

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

STUDI VIVALDIANI
19 – 2019

FONDAZIONE GIORGIO CINI
VENEZIA

STUDI VIVALDIANI

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

Direttore

Francesco Fanna

Condirettore

Michael Talbot

Comitato scientifico

Alessandro Borin

Paul Everett

Karl Heller

Federico Maria Sardelli

Eleanor Selfridge-Field

Roger-Claude Travers

Traduzioni: Alessandro Borin e Michael Talbot

Redazione: Margherita Gianola

Impaginazione: Tommaso Maggiolo

Direttore responsabile: Gilberto Pizzamiglio

Istituto Italiano Antonio Vivaldi

Fondazione Giorgio Cini

Isola di San Giorgio Maggiore

30124 Venezia (Italia)

www.cini.it

e-mail: segreteria.vivaldi@cini.it

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

ISSN 1594-0012

gene in RV 719, II.3, composta per Anna Maria Fabbri. Probabilmente non si tratta di 'arie di baule' in senso stretto, poiché, per quanto ne sappiamo, nessuno dei brani in questione apparteneva al repertorio di Albertini. La scelta di riutilizzare le due arie fu molto probabilmente una decisione di Perti, che all'epoca aveva evidentemente avuto accesso a una copia della partitura vivaldiana. In ogni caso, questa circostanza costituisce una prova ulteriore che attorno al 1717 le arie vivaldiane erano ormai entrate a far parte di un patrimonio condiviso di brani, da cui attingere anche fuori del loro contesto musicale di origine.¹³

Recentemente è stato pubblicato un catalogo della collezione dei ritratti posseduti dal Museo della Musica di Bologna (già Liceo Musicale), che comprende un esaustivo commento di Angelo Mazza sulla **celebre effigie settecentesca che si riteneva potesse raffigurare Antonio Vivaldi** (l'unica a colori di cui si abbia notizia).¹⁴ Lo scetticismo nei confronti di tale attribuzione è evidente già nell'instestazione della voce redatta da Mazza – «Ritratto di compositore e violinista (già ritenuto Antonio Vivaldi)» – e ancor più nella scelta del titolo corrente: «Ignoto violinista e compositore». Non si può non apprezzare la completezza della scheda redatta da Mazza, che presenta un eccellente resoconto sulla storia e le attuali condizioni del ritratto, sull'evoluzione dei giudizi sul conto del soggetto rappresentato dopo l'attribuzione a Vivaldi di Francesco Vatielli (del 1738) e, soprattutto, fornisce degli elementi inconfutabili per datare il quadro alla seconda metà del Settecento e attribuirlo all'*entourage* di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747). Ciononostante, il lavoro di Mazza presenta delle parziali lacune e alcune conclusioni che possono, a mio avviso, essere considerate opinabili.

Innanzitutto, non viene preso sufficientemente in considerazione il simbolismo del ritratto, né le informazioni che si possono desumere dall'abbigliamento o dal modo con cui sono disposti gli oggetti di contorno. Si consideri, ad esempio, il particolare cruciale del 'ciuffo rosso', che molti esegeti – compreso chi scrive – hanno analizzato in rapporto alla parrucca o alla fronte del soggetto rappresentato. Questa allusione, se correttamente interpretata, costituirebbe un tenue indizio per avvalorare la sua identificazione col Prete rosso. Tuttavia, non basta sostenere – come ritengono alcuni – che il colore in questione (che Mazza identifica accuratamente in un marrone-ocra piuttosto che con una tonalità di rosso) corrisponde semplicemente a quello dello strato preparatorio del dipinto, visto che parecchi pittori erano soliti utilizzare di proposito la tinta della prima mano di colore per supplire una delle tonalità cromatiche dei loro quadri. Per scartare del tutto la possibilità che il colore apportato al dipinto dallo strato di fondo sia, al contrario, un elemento intenzionale e significativo, piuttosto che una scelta meramente fortuita o frutto di una soluzione abborracciata, bisognerebbe infatti con-

¹³ Sarebbe tuttavia sbagliato escludere a priori la possibilità che Perti possa avere semplicemente preso i testi delle due arie dal libretto de *L'incoronazione di Dario*, intonandoli ex novo.

¹⁴ LORENZO BIANCONI – MARIA CRISTINA CASALI PEDRIELLI – GIOVANNA DEGLI ESPOSTI – ANGELO MAZZA – NICOLA USULA – ALFREDO VITOLO, *I ritratti del Museo della Musica di Bologna. Da padre Martini al Liceo Musicale* («Historiae musicae cultores», 129), Firenze, Olschki, 2018, pp. 270-275.

frontarlo con altre opere prodotte nella bottega di Crespi, allo scopo di appurare se esistono o meno degli esempi analoghi relativi all'uso del colore di fondo per realizzare il punto di congiunzione della fronte con la parrucca.

Mancano, inoltre, delle considerazioni sufficientemente esaustive sugli elementi del dipinto più informali o trattati con deliberata 'trascuratezza' (rispecchiati, a livello tecnico, dall'uso di colpi di pennello più vigorosi). Queste caratteristiche si esplicitano nella negligenza con cui la parte discendente di un lato della parrucca ricade dietro la spalla sinistra del musicista, nell'esuberante piega verso l'esterno dei polsini della camicia, nel foglio di carta da musica sgualcito e nella strana convergenza della seconda corda del violino in direzione della prima (il cui punto di massima vicinanza corrisponde alla base del collo del violino). Sicuramente, tutti questi dettagli esagerati hanno lo scopo di suscitare l'impressione di una genialità insolitamente distratta e vagamente eccentrica – tutti attributi che l'immaginario collettivo associava, in effetti, a Vivaldi.

Né Mazza sembra prestare abbastanza attenzione alle similitudini esistenti tra l'incisione realizzata da La Cave nel 1725 – che sappiamo rappresentare per certo Vivaldi – e il ritratto di Bologna. Sebbene esista una corrispondenza molto stretta fra l'abbigliamento e la fisionomia dei rispettivi soggetti (specialmente nel quadrante in basso a sinistra), associata all'utilizzo degli stessi 'oggetti di scena' (tavolo, calamaio, pennino e frammento di manoscritto musicale), il ritratto di Bologna differisce da quello precedente soprattutto per l'aggiunta del violino, tenuto in posizione semieretta, quasi fosse ostentato con orgoglio. Il motivo più probabile di questa integrazione è che per La Cave, la cui incisione impreziosisce l'edizione originale realizzata da *Le Cène dell'Op. VIII vivaldiana*, l'enfasi è posta inequivocabilmente, e abbastanza comprensibilmente, sul Vivaldi compositore, mentre nel ritratto di Bologna la sua fama è egualmente ripartita fra l'attività di compositore e quella di esecutore, forse con una leggera preponderanza nei confronti della seconda. È infine abbastanza curioso osservare come la parte inferiore del braccio destro e la mano che regge il foglio di musica nell'incisione abbiano una angolazione molto simile a quella orientata verso la cordiera del violino nel quadro bolognese – un dettaglio che non è sicuramente frutto di una mera coincidenza.

Mi chiedo perciò se entrambi i ritratti non derivino da un unico precedente modello, forse realizzato quando Vivaldi era ancora in vita, che ciascuno reinterpretò da par suo. Questo ritratto più antico potrebbe essere stato dipinto negli anni Dieci del Settecento, allorché Vivaldi si impose come una figura di riferimento a livello internazionale tanto come violinista quanto come compositore. Nel riprodurre l'immagine presa a modello in una stampa, La Cave avrebbe dovuto decidere se inciderla in maniera speculare (in modo tale che la riproduzione sarebbe apparsa tale e quale al modello), oppure come egli realmente la vedeva (nel qual caso, sarebbe coincisa con un'immagine a specchio del modello). Egli, strano a dirsi, sembrerebbe aver adottato due differenti 'modalità di riproduzione', una per la testa (inclusa la parrucca) e l'altra per il resto del ritratto: il capo è leggermente inclinato verso destra, in senso contrario rispetto alla marcata cur-

vatura verso sinistra delle due alette del colletto della camicia (un altro indicatore di un'eloquente 'trascuratezza!'). Rispetto al dipinto bolognese, in cui l'inclinazione della testa corrisponde quasi esattamente a quella delle alette (con una buona resa sul piano estetico), il risultato appare alquanto innaturale e, francamente, piuttosto sgradevole. Se ci sforzassimo di immaginare come sarebbe apparsa l'incisione sostituendo la testa del soggetto rappresentato con una sua immagine speculare, la relazione fra i due ritratti risulterebbe ancora più evidente, rinforzando gli elementi a sostegno di una identificazione vivaldiana.

Kees Vlaardingerbroek mi ha segnalato degli **importanti riferimenti vivaldiani nella imponente monografia di Jana Perutková su Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752), aristocratico moravo appassionato cultore di musica** e in particolare dell'opera a Jaroměřice (Jarmeritz) e in altre città assoggettate alla casa d'Asburgo.¹⁵ La prima scoperta si riferisce al fatto che nel 1742 Questenberg acquistò le partiture di dieci opere in musica rappresentate presso il Theater am Kärntnerter di Vienna fra il 1731 e il 1742, comprendenti l'allestimento postumo della *Merope* vivaldiana del 1742.¹⁶ Esiste pertanto una qualche speranza che un giorno questa partitura possa riemergere dall'oblio per svelarci i suoi segreti musicali.

Ancor più interessante è il riferimento all'incontro avvenuto a Roma, nella primavera del 1733, fra Vivaldi e l'erede dei Kaunitz, il giovane conte Wenzel Anton von Kaunitz (1711-1794), all'epoca impegnato nel suo Grand Tour.¹⁷ Il pensiero corre immediatamente alla appassionata autodifesa che il compositore indirizzò, nella sua famosa lettera del 13 novembre 1737, al marchese Guido Bentivoglio d'Aragona: «Sono stato tre Carnovali a fare Opera in Roma, e V[ostra] E[ccellenza] lo sa, né mai ho detto messa, et ho suonato in Teatro, e si sa che sino Sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto».¹⁸ Nel corso degli anni, si è a lungo speculato su quale potesse essere stata la 'terza' stagione di Carnevale passata a Roma da Vivaldi (oltre alle due già note, vale a dire il 1722-1723 e il 1723-1724). L'ipotesi finora ritenuta più probabile – anche se puramente congetturale, dal momento che non esistono prove su una effettiva presenza di Vivaldi nella Città Eterna – è che si tratti del 1720, allorché al compositore fu richiesto di intonare un atto dell'opera collettiva *Tito Manlio*. Quantunque non esistano prove di un coinvolgimento del compositore nelle attività teatrali (o musicali in senso lato) romane negli anni Trenta del Settecento, il Carnevale del 1732-1733 è una stagione stranamente priva di eventi nelle carriere operistiche di Vivaldi e di Anna Girò, una circostanza che sembrerebbe avvalorare la possibilità di un loro soggiorno nella città capitolina. In ogni caso,

¹⁵ JANA PERUTKOVÁ, *Der glorreiche Nahmen Adami. Johann Adam Graf von Questenberg (1678-1752) als Förderer der italienischen oper in Mähren* («Specula Spectacula», 4), Vienna, Hollitzer Verlag, 2015.

¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 218-219.

¹⁸ Cfr. MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi: A Life in Documents* («Quaderni vivaldiani», 17), Firenze, Olschki, 2013, pp. 235-238: 235-236.