.

<sup>18</sup> At the same time, this is a "pompous quatrain" – the most melodramatic type of speech in classical tragedy: see SCHERER, *op. cit.*, pp. 297-302.

<sup>19</sup> The collection *F-Pc X.128* contains – anonymously – four arias from *La Merope*, including *Ritorna*; another anonymous source of the music is the appendix to a score of Sarri's *Ginevra* (1720), *F-Pc D.14296*. Vivaldi set the same text differently in his *Griselda* of 1735.

<sup>20</sup> This is a rhetorical figure, too (apocope). Conceivably, Corneille attempted here a verbal symbol of the execution itself.

<sup>21</sup> I.e., "Scene-beginning aria". These arias were called *arie d'uscita* at the time, because the classical tradition regarded the stage as the "outdoors", the scene (lat. scena) as the "indoors".

<sup>22</sup> Possibly, Vivaldi had special confidence in her acting and liked composing new music for her. She had appeared in his *Orlando furioso* and *Orlando finto pazzo* of 1714, from which arias were borrowed in *Teuzzone*, but none was transferred either from or to her role.

<sup>23</sup> See CROSS, *op. cit.*, vol. 1, p. 123 and vol. 2, ex. 71 (*Ove giro* as re-used in *L'Atenaide*); STROHM, *Italienische Opernarien, cit.*, music ex. 109 (*Gelido in ogni vena*).

<sup>24</sup> Freeman's verdict of *Opera without Drama* would have to fall on Vivaldi here, not on Zeno.

APPENDIX A: SYNOPSIS OF THE VERSIONS 1708/1719

(\* = borrowed aria)

Zeno 1708

- I 2 TR *Ma già vien meno*  
 3 ZI *Occhi, non giova il piangere*
- 4 ZI *Dirò ad altri: mio tesoro*
- 5 SI *Puoi dar leggi da soglio*  
 6 CI *L'alma godea tranquilla*  
 7 ZE-AR *Che amaro tormento*
- ZE-TE *Mi usciria per gran diletto*  
 ZE *Il mio giubilo, il mio orgoglio*
- 8 CORO *Dagli Elisi ove gioite*  
 CI-SI-TE-CORO *Avello felice*
- 9 ZI *Sarai mio (lo dico a te)*  
 10 ZE *Salvatemi il mio sposo*  
 11 CORO-CI-ZI *O vita o mente*  
 ZI-TE-SI-CI-CORO *Alma bella*  
 TE *Io vassallo? Io giurar fede?*
- 13 CI *Vassallo alle tue leggi*
- 15 ZE *Non si serva con mia pena*  
 16 AR *Amante, ch'è costante*

Vivaldi 1719

- 1 Rec. acc.  
 2 ZI *Alma mia fra tanti affanni (replaced by:)*  
*Al fiero tormento*  
 EG *Come suol la navicella\**  
 3 ZI *Caro adorato bene (replaced by:)* *Tu mio vezzoso diletto sposo\*?*  
 4 SI *In trono assiso\**  
 5 CI *Taci per poco ancora\**  
 6 ZE-TE *Che amaro tormento (replaced by:)*  
 TE *Ove giro il mesto sguardo*  
 ZE-TE *Lega pietoso amore*
- 7 CORO *Dagli Elisi ove posate*
- 8 ZI *Sarò tua regina e sposa\**  
 9 ZE *La timida cervetta\**
- 10 Sinfonia  
 ZI-TE-SI-CI *Alma bella*  
 TE *Come fra turbini\**
- 12 CI *Mi va scherzando in sen\**  
 SI *Non paventa giammai le cadute\**
- 14 ZE *Ti sento, sì ti sento\**

II	1	TE	Rec.	TE	<i>Di trombe guerriere</i>	
	2	EZ	<i>Morte vuoi? Va pur, crudele</i>			
		TE	<i>Addio cara. Addio, mia sposa</i>	TE	<i>Tornerò, pupille belle*?</i>	
	3	ZE	<i>Fido amante – non disperi</i>	ZE	<i>Un'aura lusinghiera*</i>	
	7	ZE	<i>Sì facile al tuo amor</i>			
	8	Rec.		EG	<i>La gloria del tuo sangue*</i>	
	9	ZI	<i>Soffri costante</i>	ZI	<i>Abi, che sento nel mio core (replaced by:) Vedi le mie catene*?</i>	
	11	TE	<i>Tempo è già di armarti</i>			
		TE	<i>Morirò, ma la sentenza</i>	TE	<i>Sì, ribelle, anderò, morirò*</i>	
	12	SI	<i>Amor che non ha ingegno</i>	SI	<i>(Se a un amor ch'inalza al regno)* (replaced by:) Non temer. sei giunto in porto*</i>	
				CI	<i>Nel suo carcere ri- stretto*?</i>	
	15	ZE	<i>Penso ma mi confondo</i>	ZE	<i>Guarda in quest'occhi e senti*</i>	
	17	ZE	<i>Sarà il tuo core</i>	ZI	<i>Ritorna a lusingarmi*?</i>	
	18	ZI	<i>Alma amante, io vorrei pace</i>			
III	1	AR	<i>Per te sola il petto forte</i>			
	2			1	CI	<i>Quanto costi al mio riposo</i>
		ZE	<i>Se credi a quel bel labbro</i>			
	4	ZI	<i>In te mio amore</i>	ZE	<i>Con palme ed allori*</i>	
				3	ZI	<i>Sì per regnar – sì per goder*</i>
	5	CI	<i>Esci di servitù</i>	4	CI	<i>Son fra sirti e fra procelle* (replaced by:) Son fra scogli e fra procelle</i>
				5	SI	<i>Base al regno e guida al trono*?</i>
	6	TE	Rec.	TE	<i>Antri cupi infausti orrori</i>	
	7	TE-ZE	<i>Ferma: ascolta...</i>	6	TE	<i>Dille ch'il viver mio (2 settings)</i>
	9	TE	<i>Prendi il core in quest'amplesso</i>	9	ZI	<i>Per lacerarlo, per fulminarlo (replaced by:) Io sembro appunto*</i>
	10	ZI	<i>Su l'orme del furor</i>	10	ZE	<i>Ho nel seno un doppio ardore</i>
	11	ZE	<i>Sposo amato, o tu vivrai</i>	11	ZI-CI-SI	<i>Liete voi, amiche trombe</i>
	12	CORO	<i>Oggi che nacque il mondo</i>	13	CORO	<i>In sen della virtude</i>
	15	CORO	<i>Fermezza ha l'altezza</i>			

APPENDIX B: BORROWED ARIAS IN TEUZZONE 1719

The following list includes only the earlier works from which *Teuzzone* material has been derived. (The source libretto is placed in round brackets in such cases as the corresponding musical version does not survive).

I	2	EG	<i>Come suol la navicella</i>	( <i>La costanza trionfante...</i> 1716)
I	3	ZI	<i>Tu mio vezzoso diletto sposo</i>	(probably borrowed: "Il mio..." would fit the situation better)
I	4	SI	<i>In trono assiso</i>	( <i>La costanza trionfante...</i> 1716)
I	5	CI	<i>Taci per poco ancora</i>	( <i>Tieteburga</i> 1717)
I	6	TE	<i>Ove giro il mesto guardo</i>	(G.M. Orlandini, <i>Teuzzone</i> , Genova, S. Agostino 1712, I 6) <sup>a</sup>
I	8	ZI	<i>Sarò tua regina e sposa</i>	( <i>L'incoronazione di Dario</i> 1717) <sup>b</sup>
I	9	ZE	<i>La timida cervetta</i>	( <i>La costanza trionfante...</i> 1716)
I	11	TE	<i>Come fra turbini</i>	<i>Arsilda</i> 1716: <i>Precipitio del mio petto</i>
I	12	CI	<i>Mi va scherzando in sen</i>	<i>L'incoronazione di Dario</i> 1717
I	12	SI	<i>Non paventa giammai</i>	<i>Orlando finto pazzo</i> 1714
I	14	ZE	<i>Ti sento, sì, ti sento</i>	( <i>La costanza trionfante...</i> 1716)
II	2	TE	<i>Tornerò, pupille belle</i>	(G.M. Orlandini, <i>Teuzzone</i> , Genova, S. Agostino 1716, II 2) <sup>a</sup>
II	3	ZE	<i>Un'aura lusinghiera</i>	( <i>La costanza trionfante...</i> 1716)
II	8	EG	<i>La gloria del tuo sangue</i>	( <i>Tieteburga</i> 1717)
II	9	ZI	<i>Vedi le mie catene</i>	(text perhaps from a <i>Griselda</i> opera: Orlandini, <i>La virtù nel cemento</i> , Mantua 1717?) <sup>c</sup>
II	11	TE	<i>Sì, ribelle, anderò</i>	<i>Orlando finto pazzo</i> 1714
II	12	SI	<i>Se un amor ch'inalza<sup>d</sup></i>	( <i>Tieteburga</i> 1717)
II	12	SI	<i>Non temer, sei giunto</i>	( <i>Nerone fatto Cesare</i> 1715) <sup>b</sup>
II	13	CI	<i>Nel suo carcere ristretto</i>	(text does not fit situation)

II	15	ZE	<i>Guarda in quest'occhi</i>	<i>Ottone in villa</i> 1713 <sup>b</sup> (music only vaguely related)
II	17	ZI	<i>Ritorna a lusingarmi</i>	Orlandini?, <i>La Merope</i> , Bologna 1717 (see n. 19)
III	2	ZE	<i>Con palme ed allori</i>	( <i>Scanderbeg</i> 1718)
III	3	ZI	<i>Sì per regnar</i>	( <i>Tieteberga</i> 1717)
III	4	CI	<i>Son fra sirti</i> (1st setting)	<i>Arsilda</i> 1716 <i>Col piacer della mia fede</i> ; cfr. also RV 94
III	4	SI	<i>Base al regno</i>	(possibly borrowed)
III	10	ZI	<i>Io sembro appunto</i>	<i>Ottone in villa</i> 1713

<sup>a</sup> Probably only a text borrowing.

<sup>b</sup> I owe the knowledge of this earlier use to a kind communication from Professor John Hill. For his computer-assisted research of verbal latches between Vivaldi arias, see JOHN HILL, *A Computer-Based Analytical Concordance of Vivaldi's Aria Texts: First Findings and Puzzling New Questions about Self-Borrowing*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di A. Fanna e G. Morelli, Olschki, Firenze, 1988, pp. 511-534.

<sup>c</sup> Unlike the case of *Ritorna a lusingarmi*, the setting of *Brami le mie catene* in Vivaldi's own *Griselda* is musically related. In 1719, Vivaldi either borrowed only the text, or he re-used an aria which he himself had composed for Orlandini's *Griselda*.

<sup>d</sup> Textless fragment; borrowing identifiable through further re-use in *Giustino* 1724.

## Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte II) (Sommario)

La situazione dei librettisti riformisti intorno al 1700 (Zeno e altri) era quella di una guerra su due fronti – contro il cattivo gusto barocco da una parte, contro la critica arcadica, anti-operista, dall'altra. La soluzione per molti – che poi contribuì alla sopravvivenza del melodramma come genere – era di imitare, nei loro *drammi per musica*, la tragedia parlata dei francesi. In tal modo era possibile e coltivare il buon gusto e far tacere gli avversari del melodramma. Ma così operando si suscitò il problema del rapporto fra teatro, poesia e musica. Secondo le teorie classiciste (p. es. i famosi *Trois discours sur le poème dramatique* di Pierre Corneille), la gerarchia delle parti costituenti il dramma assegnava alla musica il quinto posto, dopo soggetto, costumi, affetti e poesia.

Zeno, nel suo *Teuzzone* (1706 e 1708), aveva scritto un dramma imitando il *Bajazet* di Racine e il *Comte d'Essex* di Thomas Corneille senza troppi riguardi per la musica (tranne che per il lieto fine) nei confronti di soggetto, costumi e affetti (vedi parte I di questo saggio nel n. 9, 1988, pp. 14-25 di questo Bollettino).

Si cerca di dimostrare in questo articolo, con riferimento al libretto di Zeno (versione Venezia, 1708) e alla partitura di Vivaldi (Mantova 1719, la prima composizione del dramma conservata integralmente), come la discendenza da due tragedie parlate entri in competizione con la destinazione musicale del libretto al livello della poesia (*diction*). Nel genere del *recitativo* qualche materiale originale subisce trasformazioni o sparisce già nel testo del libretto e più ancora nella versione musicale. Per contro molto altro materiale è trasmesso nella musica e trattato con efficacia drammatica dal compositore. Nelle *arie* (delle quali si prendono in esame alcune derivate da monologhi negli originali francesi) la rottura dalla tradizione sembra maggiore, perché Vivaldi sostituisce molti testi zeniani con arie già esistenti prese dalle proprie opere precedenti. Quasi in ogni caso esaminato, le categorie dei costumi (*ethos*) e degli affetti (*pathos*) ne risultano modificate: l'immagine musicale sottentra alla dizione drammatica. In tal modo, sembra che Vivaldi si incammini su di una strada che condurrà all'emancipazione della musica drammatica: si tratta di un tentativo prematuro, ma ambizioso, di affidare alla musica l'espressione di *tutto il dramma*, cioè non soltanto della poesia ma anche del soggetto, dei costumi, degli affetti.

# Una satira sul teatro veneziano di sant'Angelo datata «febbraio 1717»

Gastone Vio

Nello stesso codice cartaceo dal quale è stata tratta la satira sulle ragazze del coro dell'Ospedale della Pietà<sup>1</sup> si trovano le strofe che riportiamo, nella persuasione che possano interessare al fine di una migliore conoscenza di Antonio Vivaldi, anche in relazione alla sua asserita pluridecennale attività nel Teatro S. Angelo in veste di impresario.

Da quanto si legge nella *Pallade Veneta*, le cui notizie riguardanti le attività musicali in Venezia sono state diligentemente raccolte dalla musicologa Eleanor Selfridge-Field, la stagione operistica 1716-1717, nel Teatro S. Angelo, era stata aperta con una novità di Antonio Vivaldi, *Arsilda regina di Ponto*,<sup>2</sup> e con un'altra nuova opera pure di Vivaldi, *L'incoronazione di Dario*, si era felicemente conclusa «con applauso».

In quella stagione, tra le due opere vivaldiane era stata messa in scena un'opera di Fortunato Chelleri, *Penelope la casta*,<sup>3</sup> la quale ebbe una accoglienza tutt'altro che positiva da parte del pubblico, che disertò il teatro con il conseguente mancato introito, ragione per la quale i musici non vennero pagati alle scadenze previste.

La satira qui riportata verte appunto sui disagi in cui vennero a trovarsi soprattutto i cantanti. Nelle 48 quartine di versi ottonari si snoda la storia di quella sfortunata opera, così come poteva apparire dal di fuori, o come la riportavano le voci dei soliti bene informati.

Non è tutto esatto quello che viene riferito in questa satira, che riteniamo sia interessante riportare così come è conservata nel *Codice Cicogna*, custodito nella Civica Biblioteca del Museo Correr.

## Satira

- 1) La Penelope rinata  
in quest'anno per Rampone  
viene a noi rappresentata  
con desdita del Patrone.
- 2) Ma discapito maggiore  
[h]anno i poveri cantanti,  
che affamati a tutte le ore  
mai non vedono contanti.

- 3) Già il Zanoni ha protestato,  
già la Fabris si dichiara  
che abastanza han lavorato  
per un gotto d'acqua chiara.
- 4) Sta la Dotti ancor sospesa  
che far deggia in questi giorni,  
ma qualcun, che dà la spesa,  
ha più l'opera su i corni.
- 5) Di Baldino le faccende  
sono in aria et in pericolo,  
è ben ver che poco spende,  
perché è stretto di ventricolo.
- 6) Il soprano turrinese  
ha Domenico Viola  
in cui spera al fin del mese  
che sia uomo di parola.
- 7) Di Teresa Marioncina  
son le smanie regolate,  
che l'assiste ogni mattina  
prottetor di soda ettate.
- 8) È infelice quanto casta  
la molteplici Tonina,  
l'appetito assai la guasta,  
benché sia sempre in cucina.
- 9) Pur rendendo altrui provisto  
or di trippe or di salame  
si procaccia qualche acquisto  
o mortifica la fame.
- 10) Della povera Mignatta  
non minore è la disgrazia,  
sempre vuota ha la pignatta  
canta, canta e mai si satia.
- 11) Va chiedendo ancor il Buffo  
per pietà qualche boccone,  
e diviene smunto e muffo,  
un magrissimo buffone.
- 12) Del maestro di cappella  
le fatiche sono escluse,  
perché se l'ha fatta bella,  
non l'ha fatta a teste buse.

- 13) E me par che nell'orchestra  
egli esami i processi,  
che li danno per manestra  
spese, danni et interessi.
- 14) L'impresario ha già obligati  
a cantar i virtuosi,  
quali perdono i lor fiati  
in concetti scandalosi.
- 15) Et in questa parte in quella  
si lamentan de lor torti,  
affidati alla cassella  
come l'anime dei morti.
- 16) Ha provisto la giustitia  
per quel tanto che ha potuto  
e ha disfatto l'amicitia  
a più d'un poeta cornuto.
- 17) Ma fra tanto i poverelli  
a chi va l'orecchio incantano,  
perché son come gli uccelli  
che più magri meglio cantano.
- 18) Virtuosi di rumore  
quei di Mauro? O che pazzia,  
fa ben strepito maggiore  
di Rampon la compagnia.
- 19) Perché quelli udir si fanno  
sol la sera, e qualche volta,  
ma cantando questi vanno  
notte e giorno, niun li ascolta.
- 20) Si prepara il Prete Rosso  
con la terza per la scena,  
ma non so s'abbia riscosso  
quanto basta andar a cena.
- 21) Ma egl' è ben gran sonatore  
e con l'arco forma incanti,  
che vuol dir saprà in poch'ore  
ben sonarla a tutti quanti.
- 22) Già ritornasi a momenti  
con la prima opera usata,  
ma chi sa che non diventi  
qual minestra riscaldata.

- 23) Sono afflitti i protettori  
delle donne miserabili,  
e già parlano a signori  
del Soccorso e d'Incurabili.
- 24) Perché vogliono gradire  
una recita cortese,  
e li diano da dormire  
qualche sera con le spese.
- 25) Piaccia al ciel che la Fortuna  
dia soccorso a miserelli,  
né le donne ad una ad una  
più si straccin i capelli.
- 26) Ciò sarà per quel che intendo  
se faranno bollettini,  
ma fra tanto van dicendo  
che non hanno due quattrini.
- 27) Alzan voti al dio Appollo,  
protettor dell'armonia,  
di fiaccarsi prima' l collo  
che non chieder piezzaria.
- 28) Io per me li compatisco  
e dal ciel l'imploro aita,  
perché metton sino al rischio,  
per cantar, la propria vita.
- 29) Il denaro, o poco o molto,  
in deposito, in disparte,  
perché al fine del raccolto  
abbia ogn'uno la sua parte.
- 30) Ma il raccolto è in gran pericolo  
che sia scarso e poco vaglia,  
e non è pensier ridicolo  
che finisca tutto in paglia.
- 31) Il guadagno al terzo, al quarto,  
dar in mano, o che sproposito,  
n'andrà molto nel comparto  
per le spese del deposito.
- 32) Queste donne son in stato  
di patir danno e vergogna,  
e venir più a buon mercato  
che i biscotti da Bologna.

- 33) Tutto sta che in tanto male  
non si vadan consumando,  
e sian come le cigale,  
quali muoiono cantando.
- 34) Se fallire non volea  
l'impresario sventurato  
pria lettion prender dovea  
da Mantecca o dall'Orsato.
- 35) Questi son degl'impresari  
vera idea, norma e consiglio,  
questi buscano denari  
benché sia sempre in periglio.
- 36) Questi fanno giù il compagno  
con maniera singolare,  
e assicurano il guadagno  
prima ancor del cominciare.
- 37) Può la sorte altrui fatale  
lor idee tutte disperdere,  
ma non può farli gran male,  
che non han niente da perdere.
- 38) Perché al primo alzar di tenda  
ben provegon la cantina,  
e per quanto si contenda  
vonno aver legne e farina.
- 39) Ma si sdegna monsù Pietro  
d'imparar tali precetti,  
et ha gusto aver dietro,  
sempre molti cagnoletti.
- 40) Voi almen per lui disfatti,  
virtuosi del destino,  
imparate a far contratti  
da color di san Fantino.
- 41) Niun al palco s'avvicina  
e piacer altrui non recca  
se no ghè la cartolina  
consignata da Mantecca.
- 42) Quanto meglio voi fareste  
a cantar in tal maniera,  
ché in tal modo almen avreste  
poco o assai, di sera in sera.

- 43) Che v'incanti non vorrei  
vanità d'ampie scritte,  
meglio aver, fratelli miei,  
poche lire ma sicure.
- 44) Che se mancan centinari  
per comprar ganzi perfetti,  
servon ben pochi danari  
a proveder di panetti.
- 45) Più che andate recitando  
migliorate è ver l'attione,  
ma mi par che peggiorando  
nell'attion vada Rampone.
- 46) Darvi un tanto ogni otto di  
la giustitia ha stabilito,  
se mangiaste almen così  
ciò sarebbe un buon partito.
- 47) Ma voi siete angioi al canto,  
o che loro in voi si cangiano,  
mentre quei con raro incanto  
cantan sempre, e mai non mangiano.
- 48) Giunti al termine, o patroni,  
se non basta la cassella,  
procurate che Ramponi  
a voi ceda la capella.

Riprendiamo ora le singole strofe, per approfondirne il significato con riferimento a documenti d'archivio.

1) Come abbiamo detto, si tratta dell'opera di F. Chelleri, ricordata concordemente, nei repertori, come opera intermedia tra le due novità di Vivaldi in questa stagione. Il fiasco della rappresentazione portava un danno anche ai «compatroni» del teatro, in quanto, nei confronti dei proprietari o degli affittuari dei palchi, erano in obbligo di risarcire i danni, nel caso di mancata recita di un'opera, salvo poi rivalersi sull'impresario inadempiente. In questa stagione il teatro era nelle mani di Pietro Ramponi, nella veste di impresario. Era questi un cantore marciano, essendo stato assunto dai Procuratori di S. Marco in data 9 dicembre 1714<sup>4</sup> come contralto. Non era nuovo nel campo dell'attività teatrale: nel 1713 era stato uno degli interpreti dell'opera *Orlando furioso*<sup>5</sup> di Alberto Ristori, su libretto di Grazio Braccioli, proprio nel Teatro S. Angelo, nella quale stagione, come vedremo più avanti, erano impresari Giovanni Battista Vivaldi ed il figlio Antonio. L'anno successivo lo si trova tra gli interpreti del *Rodomonte sdegnato* di Michelangelo Gasparini, ancora su

libretto del Braccioli. Nel libretto pubblicato per la messa in scena di quest'opera, la presentazione al Principe Giuseppe Maria Gonzaga, cui l'opera è dedicata, reca la firma di Antonio Vivaldi.<sup>6</sup> Nello stesso anno il Ramponi calcolò le scene anche del Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo nel *Marsia deluso* di Carlo Francesco Pollarolo, su libretto del conte Agostino Piovene.

2) I più diretti danneggiati erano senza dubbio i cantanti, i quali si vedevano privati della mercede pattuita. In questi casi, tutt'altro che rari, i cantanti si rivolgevano, per essere tutelati nei loro diritti, ai Capi del Consiglio dei Dieci. Questi magistrati ordinavano anzitutto ai ricorrenti di tener essi stessi fede agli impegni assunti, prestando la loro opera affinché non mancassero le recite serali previste; stabilivano contemporaneamente che le entrate delle singole rappresentazioni fossero conteggiate a parte e, detratte le spese quotidiane, fossero distribuite ai singoli artisti secondo i termini contrattuali, in particolar modo ai cantanti, agli strumentisti, al compositore ed agli scenografi. Nel caso in esame ci è pervenuto il seguente verbale, redatto da Antonio Fachi nella sua qualità di «fante» dei Capi del Consiglio dei Dieci, in data 12 gennaio 1716 *more veneto* (1717):<sup>7</sup>

D'ordine de gl'Ill.mi et Ecc.mi Signori Capi dell'Eccelso Consiglio di Dieci, sopra l'istanza fatta avanti Sue Eccellenze dalli musici e cantatrici del teatro di sant'Angelo, si commette a voi, Pietro Ramponi impresario del teatro stesso, di tener in deposito, sotto la custodia di persona destinata di consenso d'ambe le parti, tutto il dinaro che si va ricavando di sera in sera da bollettini, scagni, palchi, soffitta et ogni altra cosa, niuna eccettuata, senza poter disporre d'altro soldo, se non delle spese quotidiane di luminazioni, operarii et altro che si pagano di sera in sera, e del vestiario e scene, per la prima sera della terza opera, il tutto sempre con la presenza, et assenso delle parti, dovendo tutto il rimanente, che sopravvanzerà esser di settimana in settimana distribuito tra li recitanti sudetti: maestri di musica, et li altri che fossero creditori da voi Ramponi sudetto, per ragione solamente dell'opere del presente anno, e non d'altra natura, la qual distributione doverà esser fatta tra tutti a soldo per lira, a misura de i crediti di ciascheduno.

Data li 12 gennaio 1716

Antonio Fachi fante di Sue Eccellenze

3) Apre la serie il veneziano Angelo Zanoni, che, a quanto pare, è alla sua seconda comparsa sulle scene veneziane quando gli capita la disavventura della *Penelope la casta*. Aveva debuttato proprio al S. Angelo, in quello stesso anno, con *Arsilda Regina di Ponto* di Vivaldi, ed anche nell'ultima opera di quella stagione, *L'incoronazione di Dario*, ebbe una parte di tutto rispetto.<sup>8</sup> Pare che a Venezia si sia esibito nove volte, in altrettante opere musicali, tra il 1716 ed il 1732: tre volte al Teatro S. Giovanni Grisostomo (1719, 1720 e 1726), le altre sei volte al S. Angelo (1716, come abbiamo già detto, 1721 e 1732).

Pure Anna Maria Fabris aveva debuttato proprio al S. Angelo nel 1714. Anche da parte sua si notano nove presenze nei teatri veneziani come interprete in opere liriche fino al 1716: al S. Giovanni Grisostomo in due opere, poi al S. Angelo. Dei nove interpreti della sfortunata opera *Penelope la casta*, quattro

erano d'origine bolognese: la Fabris, con la Dotti, la Mignatti ed il Fabri, apparteneva a questo gruppo.

4) Pare che Anna Vincenza Dotti sia rimasta alquanto delusa dell'avventura toccatale: a Venezia non la si incontra più. Aveva debuttato con l'*Arsilda Regina di Ponto* vivaldiana, e c'è da credere che nell'opera che chiuse quella stagione, *L'incoronazione di Dario*, abbia riportato un qualche successo. Ma l'infortunio della *Penelope la casta*, nella quale ricopriva il ruolo della sposa di Ulisse, deve essere stato per lei davvero traumatizzante.

6) Si tratta del torinese Carlo Crestini. Lo si incontra nei teatri veneziani solo nelle tre opere nelle quali fu presente anche la Dotti.

Già prima del naufragio della *Penelope la casta*, Domenico Viola era stato nominato dallo stesso Ramponi cassiere per quella stagione operistica, e ciò con atto notarile datato 8 ottobre 1716.<sup>9</sup> Era ben conosciuto, il Viola, nell'ambito dei teatri veneziani: da decenni era l'uomo di fiducia dei Tron, i proprietari del Teatro S. Cassiano. In data 30 gennaio dello stesso anno, si legge in quest'altro atto redatto sempre da Antonio Fachi nella sua qualità di «fante del Consiglio dei Dieci»:

[...] Si commette a voi, domino Iseppo Angerelli, come quello che in ordine alla terminatione di Sue Eccellenze de di 12 gennaio corrente, siete statto eletto per tener in custodia di sera in sera tutto il dinaro che si ricava nel teatro di sant'Angelo, che dobbiate essequire per quello riguarda il personale di domino Fortunato Chelleri uno de maestri di musica di esso teatro, la terminatione dell'Eccellenze Loro a norma del prescrittovi con la medesima, e ciò ad istanza del detto Cheller, et senza pregiudicio di cadauna sua atione, per raggione, e di cadauno altro interessatto.<sup>10</sup>

7) Anche Maria Teresa Cotte era alle sue prime esperienze come interprete in opere musicali nei teatri veneziani quando le capitò la disavventura della *Penelope la casta*. Malgrado questo sgradito esordio non disertò totalmente le scene veneziane, sulle quali la si incontra sino al 1734 al S. Samuele. Negli anni 1720, 1723 e 1724 la Cotte si era esibita nel teatro S. Giovanni Grisostomo.

8) Questa Tonina è la veneziana Antonia Pellizzari, che aveva debuttato nel 1710 nel piccolo teatro S. Fantino, ma che poi non si era più esibita sulle scene sino al 1716, quando comparve nelle tre opere al S. Angelo. Per qualche anno ancora non la si incontra più tra le cantanti dei teatri veneziani, poi nel 1719 e nel 1720 ricompare al S. Giovanni Grisostomo. Nella stagione 1721-1722 ritorna al S. Angelo, in due opere. Così fa anche nella stagione successiva, sempre al S. Angelo, prima ne *Gli eccessi della gelosia* di Albinoni, poi ne *L'innocenza difesa* di Chelleri, con la quale opera chiude la sua attività, almeno per quanto riguarda i teatri veneziani.

10) La bolognese Rosa Mignatti (o Miniatti) aveva debuttato a Venezia nel 1715 al S. Angelo. Dopo la disavventura della *Penelope la casta* si esibì nell'opera di chiusura di quella stagione, *L'incoronazione di Dario*. Nella precedente stagione operistica la Mignatti era stata una delle interpreti, al S. Moisè, dell'opera vivaldiana *La costanza trionfante degli amori e degli odi*.<sup>11</sup>

11) Crediamo sia da identificarsi con Lucrezio Borsari, «virtuoso dell'arciduca di Mantova», il buffo che per le vicende ben note sarebbe diventato ancor più «smunto e muffo», non tanto però da morir di fame per i mancati pagamenti. Sta di fatto che non lo si incontra più nei teatri veneziani, come d'altra parte non lo si incontrava neppure prima di questa circostanza.

Anche nella stagione operistica 1711-1712, sempre al Teatro S. Angelo (l'impresario si chiamava Cristoforo Frigeri), vi era stato un tracollo finanziario, ma non pare che ai cantanti, almeno nelle serate nelle quali avvenivano le rappresentazioni dell'opera, sia mancata la cena finale. Tra le carte relative a quell'infelice amministrazione si trovano prospetti delle spese giornaliera, dal 31 gennaio all'8 febbraio successivo (quell'anno l'ultimo giorno di carnevale cadeva il 9 febbraio), per la cena dei cantanti.

La spesa maggiore fu quella del «giovedì grasso», il 4 febbraio, per un totale di L. 23,10, quella minore si ebbe il primo febbraio, e fu di L. 18,6. Affianchiamo i due prospetti:<sup>12</sup>

adì primo febraro 1712 de luni		adì 4 febraro 1712 Giovedì	
Prima pan	L. 3, 4	Pan	L. 3,10
Vin cinque bozze	L. 3, 5	Vin bozze cinque	L. 3, 5
Fassi	L. 1, 5	Carne libre 10 di peso	L. 6,
Bisati averti libre 4 di peso	L. 2, 8	Caponi	L. 5,
Rasa	L. 2, 2	Minestra	L. ,12
Cievoli lib. 3 a s. 11	L. 1,13	Fassi	L. 1,10
Bisati marinadi libre 2	L. 1, 4	Butiro	L. ,10
Minestra di civuole	L. , 6	Salata	L. , 4
Cappe	L. ,10	Asedo	L. , 2
Oglio libre 1	L. 1, 4	Oglio	L. ,12
Aseo, naranze, perzemolo	L. , 7	Figà di temporal	L. 2, 5
Salata	L. , 4	Suma del speso	L. 23,10
Caviaro un'onza	L. , 4		
Suma del speso	L. 18, 6 [sic]		

Delle tre opere messe in scena in quella stagione al S. Angelo conosciamo dai libretti a stampa gli interpreti solamente della prima: *Armida in Damasco* di P. Giacomo Rampini, su libretto di Grazio Braccioli. Nelle altre due opere: *Elisa*, libretto di Domenico Lalli, e *Circe delusa*, musicate rispettivamente da G.M. Ruggeri e da Giuseppe Boniventi, c'è da credere che gli interpreti siano stati gli stessi della prima opera, come si può rilevare dai nomi dei creditori dell'impresario. Notiamo che tra i creditori non figurano i due com-

positori, che evidentemente devono esser stati soddisfatti di ogni loro competenza prima delle rappresentazioni delle opere stesse.

Non sapremo dire quanto pane si potesse acquistare spendendo tre lire e mezza, mentre sappiamo che le «cinque bozze» di vino equivalevano a litri 13,41373, e davvero non era una quantità trascurabile.<sup>13</sup> Il pesce che venne consumato il primo febbraio (anguille, cefali, razza) pesava non meno di quattro chilogrammi e mezzo. Così la carne del 4 febbraio, senza tener conto del peso dei «caponi», pesava non meno di tre chilogrammi; ma quel giorno si consumò anche una certa quantità di fegato di maiale. Non si trattava di pranzi luculliani, ma il necessario per vivere, almeno in quelle sere dopo la rappresentazione dell'opera, non mancava. Crediamo che anche agli sventurati componenti la compagnia di cantori dei quali si è occupato l'autore della satira non fosse mancata, alla fine di ogni serata, la cena, frugale quanto si vuole, ma sullo schema generale di quelle che ci vengono prospettate dai bilanci appena ricordati.

12) Davvero l'aveva «fatta bella» il Chelleri, anzi, diremmo noi, l'aveva fatta grossa con il suo colpo di testa. A quanto si legge in una denuncia del Ramponi ai «Giudici del Forestier», la sera del 28 dicembre 1716,<sup>14</sup> dopo che il teatro era stato aperto, quando il pubblico aveva già cominciato a prendere posto nei palchi e nella sala, il Chelleri se ne era andato via portando con sé la partitura originale dell'opera che si doveva rappresentare, per cui non era stato possibile neppure iniziare lo spettacolo. Certamente il Chelleri avrà avuto le sue ragioni: con tutta probabilità in precedenza aveva posto al Ramponi un termine ben preciso entro il quale essere soddisfatto di ogni sua competenza. Non avendo ottenuto quanto gli spettava credette bene di agire in tale maniera.

13) Non sappiamo quale esito abbia avuto la causa intentata dal Ramponi; troviamo però l'atto che segue:

Adi 5 genaro 1716

Refferisco io Iseppo Bertoletti, fante delli Illu.mi et Ecc.mi Signori Capi dell'Eccelsio Consiglio di Dieci, di esermi conferito da domino Fortunato Gheleri che á fatto la musica dell'opera del teatro di sant'Angelo et haverli comeso che debi consegnar gli originali di detta musica a domino Pietro Ramponi musico, impresario di detto teatro, non dovendo per sua causa andar a monte l'opera né serato il teatro, dovendo detto Ramponi subito fornita l'opera restituire li detti originali al sopradetto Fortunato Gheleri.<sup>15</sup>

Non ci sono pervenuti atti (che pure devono essere stati redatti) con il prospetto giornaliero delle entrate e delle uscite, né l'elenco dei giorni nei quali al S. Angelo furono replicate le opere nel carnevale di quell'anno. Crediamo ci possa aiutare, per darci un'idea sul numero di recite di una stagione teatrale, il riferirci a documenti relativi ad un'altra stagione al S. Angelo, quella dell'anno 1711-1712, nella quale l'impresario era Cristoforo Frigeri. Ci è pervenuto un

contratto stipulato tra il Frigeri e Medoro Medorini, datato 17 ottobre 1711: Cristina, figlia del Medorini, avrebbe ballato in quella stagione ricevendo 50 soldi per ogni serata, «ballando o non ballando». Il 28 novembre successivo tra le due parti venne stipulato un nuovo contratto: anche Beatrice, altra figlia del Medorini, avrebbe ballato al S. Angelo in quella stagione, ricevendo due lire per ogni sua prestazione. Alla fine del carnevale il Medorini aveva maturato un grosso credito per la mancata retribuzione alle figlie: venne saldato il 15 aprile 1712. È interessante, a nostro avviso, il prospetto delle recite effettuate dalle sue figliole, essendo elencati i giorni di spettacolo nell'ordine che segue: 29, 30 e 31 dicembre; 5, 6, 7, 10, 14, 17, 18, 22, 24, 25, 28, 30 e 31 gennaio; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 febbraio.<sup>16</sup> In quell'anno l'ultimo giorno di carnevale cadeva il 9 febbraio, nel qual giorno non si ebbe nessuna recita, come di consuetudine. Con il tramonto del sole, infatti, veniva a terminare anche la giornata: tra poche ore sarebbe scoccata la mezzanotte e sarebbe incominciato il giorno nuovo, quello delle «Ceneri», che dava inizio alla quaresima.

14) Se per colpa del Chelleri era saltata la prima rappresentazione dell'opera, non per questo dovevano saltare le repliche previste; alla data del 31 dicembre 1716 troviamo l'intimazione che segue:

Refferisco io Iseppo Bertoletti, fante delli Ill.mi et Ecc.mi Signori Capi dell'Eccelso Consiglio di Dieci, di essermi conferito dalli qui soto nominati musichi che recitano nel teatro di sant'Angelo, et haverli intimato il qui sottoscritto ordine ad ogni uno:

D'ordine delli Ill.mi et Ecc.mi Signori Capi dell'Eccelso Consiglio di Dieci, si comete a voi Angelo Zanoni musico e a voi Lugretio Borsari musico, et a voi Ana Fabris cantatrice che dobiate far il vostro debito e continuar a recitar nel teatro di sant'Angelo tutto il carnevale prosimo non dovendo per vostra causa andar serato il teatro mentre il soldo che si ricaverà di boletini, palchi e scagni doverà andar tutto in deposito in mano di persona da esser eleta di consenso delle parti, restando rimese a tal ogeto le parti a fori competenti.<sup>17</sup>

15) Nelle celebrazioni liturgiche, messe o altre funzioni religiose, il sagrestano, girando tra i fedeli, raccoglieva libere offerte che venivano poi destinate alla celebrazione di messe in suffragio dei defunti. Così la «cassella», nella quale venivano depositati di sera in sera gli incassi del teatro al netto delle spese, in qualche modo richiamava la «cassella dei morti».

Nel corso della stagione 1711-1712, naufragata come tante altre al teatro S. Angelo, non solo si tenne conto ogni sera delle entrate e delle uscite, ma quei prospetti di cassa giunsero fino a noi, purtroppo solo per quanto si riferisce agli ultimi giorni di febbraio. Mentre variano di giorno in giorno le entrate, sono pressoché immutabili le voci delle uscite, che vengono così elencate per il 7 febbraio:

Per la lumination	L. 24.
Per buçolai de pegola	L. 1, 5
Alli sonadori	L. 53,13
Al sugeridor	L. 1.
Per poner li cartelli	L. 1,10
Al combattimento	L. 3,15
Trombe e tamburi	L. 3,15
Alla prima maschera	L. 3,13
Alla seconda maschera	L. 2.
Alli operari de sene	L. 17.
A l'homo de cha Malipiero	L. 1.
A Castellan	L. 1.
Alla signora Gioconda	L. 3.
Al balarin	L. 20.
Alle comparse	L. 3,12
Per li balconcelli	L. 6.
Per le cibarie	L. 20.

---

L. 166, 8<sup>18</sup> [sic]

Dal 2 all'8 febbraio furono venduti rispettivamente: 147 bollettini con l'incasso di L. 227, 17; 109 bollettini per L. 168,19; 115 per L. 178,5; 87 per L. 134,17; 81 per L. 125,11; 88 per L. 136,8 ed appena 46 (l'ultimo giorno) per L. 71,6. Incassi quanto mai scarsi.

Dai dati giornalieri risulta che il biglietto d'ingresso costava 31 soldi (una lira equivaleva a 20 soldi). Ci sono è vero anche entrate per l'affitto di «scagni e careghe»,<sup>19</sup> ma il ricavato è davvero di poche lire, con un massimo di L. 16,8 il 7 febbraio.

Dicevamo che l'impresario allora era Cristoforo Frigeri, al quale i com-patroni del teatro avevano affidato l'incarico il 17 giugno 1711. Il 6 ottobre successivo questi aveva passato la mano a Giovanni Battista Zuccato, che si era associato con Giorgio Stamatello, il cui nome compare a volte in certi atti relativi alla gestione del teatro in questa stagione. I due nomi, Zuccato e Stamatello, ad esempio, figurano nei prospetti delle entrate e delle uscite degli ultimi sette giorni di recite; il 7 e l'8 febbraio essi pareggiano di tasca propria le entrate con le uscite.<sup>20</sup>

Nell'elenco delle spese quotidiane, vediamo citati giorno per giorno i «sonadori»; non è indicato quanti fossero, ma erano certamente pochi.

Crediamo sia il caso di accennare alla disavventura toccata a Giuseppe ed Antonio Caldara, non solo per la loro notorietà e importanza (specialmente quella di Antonio),<sup>21</sup> ma perché ci viene presentato un quadro delle difficoltà anche materiali alle quali i «sonadori» dovevano sottostare. Il documento che riportiamo integralmente ha la data del 10 febbraio 1691 *more veneto*, quindi siamo nel 1692:<sup>22</sup>

Dopo il corso di lunghe fatiche prestate da noi Isepo et Antonio Caldara, come pure da me Francesco Venago<sup>23</sup> al teatro di sant'Angelo, condotto da voi domino Francesco Quintavalle, credevimo pure che la vostra coscienza et urbanità si movesse senza alcun

stimolo alla dovuta retribuzione, e ci corrispondesse quella giusta meritata mercede che con scritture di vostro pugno sottoscritte ci fu stabilita e promessa. Credevimo che essendo nota a voi, come a tutti è palese la puntualità prestatavi in ogni tempo tanto nelle prove dell'opera che si fecero per il corso di un mese e più, quanto nelle assidue recite che sormontano il numero di trenta, venuti ogni sera con fredde e tempi sinistri al teatro pure perché in noi non vi possi mai essere mancanza alcuna, vi movesse anco questo intiero puntuale serviggio alla meritata ricompensa; ma perché vediamo con nostra meraviglia altri musici e suonatori del vostro teatro o intieramente sodisfatti, o pure se pagati in parte assicurati per il rimanente, restando noi altri li delusi et ingannati quando non habbiamo potuto ruscuotere che alcuni pochi denari a forza di sequestri et atti giudiziarii con nostro infinito disturbo e dispendio, vi facciamo con la presente estragiudicial scrittura chiaramente intendere e notificare (a solo buon fine e senza alcuna obligatione), che se nel termine di giorni tre prossimi venturi non ci renderete paghi e sodisfatti con l'intiero esborso di tutto quel denaro che per conto de nostri crediti maturati fino ad hora presente ci dovete, e dalle vostre scritture chiaramente si vede, noi altri tutti passato il termine delli giorni tre, e non adempito quanto da voi si deve, più non veniremo alcuna sera a suonare nel teatro da voi condotto di sant'Angelo, come pure similmente noi Isepo et Antonio Caldara e Francesco Venago faremo, se dentro la prossima ultima settimana de carnevale non saremo intieramente sodisfatti di tutta la soma delli ducati 130 come nella nostra scrittura da dì 15 luglio 1691, come pure io Francesco Venago per quello mi si aspetta, a ragione di ducati 3 alla sera per scrittura sudetta sottoscritta medesimamente di vostro pugno de di..., e serva la presente di amplo e solenne prottosto e riprottosto in ogni più valida forma, acciò appresso qualunque Magistrato e Giudice si veda che da voi solo siano provenute tali mancanze e sola vostra sii stata la colpa di non adempire a quanto siete tenuto, e di haverci voi con tali forme ridotti a questo giusto termine mentre pur troppo a lungo vi habbiamo servito e tollerato fuori di ogni nostro obligo. Sarà inoltre la presente scrittura valido fondamento per far apparire le nostre giuste rissolutioni, e per riscuotere senza alcuna contraditione intieramente li nostri denari alla sua giusta somma, restando salve et illese tutte e cadaune nostre ragioni et attioni, anzi con questa siino spetialmente risservate, contro tutti vostri beni, ragioni, effetti et altro come pure contro la persona giusta alle scritture da voi sottoscritte.

16) Tra i motivi di litigio tra impresari, autori e cantanti c'era di mezzo anche l'attività di «poeti», che dovevano adattare agli «estri» di qualche cantante versi ed arie del testo originale del libretto d'opera.

17) Il fiasco dell'opera, in ogni caso, non doveva essere addebitato alla poca abilità di uno o più esecutori, che «più magri, meglio cantano».

18) I Mauro erano, in quell'anno, gli impresari del Teatro S. Giovanni Grisostomo.

19) Crediamo si ritorni sul concetto che la compagnia che si esibiva al S. Angelo era ben valida, quanto a buon canto, sebbene non trovasse chi andasse ad ascoltarli, né alle recite né (per quanto riguarda le loro rimostranze) fuori dalle recite.

20-21) Erano ben magre le aspettative di Vivaldi quanto a guadagni per

la sua nuova opera. L'autore della satira dubita che possa guadagnare «quanto basta andar a cena», ed i prezzi di allora nei locali veneziani erano a portata d'uomo, indigeno o «foresto» che fosse. Malgrado la scarsa possibilità di guadagno, Vivaldi si sarebbe mostrato certamente all'altezza della sua fama di «gran sonatore [che] con l'arco forma incanti». Non crediamo che il rimatore fosse un infatuato di Vivaldi (gli avrebbe dedicato anche altre strofe), ma era certo un estimatore delle sue capacità, così da prevedere il buon risultato dell'ultima opera in cartellone per quella stagione.

Nel libretto a stampa di quest'opera, come già in quello della *Penelope la casta*, si dice che il libretto originale era stato accomodato «all'uso moderno del teatro, et alla compagnia che deve rappresentarlo». In altri libretti d'opera, sempre per quanto riguarda il S. Angelo, si accenna anche al fatto che si tratta di un «piccolo teatro», quanto a misure. Nell'Archivio di Stato di Venezia vi è un interessante fascicolo riguardante il Teatro S. Cassiano. Tra quelle carte abbiamo visto un disegno a penna che abbozza le linee del Teatro S. Angelo, ma ancor più del disegno interessano le misure, che riportiamo indicando tra parentesi la rispondenza delle antiche misure con le nostre.

Platea larga	piedi 30	(m. 10,4320)
Di lunghezza la stessa (sino all'orchestra)	piedi 26	(m. 9,0411)
Imboccatura della scena	piedi 23	(m. 7,9979)
Altezza della detta	piedi 24	(m. 8,3456)
Lunghezza della scena da muro a muro	piedi 51	(m. 17,7344)
Di lunghezza la detta	piedi 33	(m. 11,4752)
Palco di mezzo cioè pergoletto (di luce)	piedi 4,4	(m. 1,5068)
(di lunghezza)	piedi 4	(m. 1,3909)
Imb[oc]cature delli altri palchi per fianco	piedi 3,3	(m. 1,1301)
Palchi due pro[s]cenii nell'imboccatura <sup>24</sup>	piedi 3,9	(m. 1,3040)
lunghezza	piedi 4	(m. 1,3909)
Andio del sudetto palco pergoletto per larghezza	piedi 2,6	(m. 0,8692)
e in molti luochi	piedi 2,3	(m. 0,7823)
Orchestra di larghezza	piedi 6,9	(m. 2,3472)

22) Malgrado il colpo di testa del Chelleri, proseguirono le rappresentazioni dell'opera, che davvero era nata sotto cattiva stella.

23-24) Certamente non mancavano, specie alle cantanti, i «protettori», i quali avrebbero chiesto aiuto ai governatori del «Soccorso» (l'istituzione fondata da Veronica Franco per raccogliere «donne traviate») ed ai governatori dell'Ospedale degli Incurabili, dove venivano ricoverati quanti erano affetti da malattie difficilmente guaribili.

25) Chi è davvero disperato, non solo per modo di dire, si strappa i capelli, ma non per questo risolve le sue difficoltà.

26) Si tratta dei biglietti di ingresso, a pagamento, dei quali dovevano

munirsi quanti desideravano assistere allo spettacolo, e dal cui ricavo gli infelici artisti avevano la possibilità di conseguire alla fine qualche guadagno.

27) È possibile che gli artisti abbiano fatto il voto di cui si parla nella strofa, però non è vero che la firma di garanzia di qualcuno abbia per davvero assicurato il conseguimento del pagamento di quanto era stato pattuito: le carte d'archivio lo dicono chiaramente.

28) Certamente è iperbolica l'affermazione dell'autore, là dove dice che i cantanti mettevano a rischio la loro stessa vita.

29) Verranno prese dal Consiglio dei Dieci disposizioni per tutelare i cantanti nei loro diritti, stabilendo la costituzione di un deposito cauzionale al momento della concessione dell'apertura del teatro per una data stagione d'opera,<sup>25</sup> ma questo non risolse il problema: specie per i cantanti i rischi continuarono.

30) Se si raccoglie paglia è chiaro che il raccolto è andato del tutto perduto.

31-33) Nei casi non proprio frequentissimi, ma neppure tanto rari, di tracollo finanziario da parte dell'impresario, quanto era stato ricavato nel corso della stagione veniva diviso tra i creditori «al terzo, al quarto», dando ai singoli la terza o la quarta parte di quanto avrebbe dovuto loro competere per contratto, con notevole danno per le singole persone che vedevano deprezzate le loro prestazioni, quasi fosse merce di poco conto.

Tra gli atti dei bilanci fallimentari di impresari del Teatro S. Angelo troviamo questo prospetto dei crediti di alcuni cantanti e prestatori d'opera, tra i quali dovevano essere divisi, in rapporto ai crediti stessi, trecento ducati:

La signora Soranzo creditrice	di ducati 170	toca duc. 66,19
Signor Venturini	di ducati 159	toca duc. 62,12
Signora Campioli	di ducati 90	toca duc. 35,9
Signor Cantelli	di ducati 75	toca duc. 29,12
Signora Landi	di ducati 60	toca duc. 23,12
Signor Gaetano e compagno	di ducati 59	toca duc. 23,4
Signor Giosepe Dini	di ducati 55	toca duc. 21,14
Signor Carletto	di ducati 50	toca duc. 19,15
Signor Tricari	di ducati 45	toca duc. 17,16 <sup>26</sup>

34) Vengono citati come esempi da imitare sia l'impresario del Teatro S. Fantin, che in realtà si chiamava Attilio Cestari<sup>27</sup> ma forse era più noto con il soprannome di Manteca (voce dialettale per «pomata»), e l'impresario del Teatro S. Moisè, Giovanni Orsato.<sup>28</sup>

Crediamo sia da aggiungere che l'Orsato non fu davvero tra i migliori impresari teatrali veneziani. Nella stagione operistica 1717-1718, proprio nel

Teatro S. Angelo, fece uno dei fiaschi più solenni, come impresario, tanto che saltarono le recite delle due opere per il carnevale di quell'anno.<sup>29</sup>

38) È vero che la principale fonte delle entrate era costituita dai bollettini, ma non era quella l'unica fonte. Per questi impresari, indicati come modello da seguire, vi era anche quella di tenere ben fornita la «cantina» del teatro, il luogo nel quale gli spettatori potevano trovare qualcosa da bere ma anche da mangiare, assicurando così una fonte sicura di guadagno, qualunque potesse essere poi l'esito delle rappresentazioni sulle scene.

Non è però da credere che la cosiddetta «caneva» rendesse molto. Crediamo utile riportare un documento che si riferisce al Teatro S. Moisè ma che ci dà una indicazione chiara in proposito. Il documento reca la data del 29 febbraio 1715 *more veneto*, quindi siamo nel 1716, e dice così:

Costituito domino Piero Dencio impresario e principal del teatro di san Moisè, e volontariamente rinuncia a credito de signori musici e sonatori, tutti e cadauni affiti de palchi annualmente affitati, nec non ducati dieci debitor Menego Remer, per occasioni dell'affito della caneva, e ciò ad effetto che il tutto sia scosso et distribuito alli sopradetti musici e sonatori per le loro mercedi.<sup>30</sup>

39) Il Ramponi, forse anche influenzato dai «molti cagnoletti» che a quanto dice il rimatore gli stavano attorno (si trattava con tutta probabilità di adulatori), pare abbia volutamente disprezzato la cura di questa non trascurabile fonte di guadagno.

40-42) Il Teatro S. Fantin, per concorde testimonianza, era un piccolo teatro, il più piccolo dei locali veneziani nei quali si siano tenute recite regolari. In alcuni dei libretti a stampa delle opere eseguite in detto teatro, esso viene chiamato «teatro domestico»: <sup>31</sup> la ridotta capienza rendeva più facile il controllo da parte dei gestori, ma, contemporaneamente, tra gli abituali spettatori poteva crearsi un clima di scambievole familiarità. Tutto, in quel teatro, era piccolo, compresa la ricompensa ai cantanti, rispetto a quella che gli stessi avrebbero potuto percepire negli altri teatri di Venezia.

43-47) Meglio mirare al poco che basti per vivere, che sperare in maggiori entrate per avere il superfluo ma finire con il perdere tutto. Bella cosa essere paragonati agli angeli, nel cantare bene, però a differenza di quelli i nostri cantanti hanno bisogno del cibo quotidiano.

Alla satira è premessa una introduzione, che riteniamo di dover riportare integralmente anche se contiene una inesattezza:

In occasione che nel teatro di sant'Angelo si è convenuto ritornar in scena con la «Casta Penelope», essendo stata fatta l'autunno antecedente, perché quella che facevano non riuscì, e non potendo esser pagati li musici dall'impresario,

andorno a Palazzo et determinorno li Capi dell'Eccelso Consiglio di Dieci, che dovesse partirsi di sabato in sabato tutto quello si ricava dalli bolettini. Si vene sapere che i Mauri erano impressarii di san Giovanni Grisostomo, Orsatto impressario a san Moisè, Rampon impressario di sant'Angelo, Manteca impressario di san Fantin.

Da quanto abbiamo detto e dai documenti riportati, è inesatta l'affermazione che l'opera del Chelleri fosse stata messa in scena nell'autunno precedente. Quello che a nostro avviso è interessante, in questo testo, è la elencazione degli impresari attivi in altri teatri veneziani, in quella stagione, oltre che al S. Angelo.

Tra i tanti luoghi comuni che sono stati appiccicati ad Antonio Vivaldi e che non hanno alcun supporto di documenti e quindi alcun fondamento nella realtà, vi è quello che afferma che per decenni Vivaldi sarebbe stato il padrone dispotico del teatro S. Angelo, così da sopraffare anche i diritti dei «compatroni» di quel teatro. Confidiamo di poter dare forma a un certo numero di documenti d'archivio riguardanti appunto gli impresari del teatro S. Angelo operanti già verso la fine del 1600 e sino al 1740, e ciò per dare a tutti la possibilità di constatare l'infondatezza di questo luogo comune.

È stata pubblicata dal Mangini la notizia dell'esistenza di un contratto d'affitto del teatro S. Angelo per l'anno 1715. Il Mangini cita i nomi dei firmatari del contratto in rappresentanza dei compatroni del teatro. Crediamo che un esame dei termini di questo contratto possa risultare utile anche per conoscere meglio l'attività dell'impresario.

Il contratto tra i compatroni e l'impresario, che è sempre stipulato privatamente, avrà inizio dal primo giorno di quaresima, e terminerà l'ultimo giorno del susseguente carnevale; nel caso preso in esame è datato 11 dicembre 1714, quindi si riferisce alla stagione operistica dell'anno successivo. L'impresario è Pietro Denzio.<sup>32</sup>

Sono 13 i punti nei quali si definiscono i patti tra le due parti contraenti:

1. Il «conduttur», cioè l'impresario, nell'autunno e nel carnevale successivo dovrà impegnarsi perché siano rappresentate «due o più opere in musica [...] in buona e laudabil forma».

2. L'impresario dovrà risarcire i danni conseguenti alle mancate recite, e ciò per il prevedibile rifiuto da parte degli affittuari dei palchi di pagare, in questo caso, le quote annuali ai compatroni. Non avrà alcun obbligo di risarcimento di danni nel caso in cui le recite venissero proibite dalle competenti autorità o «per altro accidente fortuito d'in-

condio, o peste (che il Signor Iddio tenga lontano)».

3. Non potrà subaffittare ad altri il teatro senza previa licenza dei compatroni.

4. Alla scadenza del contratto, dovrà consegnare «il teatro stesso et uso della casa in conzo et colmo», così come li ricevette.

5. L'impresario sarà perfettamente libero nella scelta delle opere da rappresentare, nella qual cosa i «compatroni non habbino né possano ingerirsi».

6. Spetteranno esclusivamente all'impresario gli utili provenienti «dalla dispensa di bolettini e porta, et d'affittar bettola, scaleter, scagni et altro».

7. Spetteranno pure all'impresario gli utili derivanti dall'affitto della «soffita del teatro medesimo con li palchi in quella esistenti [...] eccettuato il palco pergolo di mezo goduto dal sig. Agostin Rosa, agente et interveniente del teatro».

8. Viene assegnato all'impresario il «palco numero 7 a pe' pian» (può affittarlo a tutto suo vantaggio). Il «palco proscenio novo che è dalla parte del buso de' bolettini» resta pure all'impresario, essendo quel palco «solito servir a commodo de' musici».

9. Alla scadenza del contratto, egli dovrà riconsegnare tutte le scene e materiali avuti in consegna, in aggiunta alle scene che avesse fatto fare per le recite delle nuove opere.

10. La casa annessa al teatro è a disposizione dell'impresario: in quella, all'occorrenza, potrà fare le prove delle opere, o farvi abitare «gli musici».

11. I compatroni assegnano all'impresario alcuni palchi di loro proprietà, il ricavo dei quali rende 640 ducati da lire 6 e 4 soldi «a titolo di regalo». Spetta all'impresario, all'occorrenza, sostenere le eventuali spese processuali, per costringere al pagamento affittuari morosi.

12. I compatroni del teatro, gentildonne comprese, ed altri appartenenti alle loro famiglie, avranno libera entrata ogni qualvolta volesse-

ro assistere alle rappresentazioni. Gli stessi diritti competono anche all'avvocato Giovanni Alberti e ad Agostin Rosa «interveniante» del teatro.

13. I compatroni da un lato e l'impresario dall'altro, garantiscono con i loro beni presenti e futuri l'impegno di rispettare i patti stipulati.

Dal documento appena riportato veniamo informati che nell'anno 1715, al S. Angelo, impresario era Pietro Denzio, al quale, nell'anno successivo, come risulta anche all'autore della satira, subentrerà Pietro Ramponi. Nel biennio 1713 e 1714, per le stagioni operistiche dell'autunno e del carnevale degli anni 1713-14 e 1714-15, il teatro S. Angelo era in mano a Giovanni Battista Vivaldi che lo gestiva assieme al figlio don Antonio; ne abbiamo le prove non tanto dalle affermazioni di quanti hanno asserito, inventandolo, il pluridecennale potere di Antonio Vivaldi su quel teatro, quanto da un documento presentato dai due Vivaldi, padre e figlio, ai Giudici del Forestier,<sup>33</sup> in cui si reclama il pagamento dell'affitto del palco numero 27, del terzo ordine, da parte dei fratelli Contarini: si trattava di 20 ducati dei quali i Vivaldi erano creditori appunto nella loro veste di impresari. In questo documento si legge che i due Vivaldi avevano stipulato con i compatroni del teatro un regolare contratto (sia pure in forma del tutto privata secondo l'usanza di allora, ma che tra i contraenti aveva lo stesso effetto che se fosse stato stipulato di fronte ad un notaio) in data 6 gennaio 1712 *more veneto* (1713). Nello stesso atto giudiziario, del 10 marzo 1715, si afferma che i Contarini non avevano versato la rata relativa al «carnovale prossimo passato», che era terminato il 5 marzo. Se ne deduce che nei due anni precedenti il teatro era stato nelle mani dei due Vivaldi. Nei rilievi dei Savi alle Decime, effettuati nel 1713, risulta che la «casetta» che fa parte del Teatro S. Angelo è intestata a don Antonio Vivaldi, in quanto, aggiungiamo ora alla luce di questi dati, impresario del teatro.<sup>34</sup>

Un certo «Zuanne Gallo, impresario del teatro di Verona», in data 8 novembre 1713, fece giungere ai due Vivaldi, nella loro qualità di «impresari del teatro di sant'Angelo», una sua stragiudiziale.<sup>35</sup> Accusava i Vivaldi di avergli sottratto un cantante, «il signor Giovanni Battista Minelli, musicho di Bologna», che dal Gallo era stato precedentemente ingaggiato per recite a Verona. Chiedeva il conseguente risarcimento dei danni, non avendo potuto allestire l'opera in Verona. Non sappiamo l'esito dell'intervento del Gallo, al quale i Vivaldi risposero con altra stragiudiziale respingendo ogni accusa. Vi è però una curiosità che riteniamo interessante segnalare: la stragiudiziale del Gallo venne consegnata «al reverendo don Antonio Vivaldi in piazza san Marco»,

dove il «comandador», che aveva questa incombenza, lo aveva incontrato.

Effettivamente, da quanto si legge nel Wiel, nell'autunno dell'anno 1713 il Minelli è tra gli interpreti dell'*Orlando furioso* di Giovanni Alberto Ristori, su libretto di Grazio Braccioli, ed è probabile che il denunciante veronese si riferisca a quest'opera.<sup>36</sup>

Da quanto si rileva dal Wiel, nel carnevale della stagione 1713-1714 sarebbero state eseguite al Teatro S. Angelo due opere di Giovanni Heyninghen, come si legge nei libretti a stampa che storpiano il nome Heinichen;<sup>37</sup> le rappresentazioni però avvennero esattamente un anno prima e non durante la gestione Vivaldi. C'è un documento datato 2 marzo 1713 nel quale il compositore afferma di aver ricevuto di ritorno «gli originali tutti della terza opera<sup>38</sup> (la *California*). Era capitato anche in quella stagione ciò che era avvenuto già altre volte e che avverrà ancora (e non solo al S. Angelo): il dissesto economico dell'impresario, con le conseguenze immancabili dell'intervento dei Capi del Consiglio dei Dieci che ordineranno la prosecuzione degli spettacoli, come abbiamo visto in altri casi analoghi.

Non si può pensare che si tratti di un errore di datazione del documento citato; ve ne sono parecchi altri che si riferiscono a quest'opera, che per la verità non viene mai indicata con il titolo; si parla però dei singoli componenti della compagnia di canto; anzi, cosa piuttosto insolita, si citano anche i nomi degli strumentisti, tra i quali indubbiamente il più noto è Ignazio Siber, oboista.<sup>39</sup>

In quel carnevale (1713), per l'impresario Giovanni Orsato le cose andarono davvero male: i cantanti, come avveniva sempre nei momenti di crisi, erano stati obbligati a continuare le recite; alla fine avrebbero ricevuto una certa ricompensa suddividendo tra loro il ricavato netto delle serate. Nel 1713 l'ultimo giorno di carnevale cadeva il 28 febbraio; una delle cantanti, Orsola Sticoti, la sera del 27 febbraio in un non meglio precisato locale del Teatro S. Angelo rilasciò un «protesto» nelle mani del notaio Giovanni Maria Bonaldi,<sup>40</sup> nel quale ribadiva i suoi diritti a ricevere quanto le era stato promesso il 24 luglio 1712, quando era stata scritturata.

Quella stagione operistica era nata davvero sotto cattiva stella, da quanto si può rilevare da una stragiudiziale dell'Orsato, impresario, datata 7 novembre 1712 e indirizzata alla cantante Margherita Salvagnini; riteniamo utile riportare integralmente il documento:<sup>41</sup>

Perché il silenzio di me Giovanni Orsato non possa già mai servire di alcun immaginabil fomento a certa tal quale scrittura 4 settembre scaduto fattami sottoscrivere dal signor Gabriel Faggia, con quelle condizioni ben notte a lei

signora Margherita Salvagnina, perché se ben ommessi per degni riguardi in detta carta, sarò pronto ad ogni evento di pienamente giustificare.

Ho voluto con la presente extragiudicial scrittura anco ex abundanti farle intendere come gl'è noto che arrivata di già la signora Elena Croci Viviani virtuosa, è cessata giusto il stabilito, l'occasione di valersi nel teatro di sant'Angelo del di lei virtuoso impiego, come gli fu espresso, e si vide nel non far scriver dal signor maestro di musica sopra le di lei corde, del non consegnarli parte, né invitarla ad alcuna prova, che tanti giorni sono che si van facendo oltre che per altri occorsi accidenti, li nobili homeni compatroni del teatro, ne gl'altri interessati nell'opera come gl'è noto, non volevano già mai permetter diversamente, né potevo io, né il signor Faggia contrastar tal rissoluta volontà. Come però m'è nota la di lei ingenuità, ed il suo bel cuore, premesso tutta la veneratione alla singolar sua virtù, quale non resta né sarà mai scemata, così voglio credere che sia per restituirmi la scrittura stessa, com'è di dovere, né apportarmi verun disturbo che sarebbe sempre ingiusto, al che, quando non volesse, che non posso persuadermelo, adherire, sarò costretto praticar quegli atti di giustizia che più mi competiscono a tutela, e difesa delle proprie ragioni. Tanto le sia deto, e protestato con quella rassegnatione che scaturisce dal mio animo divoto ad ogni buon fine, et effetto in questo ed in ogn'altro miglior modo con risserva, e senz'alcun benché minimo mio pregiudizio, et la presente sarà registrata negl'atti del signor nodaro Ciola etc.

Dopo quest'atto deve essere stato raggiunto un accomodamento tra le parti: la Salvagnini infatti compare tra le interpreti dell'ultima opera messa in scena al S. Angelo nel carnevale del 1713, ed è tra le creditrici dell'impresario Giovanni Orsato.

Non abbiamo rintracciato alcun documento relativo ai bilanci quotidiani delle entrate delle singole rappresentazioni dell'ultima opera con la quale si era chiusa la stagione 1712-13; eppure, date le circostanze, giorno per giorno devono essere stati conteggiati i ricavi al netto delle spese, come sempre avveniva quando l'impresario si trovava nell'impossibilità di mantenere gli impegni assunti con i singoli cantanti.

Troviamo in atti questo documento:<sup>42</sup>

Adì 18 febraro 1712

Ill.mi et Ecc.mi Signori Capi del Ecc.mo Consiglio di Dieci, udite l'istanze fatte da cantanti e sonatori maestro et altri, nec non di Bortolo Pugnia cassier, e dichiarato economo dalli impresari.

Sue Eccellenze ha comandato che si debba recitare e che tutto il soldo proveniente da scagni, bolletini e palchi et ogni altra cosa vadi il tutto in deposito a causione de medemi di detto teatro et che si debba recitar tutto il carneval non havendo il casier obbligo di dar essecutione ad alcun biglieto obligatione che fosse fatta da chi si sia e ciò per l'effetto sudetto ecetuato le spese solite che si paga di sera in sera delle recite in recita.

Refferi Antonio Peretti fante di Sue Eccellenze.

Una delle cause per cui quella stagione musicale finì malamente si deve ricercare nel fatto che l'Orsato si era associato con Gabriele Faggia, il quale, nella conduzione della società, aveva agito in modo del tutto personale, come risulta dalla stragiudiziale che riportiamo integralmente, datata 20 febbraio 1712 *more veneto* (1713).<sup>43</sup>

Conscio di non haver adempiti voi domino Gabriel Faggia li oblighi che vi assumeste nella scrittura di compagnia 25 giugno decorso, stabilita con me Giovanni Orsato, circa il teatro di sant'Angelo et opere da recitta[r] nel medesimo, havete risolto per sottrarvi dalli dovuti rimborsi delle spese da me fate e danni da voi causatimi, prender l'assoluto dominio di ogni cosa e proseguir voi solo tute le recite che andavan scadendo giusto alle espressioni fate nella scrittura estragiudiziale 9 corrente prodotta per parte vostra nelli atti del signor nodaro Bonaldi. Come però annuindo a questo vostro desiderio vi sono rimasti tutti li bolletini e casella, così di presente vi consegno affittanza e scritture: l'acordi, non havendo denaro di tal ragione, sicché rimasto voi padrone e disponente non intendo haver più alcun utile o danno, beneficio o malefitio di sorte alcuna. Ciò non ostante però saranno salve e riservate tute le mie attioni, ragioni per ogni dovuto risarcimento, e pretesa che potessi havere contro di voi, pronto farvi computar di star a dovere fino all'intimazione di detta scrittura e per il passato pro ratta, in ciò che aspettar mi potesse, onde pars reficienda reficiatur. Tanto vi sia detto protestato ad ogni buon fine et essere con riserva, e senza alcun minimo preiudicio; salvis etc.

Il «comandador» attesta di aver «intimato la scrittura in man d'una donna» nella casa di Gabriel Faggia il 21 successivo.

Lo stesso giorno da altro «comandador» fu rilasciata notizia della stagiudiziale dell'Orsato a quanti erano scritturati nelle opere del teatro, elencati in questo ordine: Margarita Salvagnina, Maria Angelica Brazzi, Maria Angelica Raparini, Orsola Costa, Giuseppe Ignazio Ferrari, Giovanni della Pagana ed Antonio Mauro. Il 22 successivo la stessa comunicazione venne portata a conoscenza di Orsola Sticotti, Elena Croce, Antonio Gaspari,<sup>44</sup> Giovanni Canciani,<sup>45</sup> Giovanni Eninger, Antonio Cabiato,<sup>46</sup> Giovanni Battista Boschini, Nadalin Bonamici, Iseppo che «sona il secondo tasto», «Ignatio» che «sona l'abuè» e Francesco Mazoni. Gli ultimi sei nominativi si riferiscono agli strumentisti, due dei quali sono indicati solamente con il nome di battesimo e dello strumento da loro usato; circa l'Iseppo non sapremmo a chi pensare.

Abbiamo visto che a disposizione dell'orchestra, nel Teatro S. Angelo, vi era un'area, davanti al palcoscenico, profonda m. 2,347, nella quale i sei strumentisti (ed anche, se fossero stati, qualcuno in più) potevano suonare comodamente.

Forse ci siamo dilungati un po' troppo, eppure abbiamo citato solo alcuni dei documenti tra i molti pervenutici e che riguardano la metà del secondo decennio del 1700, forse il più abbondante quanto a documentazione in nostro possesso.

<sup>1</sup> CIVICA BIBLIOTECA del MUSEO CORRER di Venezia, *Codice Cicogna*, 1178, cc. 174 e segg. La satira sulle ragazze della Pietà venne pubblicata da F. DEGRADA, *Un'inedita testimonianza settecentesca sull'Ospedale della Pietà*, Edizioni del Convegno, Torino, 1965. Successivamente venne ripresa da R. GIAZOTTO, *Antonio Vivaldi*, Torino, 1973, pp. 389-396.

<sup>2</sup> E. SELFRIDGE-FIELD, *Pallade Veneta*, Venezia, 1985: p. 296, ove si legge che venne accolta «con tale applauso che se gl'è prognosticata una grande fortuna»; p. 301 per l'opera successiva.

<sup>3</sup> T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Visentini, Venezia, 1897, a p. 42, n. 141, ricorda quest'opera e riporta i nomi dei cantanti.

<sup>4</sup> ARCHIVIO di STATO di VENEZIA (useremo in seguito la sigla ASV), *Procuratia de supra*, Registro 152, c. 30. Nella stessa data vennero assunti alla cappella marciana altri due contralti, un soprano ed un tenore, tutti con uno stipendio annuo di 80 ducati.

<sup>5</sup> In mancanza di documenti riguardanti l'attività teatrale a Venezia sia del Ramponi che dei cantanti implicati in questa vicenda, facciamo riferimento ai dati forniti da WIEL (*op. citata*).

<sup>6</sup> Nella dedica Vivaldi aggiunge anche la data: 20 gennaio 1714, senza la sigla «m.v.» (*more veneto*), per cui si resta incerti sulla datazione esatta. La presentazione «al lettore» (libretto a stampa, p. 7) comincia con queste parole: «Due anni finalmente ho servito al tuo divertimento nel teatro in cui ora ti presento il Lucio Papirio». L'opera andò in scena nel carnevale dell'anno 1714-1715, ed era appunto il secondo anno che il Teatro S. Angelo era nelle mani dei Vivaldi, padre e figlio, come si vedrà più avanti.

<sup>7</sup> ASV, *Capi del Consiglio dei Dieci*, Filza 42. In data 31 dicembre 1716 i Capi del Consiglio dei Dieci avevano ordinato specificatamente ad Angelo Zaroni ed a Lucrezio Borsari, «musici», e ad Anna Fabris, «cantante», di continuare le recite nel Teatro S. Angelo «tutto il carnevale prosimo», che in quell'anno si sarebbe concluso il giorno 10 febbraio (*ib.*). Restavano riservati ai cantanti i ricavi delle singole recite, detratte le spese serali. In qualche altra circostanza analoga si trovano dei prospetti delle entrate e delle uscite giornaliere ma nel caso in esame pare che i prospetti siano andati smarriti.

<sup>8</sup> Delle due opere vivaldiane, come è stato pubblicato nel *Catalogo della Mostra documentaria: Vivaldi e l'ambiente musicale veneziano*, allestita nel 1978 nella sede dell'Archivio di Stato di Venezia (p. 63, n. 22), il «faccio fede» dell'Inquisitor generale reca la data rispettivamente del 18 ottobre 1716 e del 15 gennaio successivo.

<sup>9</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Pier Paolo Bonis, Busta 1808 (minute), in data 8 ottobre 1716. In data 11 settembre 1730, presso lo stesso notaio, Registro 1773, c. 193, il Viola, unitamente ad altro testimone (un gondoliere di casa Tron), nella bottega di Giuseppe Papadopoli, situata in piazza S. Marco, rilascia al notaio una deposizione giurata nella quale attesta che dai coniugi Andrea Tron e Marina Sagredo (defunta) nacquero due figli: Morca e Giovanni. La figlia Orsetta, che era andata sposa a Pietro Contarini, era morta prima della madre.

<sup>10</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 42.

<sup>11</sup> Il WIEL, *op. citata*, la colloca tra le opere messe in scena al S. Moisè nella stagione 1716-17; in effetti la rappresentazione avvenne nel carnevale dell'anno precedente. Il «faccio fede» era stato rilasciato il 12 gennaio 1715 *more veneto* (1716) (v. nota n. 8). La Mignatti, se fosse davvero esatta l'indicazione del Wiel, si sarebbe trovata nella necessità di comparire in scena contemporaneamente in due teatri veneziani, in quel carnevale. La composizione poetica è di A. Marchi. Nel libretto a stampa, edito da Carlo Buonarrigo, nei confronti del compositore si fa cenno alla «singolare virtù del signor don Antonio Vivaldi».

<sup>12</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41, atti in data 11 febbraio 1711 *more veneto* (1712).

<sup>13</sup> A. MARTINI, *Manuale di metrologia*, Loescher, Torino, 1883, p. 818 per quanto riguarda Venezia. La bozza (bottiglia) misura l. 2,682746; la libbra Kg. 0,301230; l'oncia Kg. 0,025102. Negli specchietti riportati si leggono dei termini in dialetto veneziano: fassi=fascine; bisati averti=anguille aperte; rasa=razza; cievoli=cefali; bisati marinadi=anguille marinate; civuole=cipolle; cappe=vongole; aseo=aceto; naranze=arance; perzemolo=prezzemolo; salata=insalata; caviaro=caviale; butiro=burro; figa di temporal=fegato di maiale.

<sup>14</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, Busta 78, in data 2 gennaio 1716 *more veneto* (1717).

<sup>15</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 42. È ricorrente nei casi analoghi l'ordine al compositore di consegnare gli originali dell'opera che si deve rappresentare. La prassi comune era dunque quella di un unico esemplare del manoscritto musicale che restava nelle mani dell'autore, e questo crediamo spieghi la facile scomparsa delle partiture di opere.

<sup>16</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41.

<sup>17</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 42.

<sup>18</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41. La voce «buçola» significa ciambella; «pegola»=pece. Non sappiamo quanti fossero gli strumentisti («sonadori»), e non tutti ricevevano la stessa somma. La «signora Gioconda» potrebbe esser stata la sarta di scena oppure la cuoca addetta a preparare la cena.

<sup>19</sup> Gli «scagni» erano sgabelli di legno con schienale, le «careghe» semplici sedie con sedile di paglia intrecciata.

<sup>20</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41.

<sup>21</sup> Sui Caldara, specie su Antonio, v. E. SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Torino, 1980, pp. 176-180. Compagno ambedue nell'elenco dei primi cento aderenti al sovegno dei musicisti veneziani, sotto la protezione di santa Cecilia, la cui sede era nella chiesa di S. Martino.

<sup>22</sup> ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4025, notaio Pietro Antonio Ciola. È una stragiudiziale degli strumentisti all'impresario: una scrittura privata, registrata presso un notaio, per ottenere quanto dovuto prima di ricorrere alle vie giudiziarie.

<sup>23</sup> Null'altro ci risulta su Francesco Venago, se non che anch'egli aderì prontamente al sovegno di santa Cecilia. Il suo nome è al trentunesimo posto. Pare sia morto prima del 1704.

<sup>24</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Valerio Bonis, Registro 1450, atto n. 51 di Francesco Santorini in data 10 giugno 1702. I «palchi di proscenio» sono 8, ai due lati del proscenio stesso, uno per piano (pe' pian, 1°, 2° e 3° ordine); sono stati fatti dal Santorini, con l'autorizzazione dei compatroni, a proprie spese e riservando per sé gli affitti per il solo primo anno di gestione. Poi i palchi passeranno in proprietà dei compatroni del teatro. In un atto successivo, datato 5 settembre, si legge che i compatroni del teatro

riconoscono che il Santorini ha tenuto fede ai suoi impegni; il suo lavoro è stato lodato dai competenti, quindi riscuoterà gli affitti in quel primo anno.

<sup>25</sup> ASV, *Consiglio dei Dieci, Comun*, Registro 203, cc. 261 e 262, in data 31 gennaio 1753 *more veneto*.

<sup>26</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41. Il Tricari, che viene nominato come ultimo, è il cantante Nicola Tricarico. I cantanti erano creditori dell'impresario Frigeri (stagione operistica 1711-1712). Si tratta, a nostro avviso, dei cantanti che prestarono la loro opera al S. Angelo nella stagione tanto sfortunata; secondo il Wiel invece (e secondo le date che si leggono nei libretti a stampa), essi avrebbero operato nella stagione successiva (v. WIEL, *op. cit.*, pp. 32 e 33, nn. 115-117). Il «signor Gaetano e compagno» è creditore dell'impresario ma non in quanto cantante (forse era il sarto). Nulla sappiamo del «signor Carletto», nominato nell'elenco dei creditori.

<sup>27</sup> Anche nella stagione 1718-1719 il Cestari è impresario del Teatro S. Fantin, come risulta da una sua stragiudiziale datata 6 febbraio 1718 *m.v.* conservata negli atti del notaio Pietro Antonio Ceola (ASV, *Notarile, Atti*, Busta 4029). Il libretto a stampa dell'opera *La figlia che canta* (testo di Francesco Passerini, musica di Carlo Francesco Pollarolo), con la quale si chiude il carnevale dell'anno 1720 (in quell'anno, il 13 febbraio), è presentato ai lettori dallo stesso impresario che si firma «Attilio Cestari, detto Manteca».

<sup>28</sup> Troviamo l'Orsato più volte impresario sia al S. Angelo che al S. Moisè. Non sempre però per l'Orsato le cose andarono per il meglio. In quella stessa stagione lirica, contemporaneamente al fallimento dell'opera del Chelleri al S. Angelo, anche al S. Moisè ci fu una disavventura analoga: si conserva infatti una intimazione all'Orsato, da parte dei Capi del Consiglio dei Dieci (ASV, Filza 12, in data 28 gennaio 1716 *more veneto* (1717), che stabilisce che tutti gli introiti, detratte le spese vive (orchestra, illuminazione e altre spese fisse), devono essere accantonati come cauzione per i cantanti, i quali non devono interrompere le recite. Anche l'anno precedente, nello stesso teatro S. Moisè, vi era stato un po' di dissesto, ed erano intervenuti gli stessi magistrati (*ib.*, documento datato 27 febbraio 1715 *more veneto*). In questa occasione veniamo a sapere che nell'ultima settimana di recite si incassarono Lire 2841,10, con un massimo di lire 554,10 la sera del 20 febbraio, ed un minimo di lire 124 l'ultimo giorno di carnevale, il 25 successivo. Detratte le spese, rimasero per i cantanti L. 2096,10, da dividersi tra loro. Dalle cifre fornite risulta che il «bollettino», cioè il biglietto d'ingresso, sia per i palchi che per la platea costava 25 soldi, cioè una lira e 5 soldi.

<sup>29</sup> Contiamo di poter produrre in seguito alcuni documenti relativi a questa sfortunata stagione operistica al S. Angelo. Un po' di responsabilità l'ebbero anche i compatroni, come si vedrà.

<sup>30</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 43. L'impresario aveva dato in affitto a certo Menego Remer la «caneva», cioè la cantina, per dieci ducati; la gestione diretta avrebbe certamente reso di più.

<sup>31</sup> Nel libretto a stampa dell'opera *Pericle in Samo*, messa in scena al S. Fantin nel 1701, si parla di «teatro domestico». La stessa locuzione è usata anche nel libretto a stampa dell'opera *Il trionfo dell'innocenza* rappresentata nel 1707.

<sup>32</sup> ASV, *Inquisitori di Stato*, Busta 914, come indicato da N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, 1974, p. 132.

<sup>33</sup> ASV, *Giudici del Forestier*, Busta 78, in data 18 marzo 1715.

<sup>34</sup> ASV, *Dieci Savi alle Decime di Rialto*, Registro 427, Registrino della parrocchia di S. Angelo, al n. 122. I rilievi in questa parrocchia risultano effettuati in data 27 febbraio 1713 *more veneto*, quindi 1714. In quell'anno l'ultimo giorno di carnevale venne a cadere il 14 febbraio; il teatro quindi era chiuso già da un paio di settimane, ma era sempre in mano ai Vivaldi.

<sup>35</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Pier Paolo Bonis, Busta 1727. A questa stragiudiziale i Vivaldi risposero con un'altra stragiudiziale, in atti del notaio Pietro Antonio Ciola (*ib.*, Busta 4027, in data 10 novembre 1713), alla quale il Gallo, tramite i suoi patroni, rispose con altra stragiudiziale in atti Bonis (*ib.*, in data 11 novembre successivo). Non siamo in grado di sapere come la questione si sia poi risolta.

<sup>36</sup> Solamante per l'*Orlando furioso* andato in scena nell'autunno di quell'anno (v. T. WIEL, *op. cit.*, n. 122) tra i cantanti compare il nome del Minelli. Per la verità mancano i nomi degli esecutori della prima opera andata in scena nel carnevale successivo; sono noti invece quelli dell'ultima opera eseguita in quella stagione: si tratta di cantanti del tutto nuovi rispetto a quelli che erano stati scritturati nell'autunno.

<sup>37</sup> T. WIEL, *op. cit.*, p. 35, nn. 123 e 124.

<sup>38</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41; dalla datazione alla firma finale il documento è tutto di mano del Heinichen.

<sup>39</sup> V. CORONELLI, in *Guida de' forestieri per la città di Venezia*, Venezia, 1706, lo indica come uno dei migliori oboisti della città. Il 12 marzo 1713 il Siber venne assunto alla Pietà come maestro di oboe, con un salario di 40 ducati l'anno, e venne riconfermato nell'incarico per altri due anni ancora; v. ASV, *Ospedali e luoghi Pii, Notatorio I*, Busta 689, cc. 126v e 165 per le due riconferme nell'incarico. Il 17 dicembre 1728, sempre all'Ospedale della Pietà, venne nominato maestro di flauto traverso (*ib.*, *Notatorio O*, Busta 691, c. 187) «per render perfetta l'armonia de' concerti di questo nostro coro» (così leggiamo nel verbale di nomina). Nel 1757 era ancora in carica; infatti, in data 23 settembre venne «giubilato», cioè messo in pensione, con la metà dello stipendio che percepiva in tale data, pari a 45 ducati l'anno (*ib.*, *Notatorio T*, Busta 693, c. 204) e venne assunto come suo successore Carlo Chevalier, con lo stipendio pure di 45 ducati l'anno. Alla morte del Siber lo Chevalier ne riceverà 90, quanti ne erano stati assegnati al Siber in data 15 maggio 1750 (*ib.*, c. 39). Si ritiene comunemente che la data del 1757 sia da porre come quella della cessazione delle attività del Siber. Come «piffaro del doge», alla qual carica era stato eletto il 2 dicembre 1730, gli subentrerà Paolo Anti il 4 ottobre 1758, senza «paga» però, la quale resta per intero al Siber (ASV, *Cancellaria Inferior, Atti del Doge*, Registro 130, c. 73). Nella *Procuratia de Supra*, Registro 155, c. 45v, figura che Siber era stato assunto come oboista marciano il 3 marzo 1748. Solo il 12 marzo 1760 viene «giubilato» (ma conservando la paga), e viene nominato al suo posto Giovanni Briccio, che agiva già come suo sostituto. Dai pochi documenti rimastici sul sovegno di S. Cecilia, risulta che nel 1743 Siber ricoprì la carica di Prior del Sovvegno (ASV, *Scuole piccole*, Busta 273, nella quale si trova il registro *Cassa del Sovvegno, 1737-1805*). Dallo stesso registro si ricava che negli anni 1757-1761, in quanto confratello ammalato, Siber ricevette i sussidi previsti. Non pare fosse sposato.

<sup>40</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Giovanni Maria Bonaldi, Registro 1901, c. 70.

<sup>41</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Pietro Antonio Ciola, Busta 4017.

<sup>42</sup> ASV, *Capi del Consiglio di Dieci*, Filza 41.

<sup>43</sup> ASV, *Notarile, Atti*, notaio Pier Paolo Bonis, Busta 1726.

<sup>44</sup> T. WIEL, *op. cit.*, p. 35; al n. 124 sono riportati i nomi degli interpreti dell'opera *California*, elencati nel libretto a stampa, nel quale si legge che le scene erano di Antonio Mauro, ricordato qui come uno dei creditori dell'Orsato.

<sup>45</sup> Può essere che il Canciani abbia prestato la sua opera come ballerino, ma non abbiamo nessun documento che lo confermi, se non il fatto che era anch'egli uno dei creditori.

<sup>46</sup> Il Gabbiato (o Gabiato) era stato assunto come violinista nella Cappella marciana il 30 gennaio 1684, ed era ancora in attività nel 1727 (v. E. SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale*, *cit.*, p. 282). Degli altri strumentisti, eccetto il Siber di cui abbiamo già detto, non abbiamo alcuna notizia.

## A Satire on the Teatro S. Angelo, Venice (Summary)

From the same manuscript as the satire on the girls of the *coro* of the Ospedale della Pietà (cf. Francesco Degrada, *Un'inedita testimonianza settecentesca sull'Ospedale della Pietà*, Turin, 1965) come the verses presented and discussed in the present article. These, too, form a satire, based on the vicissitudes of the singers in the opera *Penelope la casta*, produced at the Teatro S. Angelo in 1716-17. The first performance of the opera had been abandoned when the composer, perhaps dissatisfied with his remuneration from the impresario Pietro Ramponi, literally abducted his score while the public was already entering the theatre building. Subsequent performances of the opera were badly received by the public.

In such cases as the takings for an opera proved insufficient to meet the expenses incurred in the production the singers and instrumentalists could appeal to the Council of Ten. The latter would order the musicians to fulfil their contractual obligations (i.e., guarantee the performance of the opera), while instructing the impresario to distribute the entire takings for the production (less the various expenses for lighting and technical personnel) among the artists. (However, payments were still extremely low: perhaps a third or a quarter of those originally agreed).

The satire names some of the artists involved and comments jokingly on their situation and their chances of payment. Verses 21 and 22 include reference to Vivaldi and his virtuosity as a performer on the violin (two operas by Vivaldi, *Arsilda regina di Ponto* and *L'incoronazione di Dario* were performed at the Teatro S. Angelo during the fateful season of 1716-17), but the author of the satire doubts whether the proceeds from the latter were sufficient even for Vivaldi's supper.

The article provides a commentary on each verse of the satire, and includes new information on the various singers named and, in general, on operatic life in Venice at the time. Also included is a table of measurements of the Teatro S. Angelo, and a further table which lists the food served to the singers on the occasion of one of the suppers customarily provided after each performance of the opera. The study also gives details of a contract stipulated between the owners of the Teatro S. Angelo and the impresario Pietro Denzio for the season 1715-16, which lists the duties and benefits of the impresario for the season concerned.

Impresarios of the Teatro S. Angelo for the two preceding seasons (1713-14 and 1714-15) were Giovanni Battista and his son Antonio Vivaldi; this emerges from a further document cited in the article, in which the two Vivaldis petition the Giudici del Forestier for payment of the rent of a box in the possession of the Contarini brothers. The Vivaldis, in these same years, are also the object of an extrajudicial appeal on the part of Zuanne Gallo, impresario of the Teatro Accademico of Verona, who accuses them of having illegally enticed from his employ the singer Giovanni Battista Minelli, engaged by Gallo for a series of performances in Verona.

During the period under discussion (as, indeed, at all other times), the theatrical life of Venice was characterized by a series of financial crises on the part of the various impresarios (several cases are cited in the present article) and judicial actions by all.

## Tre sussidi vivaldiani

Luca Zoppelli

WALTER KOLNEDER, *Lübbes Vivaldi Lexicon*, Gustav Lübbecke Verlag, Bergisch Gladbach, 1984.

Dopo decenni dedicati allo studio amorevole dell'opera di Vivaldi (e velocemente ripercorsi in una breve prefazione, quasi a scusare l'ambizione dell'intrapresa) Walter Kolneder ci affida questo volumetto, concepito come un panorama dell'intera *Vivaldi Forschung* ordinata nei termini di un lessico; panorama che riesce ben accetto allo specialista, che ritrova a portata di mano informazioni altrimenti sparse (o quantomeno la chiave per accedervi), ma è pensato anche come guida introduttiva, ricca di informazioni preliminari e contestuali, per chi si avvicini al musicista.

Il lessico vero e proprio è preceduto da una biografia, al cui riguardo (come per il contenuto di talune voci) occorre tenere presente la data di comparsa del volume: dal 1984 ad oggi, ovviamente, ulteriori acquisizioni sono emerse (ad esempio, noi sappiamo che l'ultimo viaggio a Vienna non aveva come obiettivo un impiego a Corte, ma piuttosto un rapporto col Kärntnertheater; oppure che la data di nascita di Anna Girò va nettamente posticipata). Quanto alla scelta delle voci del lessico, per forza di cose problematica, deve necessariamente risultare contenuta ed obbedire a criteri il più possibile elastici, al fine di poter includere ogni tipo di informazione, non solo biografica o archivistica. Vi sono quindi molte categorie di voci: quelle dedicate a persone, sia contemporanei (cantanti, committenti, parenti, critici e viaggiatori) sia posteriori (fino agli studiosi più rappresentativi del nostro tempo), delineate in breve nei rapporti di ciascuno con Vivaldi; quelle dedicate alle singole opere, al contesto dell'attività vivaldiana (ma forse le voci «Venezia» e «Vita operistica a Venezia», riassunte in qualche riga, sono troppo generiche anche per il lettore non specialista) e così via. Alcune, come quella dedicata alle lettere di Vivaldi (tutte trascritte in trad. tedesca) e quella sui giudizi critici dei contemporanei, raccolgono utilmente del materiale sparso, o che spesso si dà per scontato senza tuttavia averlo sottomano; altre («Uso delle tonalità», «Dinamica», «Procedimento di lavoro», «Indicazioni di tempo») costituiscono dei tagli «trasversali» su materie che sono ben conosciute, ma sulle quali spesso non si hanno a portata di mano i riscontri precisi. Anche qui noteremo appena qualche segno di invecchiamento: la voce «Cronologia» non può ovviamente tener conto degli studi rastrografici di Paul

Everett e in generale delle relazioni al convegno veneziano del 1987; la voce sulle «Parodie», più stranamente, non accenna minimamente ai metodi di ricerca messi a punto, già da un decennio, da J.W. Hill per determinarne l'individuazione; la voce sui «Cataloghi» perpetua un'annosa diffidenza nei confronti dell'opera di Ryom.

Vi sono poi le voci «tecniche» su generi e sottogeneri, aspetti formali e compositivi («Tempo di concerto solistico», «Condotta del basso», «Armonia»): con esse Kolneder ridisegna una visione generale della musica vivaldiana che certo non è sconosciuta allo specialista, ma è assolutamente importante se si vuole che questo volume assolvga ai suoi compiti di «manuale»; l'attenzione portata al rapporto Vivaldi-Bach, alla prassi esecutiva, al valore programmatico non solo dei concerti con titolo, comporta una lievitazione delle rispettive voci ai termini di un paragrafo. Se pensiamo che proprio su questi temi si è focalizzata, lungo decenni di attività, l'indagine vivaldiana di Kolneder, non tarderemo a riconoscerlo come l'ultimo frutto di una frequentazione che non poteva limitarsi agli aspetti più propriamente informativi. Sotto la veste del *Lexicon*, insomma, c'è ancora nella sua intrezza il Vivaldi di Kolneder.

*Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*, zusammengestellt von KARL HELLER, Michaelstein, Blankenburg, 1987 («Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts», Heft 33).

Questo pregevole e utilissimo opuscolo di Karl Heller riunisce, in una cinquantina di pagine, tutte le notizie accertate o probabili che possono concorrere a formare un quadro della biografia di Vivaldi e della contemporanea diffusione della sua opera: date di nascita e morte di chi apparteneva alla cerchia di Vivaldi, lettere, contratti, pagamenti, delibere, menzioni da parte di critici e viaggiatori, comparsa di edizioni a stampa, il tutto dedotto dalle decine e decine di fonti secondarie (spesso difficilmente reperibili) ove si trovava sparso, e ordinato in forma cronologica. Per ciascun anno vengono elencate dapprima le notizie non databili con precisione o tali da abbracciare un arco di tempo ampio («presa di servizio a Mantova», «esecuzione dell'opera...»), badando a distinguere accuratamente i dati sicuri da quelli probabili ma non accertati; seguono poi, in ordine cronologico, tutte le informazioni legate ad una data precisa. In appendice, un elenco delle fonti secondarie che contengono informazioni di rilevanza biografica (in definitiva, le stesse pazientemente consultate da Heller), e un indice

delle opere e dei nomi citati nel *Kalendarium*.

La cui utilità, dicevamo, è notevole in quanto permette una visione sinottica di elementi che, seppur conosciuti, a causa della loro dispersa localizzazione sono difficili da rinvenire e da far « reagire » fra di loro: non parliamo poi del non-specialista, sia esso musicologo o semplice appassionato, per cui un calendario simile costituisce un mezzo di orientamento insostituibile. Difatti, a differenza da quella di altri musicisti studiati ormai da secoli, la situazione della biografia vivaldiana è ancora notevolmente fluida: non passa anno che non emergano precisazioni di una certa importanza, tali da mutare anche notevolmente quanto si credeva in precedenza, e non si può ragionevolmente pretendere che il lettore comune sia aggiornato rispetto ad ogni scoperta: una simile messa a punto era necessaria. Il rovescio della medaglia sta nel fatto che proprio l'emergere di nuovi documenti rende in qualche modo « superati » questi lavori (gli ultimissimi anni, ad esempio, ci hanno restituito le lettere a Vivaldi del marchese Albizzi, nonché nuove precisazioni d'archivio reperite, come al solito, da Gastone Vio); ma nonostante ciò la loro utilità è destinata a rimanere tale per diverso tempo. Verrebbe piuttosto da chiedersi se non fosse stato preferibile precisare, per ogni notizia, la rispettiva fonte, o rimandando alla collocazione dell'originale, o alla fonte secondaria che ne dà notizia. In proposito, Heller rimanda genericamente all'elenco di letteratura vivaldiana in appendice: ma è appena ovvio che il lettore interessato a reperire un certo documento, magari solo per poterlo citare nell'originale italiano, non andrà a sfogliare la massa di fonti secondarie citate in appendice. È ben vero che il lavoro di Heller si intende rivolto, come da prefazione, ai non-specialisti (e forse non aspira a diffusione oltre i patrii confini); ma forse non è il caso di dimenticare che, fra il « lettore comune » e il ricercatore vivaldiano come Heller, Talbot o Ryom, si situa un'ampia fascia mediana di appassionati e di studiosi che, pur non comandando a menadito la bibliografia vivaldiana, amerebbero poter precisare o approfondire certe informazioni. Questi sono comunque rilievi secondari, anche perché il problema può essere agevolmente risolto, ora, consultando « in coppia » la cronologia di Heller e la nuova guida di Talbot, di cui riferiamo più avanti. Non rimane che sperare in una discreta diffusione (magari in traduzione) di quest'opuscolo, e augurarci – come si augura Heller – che nuove acquisizioni documentarie lo facciano presto... invecchiare, o costringano l'autore a rilevanti aggiornamenti.

MICHAEL TALBOT, *Antonio Vivaldi. A Guide to Research*, Garland Publishing, New York/London, 1988 («Garland Composer Resource Manuals», vol. 12).

Nell'ambito di questa collana della Garland, che offre una guida bibliografica in senso lato per ogni grande figura della storia musicale (programmati una cinquantina di volumi), Michael Talbot si è assunto il compito di condurci nell'universo della ricerca vivaldiana, e non è difficile immaginare che il suo «filo d'Arianna» diverrà presto indispensabile per quanti si aggirino nel labirinto, per certi versi ancora recente e quindi più spaventevole, degli studi su Vivaldi: specialisti e ricercatori «di passaggio», laureandi ed esecutori, fino agli estensori di programmi di sala e copertine di dischi (speriamo...).

Il corpo bibliografico del volume è preceduto da una prefazione che, ripercorrendo le fasi attraversate dall'immagine vivaldiana in vita e in morte fino alla riscoperta novecentesca e alla situazione attuale della ricerca, vuole essere una chiave per ben comprendere – e all'occorrenza interpretare – i materiali riportati; si espongono inoltre i criteri che hanno guidato la compilazione dei vari capitoli (la scelta dei quali dev'essere costata non poca riflessione, trattandosi di una nebulosa virtualmente percorribile, raggruppabile e suddivisibile in tutti i modi e le direzioni possibili). Segue poi una biografia vivaldiana sintetica ma assai ben radicata nelle fonti, e naturalmente aggiornata – giacché, come abbiamo rilevato per gli altri libri recensiti in questa nota, la situazione fluida della ricerca rende necessario un tale continuo aggiornamento.

Il primo e più ampio capitolo è dedicato alle «fonti concernenti vita e opere di Vivaldi», suddiviso in diverse sezioni: la prima include la lista delle lettere di Vivaldi e di quelle a lui destinate, nonché di altri documenti «firmati»: contratti, ricevute, ma anche dediche e prefazioni a stampa. I documenti sono ordinati in base alla loro ubicazione, definita nell'ordine dalla nazione, dalla città, dalla biblioteca (sigle RISM) e, se possibile, dalla collocazione. Di ogni documento viene data una sintesi del contenuto, e sono anche indicate (precauzione utilissima) una o più pubblicazioni moderne ove se ne possa trovare la trascrizione, mediante il semplice riferimento al numero d'ordine rispettivo nella lista di letteratura secondaria. Una lettera di Vivaldi al marchese Bentivoglio del 1715, inedita, viene riprodotta in una tavola in appendice.

La seconda sezione include ogni tipo di documento manoscritto non-musicale che abbia una qualche pertinenza con la vita e l'opera di

Vivaldi: registri della Pietà e altre istituzioni, lettere di terzi, certificati di battesimo e di morte, cataloghi di manoscritti musicali, ecc. Anche qui è incluso (e riprodotto in appendice) un documento inedito, la decisione degli amministratori del Teatro Pubblico di Lucca di concedere a Vivaldi l'uso dello stesso (1736) a certe condizioni.

Le tre successive sezioni comprendono le fonti a stampa riguardanti Vivaldi, riunite alfabeticamente all'interno di tre gruppi: quelle fino al 1905, quelle dal 1906 al 1948, e quelle successive: si tratta, ovviamente, di una suddivisione che riflette le «ere» della fortuna critica vivaldiana, ciascuna preceduta da una breve introduzione che funge da «storia» della letteratura sul nostro compositore. Queste introduzioni, grazie al loro taglio storico, rimediano in parte al fatto che l'ordine alfabetico, anziché cronologico, rende difficile a chi lo desidera uno sguardo diacronico sull'evolversi della letteratura vivaldiana. A differenza di quanto solitamente accade per bibliografie così esaustive (oltre 400 voci, due terzi delle quali posteriori al 1948), Talbot ha scelto di non suddividere la propria per argomenti, ritenendo impropria la categorizzazione dei contenuti; in questo modo, inoltre, viene facilitata la consultazione e si evita di dover rimenzionare lo stesso titolo in relazione ad argomenti diversi (concetti esposti nella prefazione, dove tuttavia Talbot riconosce anche gli svantaggi del metodo: principalmente il fatto di dover interamente dipendere dall'indice tematico).

Le due pietre miliari della letteratura vivaldiana sono individuate da Talbot nella *Geschichte des Instrumentalkonzerts* di Schering (1905), che per primo definisce la posizione storica di Vivaldi e ne coglie il valore, e nel volume di Marc Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* (1948): di qui la suddivisione adottata. Va da sé che le poche righe dedicate da Talbot a ciascun saggio considerato non sono solo un *abstract*: la sua valutazione traspare chiaramente, anche se talvolta sotto il velame di qualche «figura» («Many readers will find Giazotto's Style over-rhetorical, his arguments tendentious...»). Eppure si coglie la tendenza ad accettare con simpatia, almeno per qualche aspetto, tutti i lavori considerati; nonché a riconsiderare con un «nuovo rispetto» alcuni degli autori di una volta, che pur avendo a disposizione pochissime informazioni in confronto a quelle ora correnti, riuscirono ugualmente a dire molte cose penetranti. Queste sezioni includono anche dissertazioni non pubblicate e i cataloghi vivaldiani, ai quali tuttavia sono dedicate specificamente alcune pagine all'interno del capitolo sulle fonti. Sono stati invece esclusi gli articoli molto brevi (come programmi di sala e recensioni «informative»), nonché quel tipo di letteratura divulgativa che Talbot a ragione definisce «terziaria»: certamente utile nel proprio contesto e per i propri scopi, ma di nessun

interesse scientifico; sono state escluse anche le voci di enciclopedia, non solo per il fatto di essere a loro volta, di necessità, compilatorie, ma anche perché la loro esistenza è scontata e non c'è bisogno di segnalarle (eppure, dal momento che le annotazioni di Talbot non sdegnano di valutare l'impatto storico di un saggio, e che le voci delle principali enciclopedie costituiscono una via privilegiata di accesso alle materie trattate anche per molti specialisti – non fosse che in virtù del loro apparato bibliografico –, non ci sarebbe dispiaciuto vederle incluse e inquadrare al pari della restante letteratura. Tanto più che anche alcuni «standard books», ovviamente inclusi nella lista, condividono le medesime caratteristiche: rielaborano materiale già emerso in articoli sparsi – magari dello stesso autore – e raggiungono una diffusione tale da renderli «scontati»).

Il capitolo successivo, dedicato alle fonti musicali, si apre con un'approfondita discussione dei diversi cataloghi delle opere vivaldiane e dei problemi generalmente connessi all'opera di catalogazione (varianti e rifacimenti, autenticità, organizzazione interna, inserimento di nuovi ritrovamenti). Pur assumendo come punto di riferimento il catalogo Ryom, Talbot nota che anche gli altri, Pincherle e Fanna in particolare, possono risultare utili in determinati contesti, purché il fruitore sia conscio dei loro limiti; molto più severamente viene giudicato il catalogo Rinaldi, con la sua organizzazione per «opere» fittizie. La discussione più ampia, naturalmente, si riferisce al catalogo più usato, la seconda edizione della *Kleine Ausgabe* di Ryom, che viene analizzata a fondo enucleando tutti i punti che possono, o potrebbero in futuro, causare dei problemi al fruitore: non vale la pena di parlarne in questa sede, dato che ogni potenziale o effettivo utente del catalogo Ryom non potrà esimersi dall'esaminare con cura le osservazioni di Talbot, ai fini delle proprie ricerche o di eventuali analisi statistiche. In coda, riferimenti agli articoli successivi che descrivono opere non incluse nella *Kleine Ausgabe* di Ryom; naturalmente, l'apparizione dell'edizione maggiore (*Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi*) è destinata a mutare in parte i termini della discussione.

Viene poi la sezione dedicata alle fonti «originali» della musica di Vivaldi: ovvero, stampe e manoscritti anteriori al 1750, dapprima le opere a stampa (con le indicazioni per l'uso del RISM); poi le principali raccolte di manoscritti, descritte nelle loro caratteristiche principali: Torino, Dresda, Manchester, Wiesentheid, Vienna, Parigi, Praga, Venezia (Conservatorio), Lund, più un breve elenco delle altre che possiedono degli *unica* (indicati).

Una successiva sezione è dedicata alle edizioni in facsimile, un'altra alle edizioni moderne, con inevitabile discussione delle *Opere stru-*

*mentali* dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi / Ricordi, anche nell'ineadeguatezza dei suoi criteri se valutati dal punto di vista odierno; vengono poi delineati i criteri lungo cui si muove la *Nuova Edizione Critica* pure dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi / Ricordi. Il capitolo si chiude dando conto delle principali edizioni di singoli lavori vivaldiani.

Il terzo capitolo, in poche pagine, analizza l'iconografia vivaldiana; il quarto, utilissimo, vuole essere una «guida» pratica per l'attuale ricerca vivaldiana. Vi sono gli indirizzi delle biblioteche più importanti per il nostro soggetto, e un «prontuario» di consigli pratici per un miglior «uso» delle medesime, che può servire soprattutto a laureandi alle prime (talvolta traumatiche) esperienze; un paragrafo, anche di carattere storico, sulle associazioni vivaldiane; i recapiti dei maggiori studiosi vivaldiani in campo internazionale; e un paragrafo sulla «ricerca futura», importante per indirizzare nelle direzioni più corrette e produttive chi intenda dedicarvisi. Completa il volume un ampio indice generale, fondamentale anche per un proficuo uso della sezione bibliografica.

Saranno comunque i lettori a scoprire appieno la funzionalità di questa guida per chiunque, a vario titolo, si accosti all'universo Vivaldi.

## **Discographie Vivaldi n° 10 – 1988** *aux soins de Roger-Claude Travers*

Cette discographie présente les enregistrements parus du 1<sup>er</sup> janvier 1988 au 31 décembre 1988 dans le monde entier. Les œuvres sont classées suivant les catalogues Ryom et Fanna.

### **– Nouveautés:**

Sont répertoriés les disques inédits, jamais parus auparavant dans aucun pays. Ces disques peuvent avoir plusieurs références, suivant le pays éditeur. Elles sont précisées.

Chaque disque est classé suivant un numéro arbitraire indiquant l'année de parution et un chiffre. (Cette année: 1988/n°...). Ce numéro permettra d'identifier ce disque dans ces colonnes, en cas de réédition ultérieure ou de changement de référence.

Les transcriptions du XVIII<sup>ème</sup> siècle (Chédeville, Rousseau, Agrell, etc.) sont considérées comme des œuvres de Vivaldi, à l'exception des transcriptions de Jean-Sébastien Bach.

Les disques sont classés par ordre alphabétique des maisons d'édition.

### **– Nouveaux couplages d'enregistrements anciens:**

Sont répertoriés les disques inédits regroupant des enregistrements déjà parus mais couplés différemment dans le disque original, ainsi que les coffrets renfermant plusieurs disques de Vivaldi déjà présents aux catalogues en disques séparés.

Chaque enregistrement est classé suivant un numéro arbitraire comme les nouveautés, et la lettre C.

### **– Compact-Disc (CD)**

Les références sont indiquées dans le recensement annuel. La correspondance avec les LP déjà parus est précisée.

### **– Précisions:**

Cette rubrique donne les références précises des disques insuffisamment répertoriés dans ces colonnes, lors d'une discographie précédente, ainsi que les références nouvelles, notamment en CD, de disques déjà parus et critiqués.

### **– Commentaire sur la discographie:**

Après un aperçu global de l'année discographique, les enregistrements intéressants, soit par leur programme, soit par leur interprétation, sont critiqués et indiqués par un astérisque dans le répertoire.

## I. NOUVEAUTES PARUES EN 1988

- 1988/1\* 6 Concerti per flauto traverso Op. X  
L. Beznosiuk (flauto traverso), The English Concert, T. Pinnock (dir.)  
ARCHIV PRODUKTION/CD 423 702-2
- 1988/2 *Gloria* RV 589  
N. Argenta, I. Attrot (soprani), C. Derley (contralto), A. Stafford (contralto), S. Varcoe (basso), The English Choir, The English Concert, Trevor Pinnock (dir.)  
ARCHIV PRODUKTION/CD 423 386-2  
(+ A. Scarlatti)
- 1988/3 Concerto Op. III n° 9 (trascrizione G. Dandelot per violoncello e archi, Ed. Eschig, 1928)  
P. Tortelier (violoncello), Ensemble Instrumental Jean Walter Audoli, J.W. Audoli (dir.)  
ARION/CD ARN 68.058  
(+ Boccherini, C.P.E. Bach, Tortelier)
- 1988/4 Cantata RV 675  
J. Bowman (controttenore), J. Bernfeld (viola di gamba), S. Sempé (clavicembalo)  
ARION/CD ARN 68.046  
(+ Caccini, Monteverdi, Grandi, S. d'India, Frescobaldi, Handel)
- 1988/5 Concerto per violino RV 340/FI, 141; Concerto per 2 violini RV 510/FI, 14; Concerto per 3 violini RV 551/FI, 34; Concerto Op. III n° 10; Concerto per violoncello RV 414/FIII, 19  
M. Minchev (violini re-recording), S. Popov (violoncello), Solisti dell'Orchestra da Camera di Sofia, E. Tabakov (dir.)  
BALKANTON/CD 030024
- 1988/6 6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale, trascrizione per flauto e organo)  
G. Fumet (flauto traverso), J. Galand (organo)  
BNL/CD 112.730
- 1988/7\* Concerto per archi RV 158/FXI, 4; Sinfonia per archi RV 162/FXII, 44; Concerto Op. III n° 11; Concerto *in due cori* RV 585/FXII, 48; Concerto per flauto RV 441/FVI, 11; Concerto per oboe e fagotto RV 545/FXII, 36; Concerto *con molti stromenti* RV 566/FXII, 31.  
Concerto Köln  
CAPRICCIO/CD 10.233
- 1988/8 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
W. Marsalis (trombe), English Chamber Orchestra, R. Leppard (dir.)  
CBS/CD M (MK) 42 478  
(+ Telemann, Pachelbel, M. Haydn, Biber)

- 1988/9 *Stabat Mater* RV 621  
M. Hoffgen (mezzo soprano), Orchestra A. Scarlatti della RAI di Napoli,  
S. Celibidache (dir.)  
CDG «Classica Musica»/CD CDL SMH 34025  
(+ Mozart)
- 1988/10 Concerti per flauto Op. X n° 1-3; RV 440/FVI, 7; RV 441/FVI, 11  
P.-L. Graf (flauto traverso), Württenberger Kammerorchester, J. Faerber  
(dir.)  
CLAVES/CD 50-8807
- 1988/11 Concerti per oboe RV 453/FVII, 10; RV 455/FVII, 12  
H. Schellenberger (oboe), I Solisti Italiani  
DENON/CD CO-2301  
(+ A. Marcello, Albinoni, G. Sammartini)
- 1988/12\* *L'Estro Armonico*, 12 Concerti Op. III (integrale)  
I Solisti Italiani  
DENON/2CD CO-72 719-20
- 1988/13 Concerto per flauto dolce RV 442/FVI, 1  
H.-M. Linde (flauto dolce), Linde Consort  
EMI «reflexe»/CD EL 270.0516-1 / EMI ANGEL/CD CDC 47  
985-2  
(+ Naudot, G. Sammartini, A. Scarlatti, Telemann)
- 1988/14 Concerti Op. III n° 1 e 11; Concerto per 2 violini RV 510/FI, 14  
Y. Menuhin (violino), Camerata Lysy Gstaadt, A. Lysy (dir.)  
EMI/CD CDC (567) 747 900-2 / EMI/CD 74 954-2 / EMI  
ANGEL/CD CDC 47 900  
(+ J.S. Bach)
- 1988/15 Concerto per flauto Op. X n° 5; Concerti per flautino RV 443/FVI, 4; RV  
444/FVI, 5; Concerto per 2 flauti RV 533/FVI, 2; Concerto da Camera  
RV 108/FXII, 11  
Dall'Arco Chamber Orchestra, I. Parkanyi (dir.)  
ENIGMA CLASSICS/CD D21E - 74645
- 1988/16 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per archi *Alla Rustica* RV  
151/FXI, 11  
T. Nishiraki (violino), Cappella Istropolitana, S. Gunzenhauser (dir.)  
ENIGMA CLASSICS/CD D21E - 74613 / NAXOS/  
CD 8.550056
- 1988/17 *L'Estro Armonico*, 12 Concerti Op. III (integrale)  
I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO/2CD ECD 75 454
- 1988/18\* Sonate per oboe RV 28/FXIII, 5; RV 34/FXIII, 16; RV 53/FXV, 2; Sonata  
per 2 oboe RV 81/FXV, 8; Sonata per violino, oboe e organo RV 779  
B. Glaetzner (oboe), I. Goritzki (2° oboe), K. Suski (violino), C. Schorns-  
heim (organo e clavicembalo), T. Reinhardt (fagotto), S. Pauk (viola da

- gamba), A.B. Eyer (violone)  
 ETERNA LP 725 131 / CAPRICCIO/CD 10.116
- 1988/19 Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7  
 Ensemble Instrumental Harmonia Nuova, D. Bouture (dir.)  
 GALLO/CD 542  
 (+ J.S. Bach, Delalande, Purcell, Mozart)
- 1988/20\* Concerti per flauto traverso Op. X n° 3; RV 427/FVI, 3; RV 429/FVI, 10;  
 RV 436/FVI, 8; RV 438/FVI, 6; RV 440/FVI, 7; Concerto per 2 flauti RV  
 533/FVI, 2  
 J. See (flauto traverso), S. Shultz (2° flauto), Baroque Philharmonia  
 Orchestra, N. McGegan (dir.)  
 HARMONIA MUNDI LP HMC 5 193 / HM/CD 905 193
- 1988/21 *Laudate Pueri* RV 601  
 M. Zádori (soprano), Capella Savaria, P. Nemeth (dir.)  
 HUNGAROTON/CD HCD 12.882  
 (+ Handel, Buxtehude)
- 1988/22 Concerti per flauto Op. X n° 1-3  
 A. Griminelli (flauto traverso), English Chamber Orchestra, J.-P. Rampal  
 (dir.)  
 LONDON/CD 421 438-2  
 (+ Mercadante)
- 1988/23 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 10; Concerto  
 per archi RV 120/FXI, 8; Concerti per violino Op. III n° 9; RV 212a/FI,  
 136; Concerto per 2 violini RV 552/FI, 139; Concerto *in due Cori* RV  
 581/FI, 13; Concerti per flauto Op. X n° 1 e 5; Concerto per oboe Op.  
 VIII n° 9; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; Sinfonia di *Arsilda*  
*regina di Ponto* RV 700  
 Staryk (violino), Vivaldi Players of Montreal, Hoebig (dir.)  
 MUSICA VIVA/CD 1020
- 1988/24 Concerto da Camera *La Pastorella* RV 95/FXII, 29  
 P. Robinson (flauto), D. Boyd (oboe), J. Bell (viola), D. Finckel (violon-  
 cello), V. Cooper (clavicembalo)  
 MUSICMASTERS/2 CD 60 152/53 / MUSICMASTERS/2LP 20  
 152/53  
 (+ Dvorak, Kodaly, Mozart, Chostakovitch)
- 1988/25\* *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto per 3 violini RV <sup>551</sup>531/FI,  
 34; Concerto Op. III n° 10  
 S. Accardo (violino), I Solisti di Napoli  
 PHILIPS/CD 422-065-2
- 1988/26 Aria: *Sol per te mio dolce amore* (*Orlando* RV 728, I. 12)  
 J. Bowman (controttenore), King's Consort, R. King (dir.)  
 PICWICK IMP/CD PCD 984  
 (+ Handel, J.S. Bach, Weldom, Purcell)

- 1988/27 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
Musici di San Marco, A. Lizzio (dir.)  
PMG/CD 160.109
- 1988/28 Concerto per 2 violini RV 510/FI, 14  
E. Khayat, F. Morelli (violini), Camerata Bariloche, E. Khayat (dir.)  
PRICE LESS/CD D-20848  
(+ Alibinoni, Baston, Corelli, Sammartini)
- 1988/29 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerto Op. III n° 6  
U. Ughi (violino), I Virtuosi di Santa Cecilia  
RCA/CD Victor RD 90211
- 1988/30\* Concerti per violoncello RV 399/FIII, 6; RV 401/FIII, 1; RV 405/FIII, 24; RV 409/FIII, 22; RV 423/FIII, 25; Concerto per 2 corni RV 538/FX, 1 (2° movimento per violoncello)  
O. Harnoy (violoncello), J. McKay (fagotto), Toronto Chamber Orchestra, P. Robinson (dir.)  
RCA/CD RD 8 774 / RCA/CD 7774-2 RC / RCA/LP RL 87 774 / RCA/LP 7774-1 RC
- 1988/31 Concerto da Camera RV 97/FXII, 32  
C. Maury (corno), Ricercar Consort  
RICERCAR/CD RIC 049027  
(+ Stölzel, Graun, Fasch, Handel, Telemann, Corelli)

## II. NOUVEAUX COUPLAGES D'ENREGISTREMENTS ANCIENS

- 1988/C1 Concerto per 2 mandolini RV 532/FV, 2  
T. Ochi, S. Ochi (mandolini), Deutsch Zupforchester, S. Behrend (dir.)  
ACANTA/LP 40.23199  
(+ Torelli, D. Gabrielli, Lück, Dall'Abaco)
- 1988/C2 6 Concerti per flauto traverso, Op. X (integrale)  
L. Urbain (flauto), Orchestre de Chambre de Prague, A. Boulfroy (dir.)  
CALLIOPE/CD CAL 9620  
(+ Albinoni)
- 1988/C3 *Le quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4  
P. Zukerman (violino e dir.), St-Paul Chamber Orchestra  
CBS/CD MDK 44644  
(+ Purcell)
- 1988/C4 Sonata da *Il Pastor Fido*, Op. XIII n° 6  
I. Goritzky (oboe), M. Sax (fagotto), J.E. Dähler (clavicembalo)  
CLAVES/CD 50-404  
(+ Lotti, F. Couperin, J. S. Bach, Handel, Quantz)

- 1988/C5 *Gloria* RV 589 (Ed. Martens, 1967)  
S. Stahlman, E. Vaughan (soprani), J. Baker (mezzosoprano), H. Watts (contralto), W. Brown (tenore), T. Krause (basso), King's College Choir, Academy of St. Martin-in-the-Fields, D. Willcocks (dir.)  
DECCA «Ovation»/CD 421 146-2 DM  
(+ Haydn)
- 1988/C6 Concerto per violino *L'Estate*, Op. VIII n° 2; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
N. Smith, G. Schwarz (trombe), E. Oliveira (violino), Los Angeles Chamber Orchestra, G. Schwarz (dir.)  
DELOS «Pocket Classics»/CD (18 Ø) DPC-2013
- 1988/C7 Concerti per archi *Alla Rustica* RV 151/FXI, 32; *Madrigalesco* RV 129/FXI, 10; Sinfonia *Al Santo Sepolcro* RV 169/FXI, 7; Concerti per violino *L'Amoroso* RV 271/FI, 9; *L'Inquietudine* RV 254/FI, 127; Concerto per 2 violini RV 523/FI, 161; Concerto per flauto *La Notte* Op. X n° 2.  
A. Blau (flauto traverso), Berliner Philharmoniker, H. von Karajan (dir.)  
DG/CD 423 226-2
- 1988/C8 Concerto Op. III n° 8  
D. e I. Oistrakh (violini), Royal Philharmonic Orchestra, E. Goosens (dir.)  
DG «Galerie»/CD 419.855-2  
(+ J.S. Bach)
- 1988/C9 *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 12 Concerti Op. VIII (integrale)  
F.-J. Maier (violino), Collegium Aureum  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI/2CD CMS 76 92872
- 1988/C10 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; Concerti Op. III n° 1 e 11; Concerto per 2 violini RV 510/FI, 14  
Y. Menuhin, A. Lysy (violini), Camerata Lysy Gstaad  
EMI/CD 74 9574-2
- 1988/C11 Sonata per violino Op. II n° 4 (trascrizione per tromba e orchestra di Jean Thilde)  
M. André (tromba), Berliner Philharmoniker, H. von Karajan (dir.)  
EMI/CD CDC 7 49237-2  
(+ Hummel, L. Mozart, Telemann)
- 1988/C12 Concerti per archi RV 121/FXI, 30; RV 156/FXI, 17; Sonata *Al Santo Sepolcro* RV 130/FXVI, 2 (\*); Concerti per flauto Op. X n° 4; RV 429/FVI, 10; RV 442/FVI, 1 (\*\*); Concerto per liuto RV 93/FXII, 15; Concerto per viola d'amore e liuto RV 540/FXII, 38 (\*\*\*)  
(\* English Chamber Orchestra, R. Leppard (dir.); (\*\*\*) Orchestre de Chambre de Prague, H.-M. Linde (flauto); (\*\*\*) Wten Have (viola d'amore), A. Bailes (liutino), Members of The Danish Strings  
EMI/CD CDM 7 69 188-2

- 1988/C13 Concerti per violino Op. VIII n° 1-6  
L. Ferro, C. Mozzato, E. Malanotte, R. Ruotolo (violini), I Virtuosi di Roma, R. Fasano (dir.)  
EMI/CD CDZ 7 62 508-2
- 1988/C14 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
M. André, B. Soustrot (trombe), Academy of St. Martin-in-the-Fields, N. Marriner (dir.)  
EMI/CD CDC 7 49461-2  
(+ J.S. Bach, A. Scarlatti, Albinoni, Staelzel)
- 1988/C15 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4; 6 Concerti per flauto Op. X; Concerti per mandolini RV 425/FV, 1; RV 532/FV, 2; Concerto per flautino RV 443/FVI, 4; Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1; Concerto Op. III n° 10  
L. Armand (violino), M. Debost (flauto traverso), M. Sanvoisin (flauto diritto), A. Calvayrac, A. Bernes (trombe), A. Saint Clavier, C. Schneider (mandolini), Orchestre de Chambre de Toulouse, L. Auriacombe (dir.)  
EMI/2CD CMS 76 9143 2 / EMI/2CD CMD B-69143
- 1988/C16 6 Concerti per viola d'amore RV 392-397/FII, 1-6  
N. Calabrese (viola d'amore), I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO/CD ECD 55033
- 1988/C17 Concerti *in due cori* RV 581/FI, 13; RV 583/FI, 60; Concerto per 2 violini RV 552/FI, 139; Concerti per mandolini RV 435/FV, 1; RV 532/FV, 2; Concerto per solisti diversi RV 558/FXII, 37  
I Solisti Veneti, C. Scimone (dir.)  
ERATO/CD ECD 55.013
- 1988/C18 Concerto per 2 trombe RV 537/FIX, 1  
J. Wallace (trombe), The Wallace Collection, Philharmonia Orchestra, S. Wright (dir.)  
NIMBUS/CD NI 50 79  
(\* Fantini, Alberti, A. Scarlatti, Caldara, Torelli, Stradella, Albinoni, Corelli, Bandinelli)
- 1988/C19 *Stabat Mater* RV 621 (*Stabat-Cujus-O Quam tristis*); *Nisi Dominus* RV 608 (Nisi); *Gloria* RV 589 (Coro 1); *L'Inverno*, Concerto per violino Op. VIII n° 4 (2° movimento)  
J. Bowman (controttenore), C. Mackintosh (violino), Christ Church Cathedral Oxford, Academy of Ancient Music, C. Hogwood e S. Preston (dir.)  
OISEAU LYRE/CD 425 102-2  
(+ Handel, J.S. Bach, Pachelbel)
- 1988/C20 Concerto per flauto RV 441/FVI, 11  
S. Gazzelloni (flauto traverso), I Musici  
PHILIPS/CD 420 875-2  
(+ Boccherini, Mercadante, Tartini, Porkony)

- 1988/C21 Sonata per violino Op. II n° 4 (trascrizione per tromba e orchestra in re maggiore) (\*); Concerto per violino e oboe RV 548/FXII, 16 (trascrizione per tromba e violino) (\*\*)  
M. André (trombe); (\*) Orchestre à cordes, A. Birbaum (dir.); (\*\*) Orchestre de Chambre de Rouen, A. Beaucamp (dir.)  
PHILIPS/CD 420 877-2 / PHILIPS LP 420 877-1  
(+ J.S. Bach, Purcell, Clarcke, Albinoni, L. Mozart, Telemann)
- 1988/C22 Musica Sacra (Vol. 2)  
*Introduzione* RV 36a; *Dixit* RV 594; *Magnificat* RV 611; *Beatus Vir* RV 598  
M. Marschall, F. Lott, S. Burgess (soprani), A. Murray, S. Daniel (mezzo-soprani), L. Finnie, A. Collins (contralti), A. Rolfe Johnson (tenore), R. Holl (basso), John Alldis Choir, English Chamber Orchestra, V. Negri (dir.)  
PHILIPS/CD 420 649-2
- 1988/C23\* *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (registrazione 1955) 1959  
F. Ayo (violino), I Musici  
PHILIPS «Legendary Classics» / CD 422 139-2 416 611-2
- 1988/C24 *Le Quattro Stagioni*, Op. VIII n° 1-4 (\*); Concerti per oboe RV 447/FVII, 6; RV 452/FVII, 17; RV 457/FVII, 12; RV 463/FVII, 13 (\*\*)  
(\*) J. Suk (violino), Orchestre de Chambre de Prague, L. Hlaváček (dir.);  
(\*\*) J. Krejci (oboe), I Musici Praguensis, F. Vajnar (dir.)  
SUPRAPHON/2CD SUP 0031
- 1988/C25 Concerto Op. III n° 10  
L. Stokowsky (dir.) and his Orchestra  
VANGUARD VBD-363  
(+ J.S. Bach, Corelli)

### III. PRECISIONS

- 1979/5 nouvelle référence = HARMONIA MUNDI/CD HMA 190.1012  
1979/15 nouvelle référence = EMI/CD CDM 7 69108-2  
1980/C5 nouvelle référence = CRD/2CD 33 489  
1981/22 nouvelle référence = EMI TRX 101  
1981/35 nouvelle référence = HARMONIA MUNDI/CD 190 1066-67  
1984/39 nouvelle référence = RCA VD 87 741 / VICTROLA 7741-2  
1986/14 nouvelle référence = EMI "Eminence" ANGEL CDM 62014  
1986/18 nouvelle référence = PRICE LESS/CD D 18 339  
1987/17 nouvelle référence = DENON/CD PG 6002 (vol. 1)  
1987/22 nouvelle référence = EMI EL 7 47700-1

- 1987/37 nouvelle référence = HYPERYON A 66 247  
 1987/51 nouvelle référence = PRO ARTE/CD CDD 273  
 1987/C1 nouvelle référence = ACCORD/CD ACC 330.642

#### IV. COMMENTAIRE SUR LA DISCOGRAPHIE

Après la luxuriante cuvée de l'an passé, celle de 1988 semble un peu morne, avec seulement huit réalisations marquantes, les éditeurs ayant concentré davantage leurs efforts sur le report en CD des réalisations antérieures que sur de nouveaux enregistrements. Quelques divines surprises sont pourtant au rendez-vous.

Dans le grand cycle des Opus, la palme revient sans conteste aux vénérables Solisti Italiani (1988/12), orphelins des défunts Virtuosi di Roma, dont ils sont l'émanation et les Gardiens du Temple. Qui ne se rappelle le légendaire Opus III de 1961, sans doute le plus poétique jamais réalisé et jamais égalé? Le matériel a sans doute été pieusement conservé, car revoici intacts les coups d'archet de Fasano. La pâte fine, souple et légère, les articulations précises se retrouvent ici, soulignées par le son numérique. Voici le meilleur *Estro Armonico* jamais offert sur instruments modernes, à posséder à côté des versions Pinnock ou Hogwood.

Restons en compagnie des grands Ensembles italiens, pour évoquer les meilleures *Stagioni* de l'année, dont le nombre atteint 149 versions au 31.12.88. Un rappel historique s'impose: 1955, six versions aux catalogues mondiaux. La vieille de Molinari transcrite, parue dès 1942 en 78 tours et reportée en mono, et cinq jouées à l'allemande, signées Reinhardt, Kaufmann, Alès, Munchinger (très belle, avec Barchet au violon), et Witold. Philips lance alors une bombe musicale: I Musici de Roma (1988/C23), jeunes solistes qui montrent une virtuosité impeccable au service d'un phrasé résolument mécanique. Leurs *Stagioni* font grand bruit. La cote du disque A301 est connue de tous les mélomanes, même s'il souffre d'une prise de son sèche et courte. Le revoici aujourd'hui, retravaillé techniquement. Mais qu'on ne se trompe pas sur la marchandise. La véritable version «legendary classic» est celle de 1959, toujours avec Felix Ayo en soliste, récemment rééditée en compact, baignée de poésie inspirée, avec une sensible souplesse dans le rendu sonore qui restitue à l'œuvre sa couleur et son extraordinaire atmosphère.

Vingt ans plus tard, I Musici accueillent Salvatore Accardo,

virtuose de grande classe dont on goûte la pureté de style, la sûreté de l'archet dans les figures les plus exigeantes. Mais contrairement à Ayo (2 fois), Michelucci et Carmirelli, et en attendant leur nouveau soliste Agostini, dont la prochaine version est prévue, Accardo ne confrontera pas sur disque sa conception avec celle de *I Musici*. Il a attendu 1987 pour le faire, après une répétition peu concluante à la tête de l'Orchestra da Camera Italiana (RCA), d'ailleurs rééditée en CD. Les Solisti di Napoli du nouvel enregistrement sont plus modelables que les romains et, suprême raffinement, Accardo joue un Stradivarius différent pour chaque concerto. Une splendeur côté soliste et une perfection des attaques, du phrasé, de l'intonation pour l'orchestre, saisi en enregistrement live (1988/25).

Au sommet des Opus X vivaldiens, trônaient jusqu'à présent les versions Brügger (RCA Séon) et Preston (Oiseau-Lyre). La venue d'un prétendant de la qualité du couple Beznosiuk/Pinnock remet pour la première fois depuis cinq ans leur suprématie en question. L'écoute comparative est passionnante, car les options musicologiques suivies par chacun sont différentes. Brügger remonte à la version primitive de composition pour chaque concerto écrit pour formation da Camera réunissant flûte (à bec ou traversière), hautbois, violon et basson. Preston conserve la conception Musique de Chambre, mais en remplaçant les vents par les archets, se rappelant sans doute que *Il Gardellino*, Op. X n° 3, possède une version substitutive autographe pour une telle formation. La sonorité ténue de sa flûte Schuchaut du début du Settecento cale sa version dans le temps. La lecture à un instrument par partie fut sans doute la règle d'exécution la plus commune. Pinnock fait fi du passé et nous place après la diffusion de la partition imprimée d'Amsterdam. L'instrument de Beznosiuk a une rondeur, un éclat plus extérieurs. L'orchestre est au grand complet (treize archets, contrastant avec le simple quatuor de Preston). L'Opus X a quitté la Chambre pour affronter le concert public. Les dés sont donc pipés pour une confrontation. Chaque version a son climat et sa cohérence interne. L'excellence de l'English Concert et le brillant de Beznosiuk placent Pinnock en tête des versions suivant l'édition d'Amsterdam. Hogwood rétablit un climat intime collant mieux à l'écriture spécifique de ces pages. La version Brügger, juste rééditée, reste hors pair, car chez Vivaldi, le premier jet est presque toujours supérieur aux remaniements. (1988/1). Passons ensuite aux concertos manuscrits pour flûte traversière, qui n'ont pas encore séduit beaucoup de baroqueux. *Il Gardellino*, Op. X n° 3, et les RV 429 et RV 436 ont connu une version Preston ou Beznosiuk, et le Concerto pour 2 flûtes RV 533 celles de Schneider (Eurodisc) puis de Preston, mais toutes

sont apparues en ordre dispersé au gré des couplages. Le programme choisi par Janet See reste classique de conception, mais l'interprétation sort de l'ordinaire et semble typique des conceptions américaines d'interprétation sur instruments anciens, que l'on avait déjà observées avec l'excellent Ensemble Aston Magna (Nonesuch): une lecture dépouillée, avec très peu d'instruments par partie, une volonté de sécher volontairement le discours, sentimentalement déshumanisé, mais qui gagne en vivacité, précision, élégance, captant l'attention par petites touches de couleurs. La flûte est sobre, parfois un peu froide, mais très limpide dans ses articulations, au point d'en trouver Stephen Preston baveux dans son émission, en écoute comparative. La coloration de la basse continue avec basson, clavecin et chitarrone, suivant le cas, donne d'étonnants résultats. Le largo du RV 427, avec violoncelle et basson, sans clavecin, crée un jeu de timbres curieux, de même que la volonté descriptive du violon + flûte pour caractériser *il Gardellino*. La lecture rythmique verticale très dynamique du Concerto pour 2 flûtes signe la version de référence (1988/20).

On s'achemine enfin vers une intégrale dispersée du violoncelle vivaldien. Après les 9 sonates et 20 concerti, voici 3 inédits: RV 399, RV 405 et RV 423. Un petit effort pour les RV 402, RV 403, RV 412, RV 419 et RV 404, qui tiennent sur un compact, et tout aura été exhumé. Le cadeau est déjà de choix. Si le ré mineur RV 405 se tricote comme une partition de travail, le si bémol majeur RV 423 au mouvement initial décoratif et pétulant signe le Vivaldi de première période. Notons le finale aux thèmes empruntés aux Sonates de Paris. L'ut majeur RV 399, sans doute plus tardif, avec son premier mouvement dérivé de *La Pastorella* RV 95 et la prééminence du cantabile du violoncelle, marque l'influence de l'opéra. Compléter le programme par le mouvement lent du Concerto pour 2 cors RV 538 est une excellente idée. Le couplage avec le Concerto pour violoncelle et basson RV 409 beaucoup moins. En voici la cinquième version sans âme, après la Capella Coloniensis, Garcia et l'English Chamber, Starck et Barchaï, les reliefs des oppositions basson/violoncelle et solistes/orchestre n'ayant jamais été exprimés subtilement au disque jusqu'à présent. Attendons Pinnock ou Goebel. Reste le plus beau concerto, en ut mineur RV 401, au répertoire des grands du violoncelle. Au sommet, Tortelier qui vous conquiert en quelques mesures par une tension constante, sorte de lutte pour chercher l'air qui permet le chant. Avec lui, l'asthme de Vivaldi est palpable. Des articulations d'une netteté stupéfiante et une sobriété indispensables en font la version de référence à rééditer vite en CD par EMI. Ofra Harnoy joue sur les nuances d'expression et le pathos du chant, mais sans véritable travail

de respiration. Le choix des œuvres, guidé par la politique des inédits, arrange bien le collectionneur mais dessert sûrement le soliste. Son violoncelle n'a guère de choses à dire dans Vivaldi (1988/30).

Par quel miracle la ville de Cologne réussit-elle à regrouper dans ses murs trois des meilleurs ensembles de chambre du siècle des Lumières? Mystère. Le Concerto Köln (1988/7) n'a rien à voir avec la Musica Antiqua Köln, ni la Camerata du même nom, mais offre aussi de prodigieux musiciens. Leur programme Vivaldi mérite d'être décortiqué. La sinfonia de concert RV 162 regorge de richesses, avec son premier mouvement en 3/8 scandé comme un laendler et sa cavalerie de vents ajoutés par Pisendel, qui envahit l'écriture diaphane du maître vénitien, et développe une ornementation ingénieuse. Un Vivaldi inédit et cossu, à l'allemande. Le RV 556 est pour la première fois bien joué avec sa pulsation frénétique de l'allegro assai et son mystérieux largo pour 2 flûtes à bec et basson sans continuo. L'imposant Concerto *in due cori* RV 585, avec ses 12 solistes et ses 2 orchestres, jadis magistralement gravé par Ephrikian dans une solennité d'affrontement entre les deux masses orchestrales, est ici réinventé, avec un jeu détaché très articulé des violons et une dynamique inouïe qui rejoint presque la musique de chambre. Le presque galant Concerto pour hautbois et basson RV 545 s'impose par une extraordinaire agilité des solistes et un bouillonnement fulgurant des archets, presque violents, conservant l'unité rythmique.

Mais la surprise musicologique de l'année nous vient de l'Allemagne de l'Est, où Eterna nous propose la première intégrale des sonates avec hautbois (1988/18),<sup>1</sup> incluant naturellement l'ut mineur RV 53 et celle pour 2 hautbois RV 81, dont l'authenticité ne nous semble pas devoir être mise en question, mais aussi les RV 28 et RV 34, jusque là classées parmi les sonates pour violon et restituées par Manfred Fechner au hautbois, comme l'explique une pochette très documentée, dont nous partageons l'argumentation. Il est précieux de bénéficier d'un tel témoignage enregistré, donc de musique jouée et vivante, pour défendre ou s'élever contre une position musicologique. Esthétiquement, ces sonates conviennent parfaitement au hautbois. Saluons enfin l'heureux couplage avec la fameuse Sonate RV 779, contemporaine de l'*Estro Armonico*, qui voit là son premier enregistrement diffusé. Les salmoé sont absents. Il est vrai qu'il n'apporteraient sans doute pas grand chose de plus. Un disque capital, à la pointe de la musicologie vivaldienne, et par surcroît musicalement réussi.

<sup>1</sup> Nous remercions Manfred Fechner qui nous a communiqué un exemplaire de cet enregistrement.

INDICE

Rudolf Eller, <i>Vier Briefe Antonio Vivaldis</i>	5
<i>Quattro lettere di Antonio Vivaldi</i> (Sommario)	23
Carlo Vitali, <i>Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli. Nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona</i>	25
<i>Vivaldi and his reluctant Bolognese Patron Count Sicinio Pepoli</i> (Summary)	56
Reinhard Strohm, <i>"Tragédie" into "Dramma per musica" (Part Two)</i>	57
<i>Dalla «tragédie» al «dramma per musica» (parte II)</i> (Sommario)	102
Gastone Vio, <i>Una satira sul teatro veneziano di Sant'Angelo datata «febbraio 1717»</i>	103
<i>A Satire on the Teatro S. Angelo, Venice</i> (Summary)	129
Luca Zoppelli, <i>Tre sussidi vivaldiani</i>	131
Discographie Vivaldi n° 10 - 1988 (R.C. Travers)	138