Federico Maria Sardelli

La Sonata RV 820 e altre scoperte vivaldiane nella Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitäts-bibliothek Dresden (SLUB). Problemi di attribuzione

Fin dai pionieristici e illuminanti studi di Karl Heller,[1] Ortrun Landmann[2] e Manfred Fechner,[3] la grande raccolta di musiche di Dresda è sempre stata al centro dell'attenzione degli studiosi vivaldiani, rivelandosi una inesauribile miniera di piccole e grandi scoperte, nonché di continue precisazioni e integrazioni alla nostra conoscenza di Vivaldi.

Poiché i materiali musicali vivaldiani presenti a Dresda hanno sempre goduto di una grande attenzione e di una scrupolosa catalogazione, si può dire che con il catalogo pubblicato da Ortrun Landmann nel 1981 si avesse la perfetta conoscenza di tutto quel che di Vivaldi si trova conservato a Dresda. Ma era un'illusione: già fin dagli inizî degli anni '90 dello scorso secolo, nuove composizioni di Vivaldi sono scaturite da quella stessa biblioteca. Tutto ciò era possibile perché Vivaldi ha cominciato a rivelarsi fuori dai manoscritti che ne portavano il nome, in opere attribuite ad altri compositori oppure in opere anonime. Il seguente elenco riassume le nuove attribuzioni vivaldiane fra i manoscritti della SLUB dopo l'anno 2000:[4]

RV 803 *Nisi Dominus* in La magg. catalogato dopo RV 608
D-Dl: Mus.2389-E-5 (olim Mus.2973-D-39). Partitura. Indicazione d'autore: Sig.e Buranello [Baldassarre Galuppi]. Copista: anonimo della bottega di Giuseppe (Iseppo) Baldan.

---

1 Cfr. Karl Heller, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971 (Beiträge für musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 2).

2 Cfr. Ortrun Landmann, „Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke", in: *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Kolloquiums*, a cura di Wolfgang Reich, Dresden 1981, pp. 101–179.

3 Cfr. Manfred Fechner, „*Bemerkungen zu einigen Dresdner Vivaldi-Manuskripten*", *in: Nuovi studi vivaldiani*, a cura di Antoio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze 1988, pp 775–784 (Quaderni vivaldiani. 4); Id., „Neue Vivaldi-Funde in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden", in *Vivaldi-Studien* 1981 (cfr. nota 2), pp. 42–58.

4 Le lettere maiuscole tra parentesi tonde indicano gli autori delle seguenti pubblicazioni: (H): Heller, *Die deutsche Überlieferung* 1971 (cfr. nota 1); (L): Landmann, *Katalog der Dresdener Vivaldi-Handschriften* 1981 (cfr. nota 1); (E): Paul Everett, *Vivaldi's Italian Copyists*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani*. Bollettino dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi 11, 1990, pp. 27–86.

RV 807 *Dixit Dominus* in Re magg. catalogato dopo RV 595
D-Dl: Mus.2389-E-6 (olim Mus.2973-D-31). Partitura. Titolo: Dixit a 4º | Con Strumenti | Del Sig.r Baldassar Galuppi, detto Buranello | Fatto per l'Ospedale delli Mendicanti | // 1745 //. Copista: anonimo della bottega di Giuseppe (Iseppo) Baldan.

RV 810 Sonata in Re magg. per vl e bc catalogata dopo RV 11
D-Dl: Mus.2389-R-12 (olim Mus.2-R-8,12). Partitura. Titolo: *Sonata à Solo*, Senza nome d'autore né indicazione di strumenti. Copista: Pisendel.

RV 578a Concerto in Sol min. per 2 vl, vlc, archi e bc catalogato dopo RV 578
D-Dl: Mus.2389-O-71. Parti staccate. Seriamente danneggiato dal fuoco e dall'acqua. Copista «x71» (H), «Deutscher Schreiber» (L).

RV 817 Concerto in La magg. per vl (olim **RV Anh. 86**) catalogato dopo RV 353
D-Dl: Mus.2-O-1,20. Parti staccate. Titolo: *Concerto co V.no conc: VV.ni V.la e Baßo*. Senza nome dell'autore.

RV 820 Sonata in Sol magg. per vl. vlc e bc catalogata dopo RV 84
Copia: D-Dl: Mus.2-Q-6. Partitura, senza nome dell'autore. Titolo: *Sonata à Violino è Violoncello.* L'ultimo movimento s'interrompe a b. 59 per la perdita del fascicolo successivo. Copista: Pisendel.

Iniziò Peter Ryom nel 1991, scoprendo l'inaspettata presenza di un grande salmo vivaldiano, il *Beatus Vir*, RV 795, sotto le false spoglie di una composizione di Baldassarre Galuppi.[5] Da quel momento, altre due grandi, emozionanti scoperte sono state fatte con lo stesso sistema: nel 2003[6] e poi nel 2005,[7] Janice Stockigt e Michael Talbot hanno smascherato altre due antiche frodi attributive del prete Iseppo Baldan, il copista veneziano che per ben tre volte vendette a Dresda musica di Vivaldi sotto il nome di Galuppi: si trattava del *Nisi Dominus*, RV 803 e del *Dixit Dominus*, RV 807.

Dopo quelle scoperte, ancora nuove musiche vivaldiane sono state individuate a Dresda: ma da questo momento, sono stati gli anonimi a costituire la grande riserva di caccia entro cui maturare nuovi ritrovamenti. Fu Nikolaus Delius a scoprire, nel 2007, che una sonata anonima per violino copiata da Pisendel[8] corrispondeva alla sonata RV 806 per flauto dritto, scoperta l'anno precedente a Berlino fra le carte ritrovate della Singakademie.[9] Questa nuova sonata divenne subito RV 810.

5 Cfr. Peter Ryom, *Vivaldi ou Galuppi. Un cas de doute surprenant*, *in Vivaldi. Vero e falso, Problemi di attribuzione*, a cura di Antonio Fanna e Michael Talbot, Firenze1992, pp. 25–40 (Quaderni vivaldiani. 7).

6 Cfr. Michael Talbot, „*Recovering Vivaldi's lost psalm*", in: *Eighteenth-Century Music* 1/1 (2004), pp. 61–77**.**

7 Cfr. Michael Talbot, „*One Composer, One Psalm, One Key, Three Settings: Vivaldi and the Dixit Dominus*", *in: Studi vivaldiani 6 (2006), pp. 77–103.*

8 Cfr. Nikolaus Delius, „Noch mehr Vivaldi. Ein Bericht", in: *SLUB-Kurier* 3 (2007), pp. 11f.

9 Cfr. Federico Maria Sardelli, „Una nuova sonata per flauto dritto di Vivaldi", in: *Studi vivaldiani 6 (2006), pp. 41–52.*

Dal 2007, anno in cui Peter Ryom ha lasciato nelle mie mani la responsabilità del *Vivaldi-Werkverzeichnis*,[10] ho potuto studiare a fondo i numerosi materiali presenti nell'*Anhang*: da lì, molti lavori di attribuzione incerta sono potuti entrare a far parte del corpo principale del catalogo, rivelandosi autentici. Uno di questi è il concerto per violino in La maggiore RV 817,[11] che già Fechner aveva ricollegato indiziariamente a Vivaldi.[12] Ma anche dallo studio di copie di lavori già pacificamente attribuiti, sono arrivate sorprese: ne è esempio il concerto per due violini e violoncello RV 578a, un manoscritto di Dresda semidistrutto dal fuoco e dall'acqua durante i tragici bombardamenti del febbraio 1945: Ryom credette di trovarsi di fronte a una semplice copia del celebre concerto *Op. III, n. 2*,[13] ma uno studio più attento ha rivelato che questo manoscritto semidistrutto trasmette una versione molto più antica del concerto, con numerose e importanti varianti e quindi da catalogare con un suo numero apposito.[14]

Col tempo, lo studio degli anonimi di Dresda ha portato altra acqua al mulino vivaldiano. Numerose nuove piccole scoperte sono maturate su manoscritti già noti: due concerti attribuiti a Vivaldi si sono rivelati di altri compositori. Queste sono le informazioni catalogiche relative ai due concerti – RV Anh. 75 e RV Anh. 143 – non più ascritti a Vivaldi bensì, rispettivamente, a Mauro D'Alai e Carlo Tessarini:

RV Anh. 75 Concerto in Sib magg. per vl, archi e bc
D-Dl: Mus.2653-O-6 (olim Cx 28). Partitura. Titolo: Concerto di Mauro d'Alai.
I-Vc: Busta 55.1 (olim Busta 55, vol. 133), cc. 18r–19v. Manoscritto collettivo in parti staccate. Sopravvissuta solo la parte di violino. Titolo: *Concerto Per Sig^ra^ Anna Maria*, senza nome dell'autore.

RV Anh. 143 Concerto in Do magg. per vl, archi e bc (olim **RV 174**)
di Carlo Tessarini
D-Dl: Mus.2451-O-6. Parti staccate.

Osservazioni: il concerto, precedentemente catalogato come RV 174, era considerato perduto e conosciuto solo attraverso il catalogo Ringmacher, che lo attribuiva a Vivaldi. La concordanza dell'incipit di Ringmacher con il concerto di Tessarini conservato a Dresda ha fatto decadere l'attribuzione vivaldiana.

Fuori dal gioco delle attribuzioni e disattribuzioni, lo studio dei manoscritti vivaldiani nella SLUB ha consentito un continuo apporto di nuove informazioni e precisazioni che arricchisce di conti-

10 Cfr. Peter Ryom, „La situation actuelle de la musicologie vivaldienne", in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro, convegno internazionale di studi*, 13–16 giugno 2007, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Fondazione Giorgio Cini, atti online all'indirizzo: <http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>, [30.08.2016.]

11 Cfr. Federico Maria Sardelli, „Aggiornamenti del catalogo vivaldiano", in: *Studi vivaldiani 11 (2011), pp. 89–94, qui p. 92.*

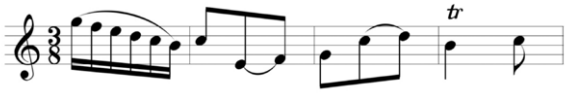
12 Cfr. Fechner, *Neue Vivaldi-Funde* 1981 (cfr. note 2 e 3), pp. 57–58.

13 Cfr. Peter Ryom, *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2007, p. 253.

14 Cfr. Federico Maria Sardelli, „Aggiornamenti del catalogo vivaldi*ano*", in: *Studi vivaldiani 7 (2007), pp. 143–148, qui 147.*

nuo il catalogo: ad esempio, la sonata RV 2 ha acquisito un nuovo movimento, il concerto RV 344 si è rivelato incompleto, il concerto RV 562 ha rivelato l'esistenza di una perduta parte di timpani:

RV 2 Sonata in Do magg.
[nuovo movimento]
5. Saraband Allegro



D-Dl: Mus.2389-R-10, ff. 1–4. Partitura. Dedica a Pisendel. Il manoscritto contiene correzioni di composizione nel quarto movimento. Dopo questo movimento vi è un abbozzo di aria per soprano sconosciuta (9 battute, La min.). Sull'ultima carta, copiata da Pisendel, si trova la «Saraband Allegro».

Osservazioni: Il quinto movimento, a lungo ritenuto spurio, è autentico; non è però chiaro se costituisca la vera conclusione della sonata oppure se provenga da una differente sonata al momento sconosciuta. I movimenti 2 e 4 si trovano anche RV 4.

RV 344 Concerto in La magg. – Incompleto
D-Dl: Mus.2389-O-51. Parti staccate. Copista: «A» (H, L).

Osservazioni: Tra le parti staccate di Dresda si trova la parte del *Basso Rip:*[ieno] ma non il basso di concertino o il cembalo: mancano dunque numerosi accompagnamenti ai soli del vl principale.

RV 552 Concerto in La magg. catalogato dopo RV 521
D-Dl: Mus.2389-O-4 (Collezione V) n. 2, pp. 69-116. Partitura. Titolo individuale: Concerto | Con Violino Principale, | et altro Violino per eco in lontano. Copista: «x4» (H), «copia veneziana» (L), «Scribe 28» (E).

Organico: vl solo, vl solo in eco, archi, bc.

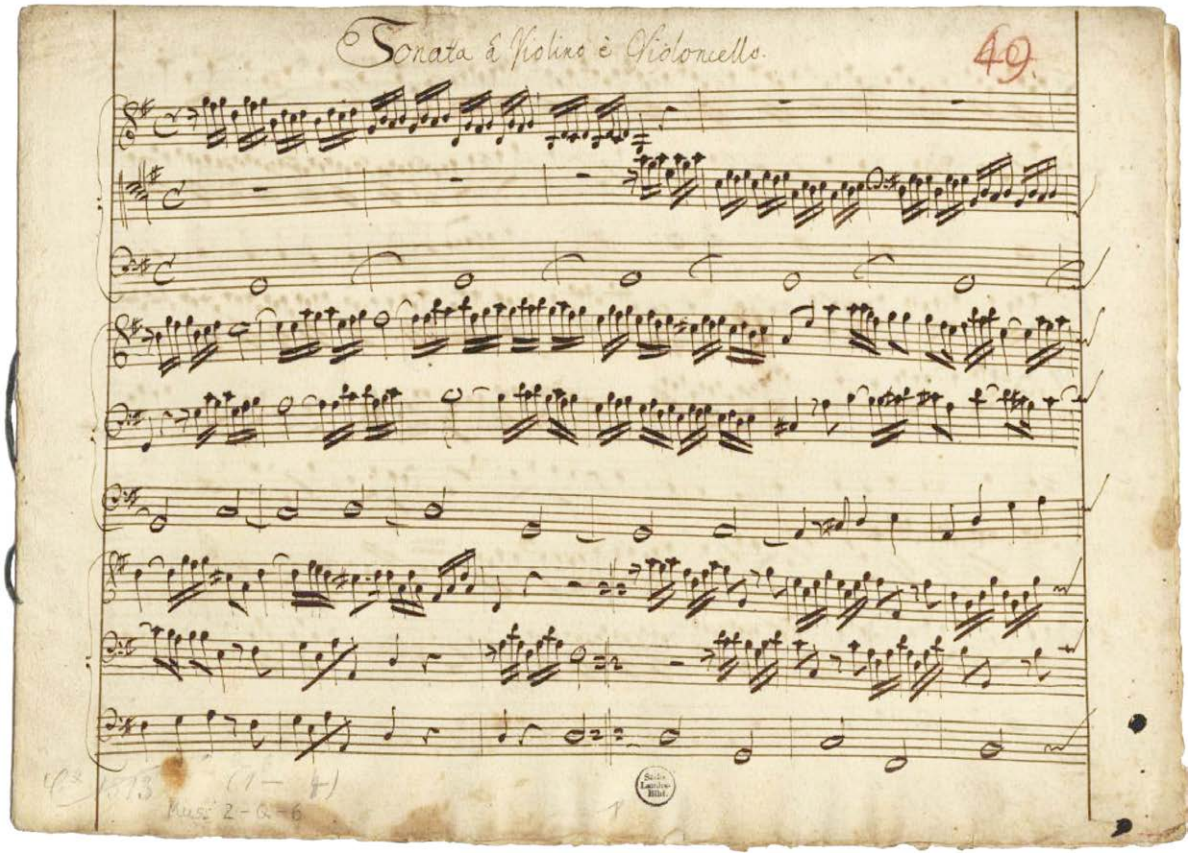
Osservazioni: il concerto, precedentemente catalogato fra i concerti per più di due strumenti solisti, archi e bc, è un concerto per due violini soli, dei quali il secondo è collocato lontano allo scopo di eseguire gli echi ed è a sua volta accompagnato da altri due violini di ripieno anch'essi collocati «in lontano».

RV 562 Concerto D-Dur – Incompleto
D-Dl: Mus.2389-O-94. Parti staccate. Mancano le parti di vl 1 e le parti di basso. Copista: Pisendel.

Organico: vl solo, 2 ob, 2 cor, timp (?), archi, bc (org o cemb).

Osservazioni: Il concerto prevedeva – analogamente a RV 562a – la presenza dei timpani, sebbene il ms. di Dresda non li menzioni sul frontespizio e non vi sia un'apposita parte staccata: lo attesta però la parte del Violino principale, su cui tutti gli interventi degli altri strumenti solisti vengono segnalati tramite abbreviazioni («O.» per oboi, «C.» per corni e «T.» per timpani).

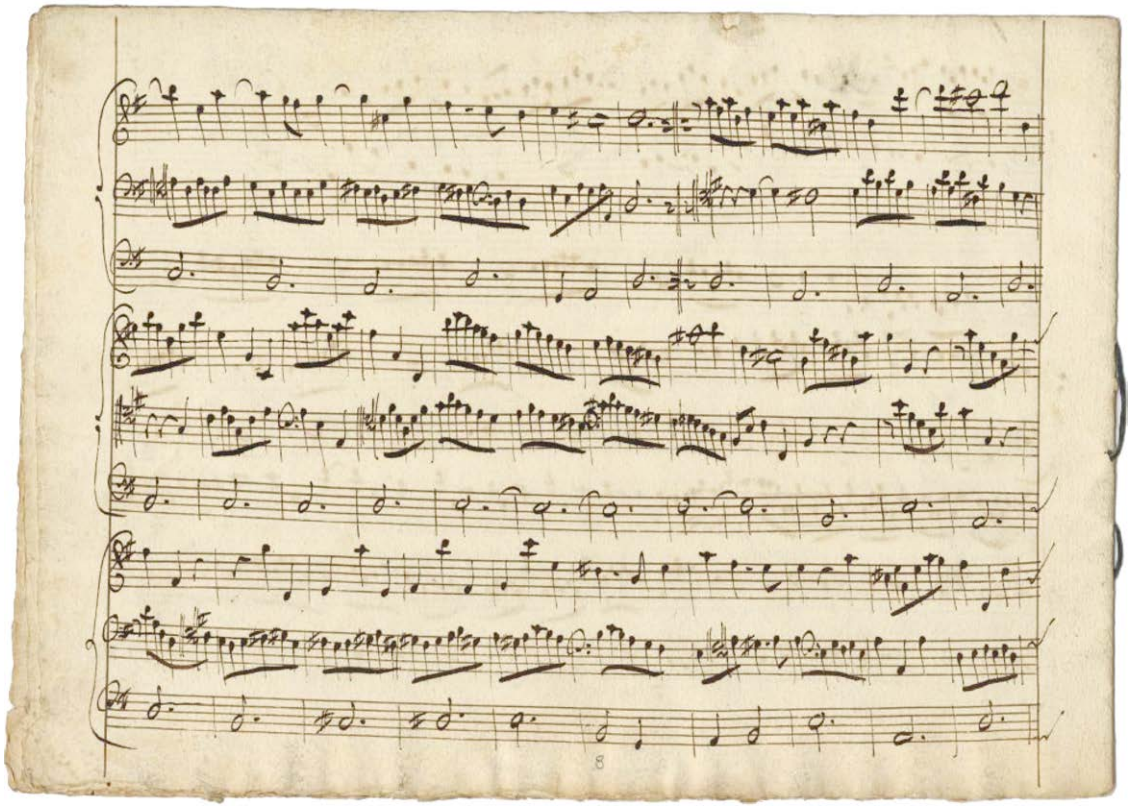
Una grossa sorpresa è arrivata nell'ottobre 2014 quando, trovandomi a leggere per caso una sonata anonima per violino, violoncello e basso,[15] ho capito che si trattava di un lavoro di Vivaldi. Il manoscritto, copiato da un giovanissimo Pisendel, è adespoto e utilizza carta di formato oblungo rigata a 9 pentagrammi inscritti fra le tipiche linee-guida verticali: ricorda molto la carta norditaliana ma si tratta di carta tedesca, i cui pentagrammi sono rigati ad uno ad uno, anziché esser tirati con un rastrello multiplo in un'unica azione. È formato da due bifogli piegati l'uno dentro l'altro e legati con filo nero, per un totale di quattro carte piene di musica notata in partitura su sistemi da tre pentagrammi. Questa è la prima carta della sonata anonima, custodita a Dresda sotto la segnatura Mus.2-Q-6:



Sonata â violino e violoncello, D-Dl: Mus.2-Q-6, p. 1

L'opera non è completa, perché sull'ultima carta la musica dell'ultimo movimento s'interrompe bruscamente; per certo continuava sul fascicolo successivo, oggi perduto, a riempire verosimilmente un'intera facciata o poco meno. Questa è l'ultima carta a noi disponibile:

15 D-Dl: Mus.2-Q-6.

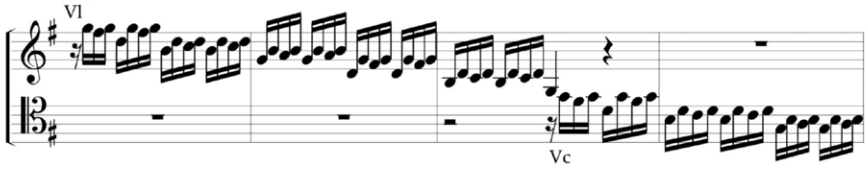


Sonata â violino e violoncello, D-Dl: Mus.2-Q-6, p. 8

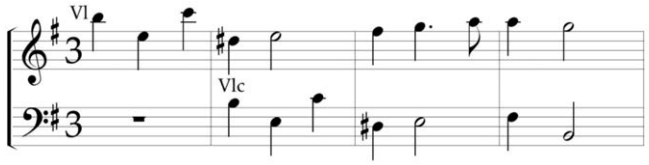
È probabile che, dopo la conclusione della sonata, le altre carte del nuovo fascicolo siano state utilizzate per una diversa composizione che è stata forse sciolta per migrare altrove. Esiste la possibilità che si trovino ancora dentro la biblioteca di Dresda, forse legate a qualche altro lavoro. Parleremo più avanti della carta, che ci darà indicazioni utili e anzi rivelatrici per inquadrare il contesto storico di questa composizione.

La sonata rivela una struttura formale composita, d'impronta tardoseicentesca, con un'affollata successione di ben 7 movimenti.

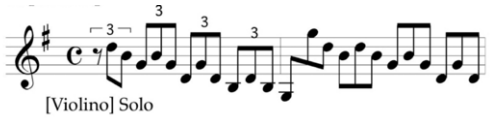
1. [Allegro]



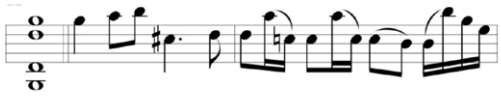
2. Adagio



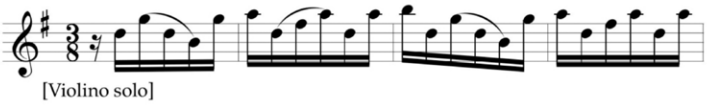
3. [Presto]



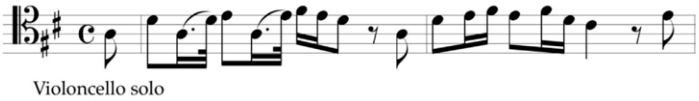
Adagio



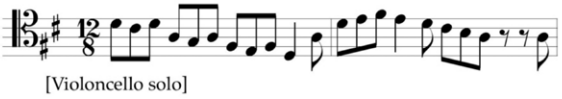
4. [Presto]



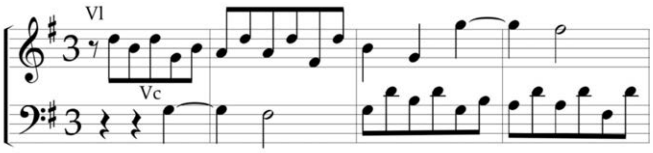
5. Adagio



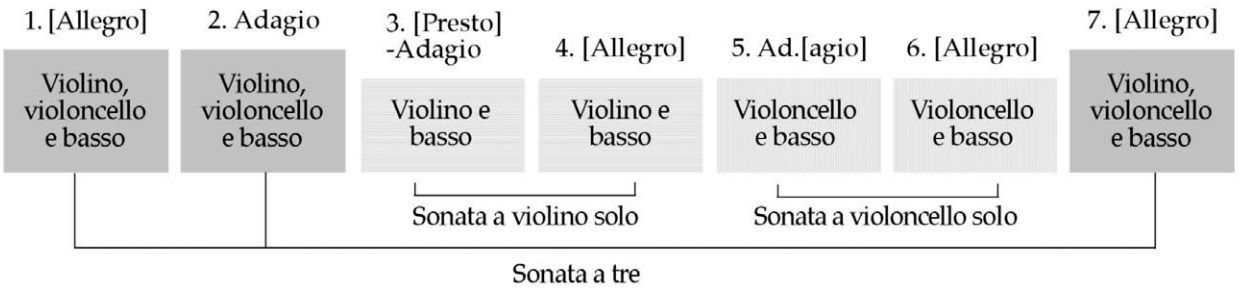
6. [Allegro]



7. [Allegro]



Ciò che più colpisce, dal punto di vista formale, è la presenza di due 'microsonate' per violino solo e per violoncello solo all'interno della macrostruttura: a capo del terzo movimento la scritta «[Violino] Solo» ci indica che inizia una piccola sonata a violino che si concluderà con l'Allegro del quarto movimento. Analogamente, l'indicazione «Violoncello solo» all'inizio del quinto movimento introduce la piccola sonata per violoncello che comprende anche l'Allegro del sesto movimento. Infine, un settimo movimento conclusivo riunisce i due solisti che hanno avuto così l'occasione di esibire singolarmente le proprie virtù. Si tratta dunque di una grande sonata a tre che ingloba, al proprio interno, due piccole sonate solistiche:



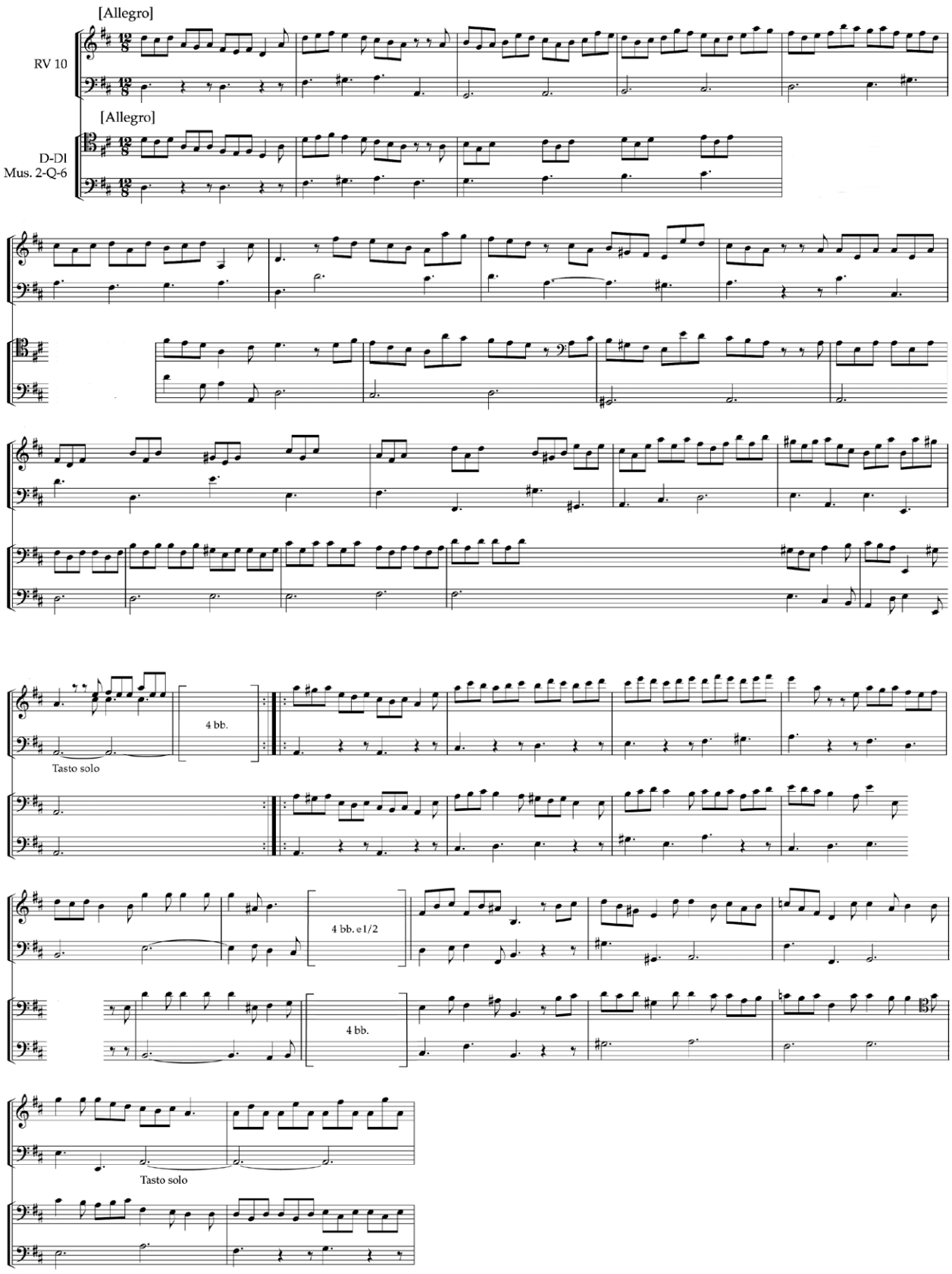
Sonata D-Dl: Mus.2-Q-6, struttura

Nei movimenti a tre parti il violoncello ricopre un ruolo pressoché paritetico al violino e solo raramente svolge il compito di variare il basso, come avveniva nella tradizione seicentesca: di questa sorta di sonata a tre in cui il secondo violino è sostituito da un violoncello che gareggia col primo alla pari, si contano solo rari esempî nell'Italia della fine Seicento e inizio Settecento. Il più illustre è senz'altro Torelli, che nelle sue due sonate manoscritte di Dresda[16] e Londra[17] più di tutti assomiglia alla nostra sonata anonima.[18] Tuttavia, nessuno di questi esempî soddisfa il confronto stilistico con la sonata copiata da Pisendel. Sebbene le due sonate torelliane abbiano in comune con la nostra un movimento introduttivo nel gusto di *perfidia*, ossia di fantasia su pedale caratterizzata da imitazioni rapide dei due strumenti solisti, e a dispetto di alcuni aspetti formalmente similari, una generale differenza di qualità compositiva rende chiaro che Torelli non può essere l'autore della sonata anonima. Per nostra fortuna, la lettura del sesto movimento del nostro anonimo ha spalancato la finestra su un altro compositore, chiamato in causa da una sorprendente concordanza musicale: l'intero sesto movimento della nostra sonata anonima coincide, *mutatis mutandis*, con il quarto movimento della sonata per violino RV 10 di Antonio Vivaldi. Il raffronto verticale delle due partiture è illuminante:

16 GB-Lbl: Add. 64965, cc. 81v–85r. Della sonata esiste un'ottima edizione curata da Michael Talbot per la Edition HH, Bicester, 2006.

17 D-Dl: Mus.2035-Q-4. Della sonata esiste un'edizione curata da Ursula San Cristóbal per le Edizioni Pian & Forte, Milano, 2013.

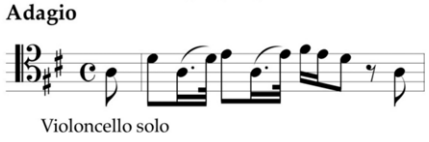
18 Gli altri esempî di questo genere sono la *Sonata à Violino e Violoncino* di Giovanni Lorenzo Lulier (GB-Ob: M.S. MUS SCH. D. 228. La sonata è pubblicata a cura di Renato Criscuolo presso Musedita, Albese con Cassano, s. d.), le *Sonate a Violino e Violoncello col Basso Continuo* di Luigi Taglietti (I-BRq, *Sonate a Violino e Violoncello col Basso Continuo del Signor Luigi Taglietti. Opera IV* […] Venezia, *ante* 1708), i *Pensieri Musicali a Violino, e Violoncello col Basso Continuo* di Giulio Taglietti (I-Bc, *Pensieri Musicali a Violino, e Violoncello col Basso Continuo a parte All'uso d'Arie Cantabili, quali finite si ritorna a capo, e si finisce al mezzo cioè al segno* […] *Opera Sesta* […], Venezia, 1707) e le undici sonate anonime degli Estensische Musikalien di Vienna (A-Wn: E.M. 72a-l). Bisognerà attendere gli anni Venti del Settecento per veder ricomparire questo sottogenere così singolare nella sonata RV 83 di Vivaldi.



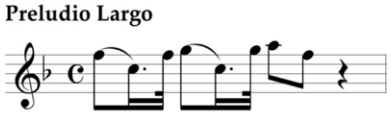
A. Vivaldi, *sonata RV 10*, quarto mov.; *sonata*, D-Dl: Mus.2-Q-6, sesto mov. Raffronto

Il confronto è istruttivo perché rivela uno dei tipici metodi di rielaborazione usati da Vivaldi: il riutilizzo di interi movimenti ottenuto per citazioni letterali, parafrasi e inserzione di nuovi materiali. È un metodo che Vivaldi utilizza spesso in altri lavori (istruttivo è l'esempio di RV 300 e RV 314). Come se si fosse spalancata la finestra in una stanza buia, questo riconoscimento mi ha portato a trovare diversi altri frammenti vivaldiani autentici sparsi all'interno della composizione.

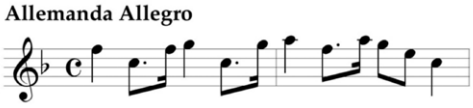
D-Dl: Mus.2-Q-6; V mov., batt. 1



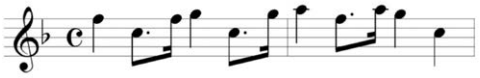
RV 69 (*Op. I, n. 5*); I mov., batt. 1



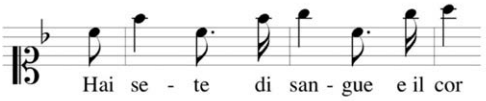
RV 20 (*Op. II, n. 4*); II mov., batt. 1–2



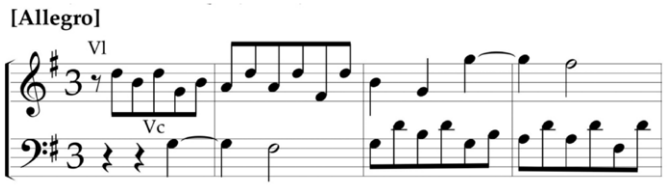
RV 567 (*Op. III, n. 7*); III mov., batt. 23–24



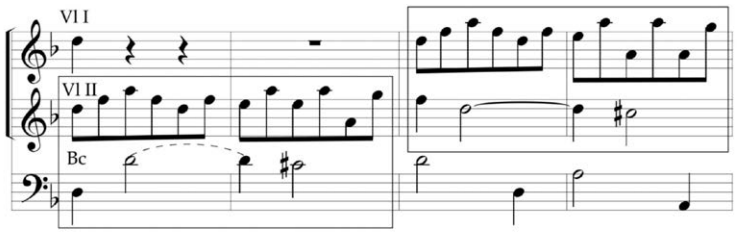
RV 706-A (*La costanza trionfante*), I/2, batt. 13–14



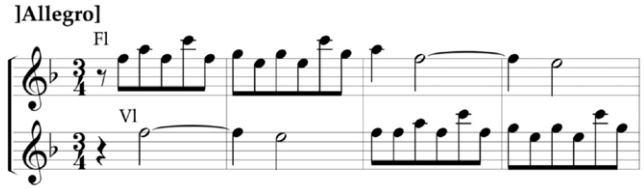
D-Dl: Mus.2-Q-6, VII mov., batt. 1–4



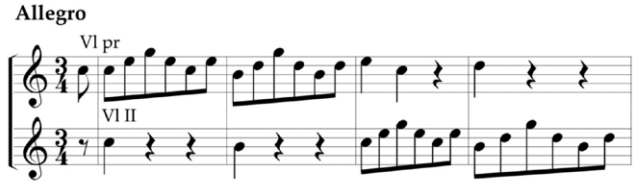
RV 64 (*Op. I, n. 8*), II mov., batt. 90–93



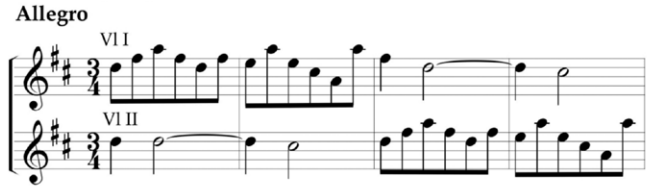
RV 100, III mov., batt. 1–4



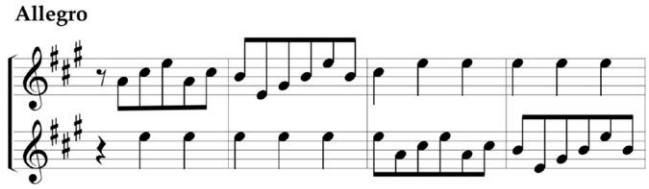
RV 175, V mov., batt. 1–4



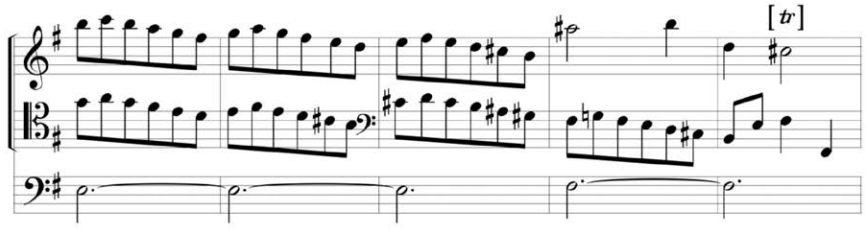
RV 220, III mov., batt. 1–4



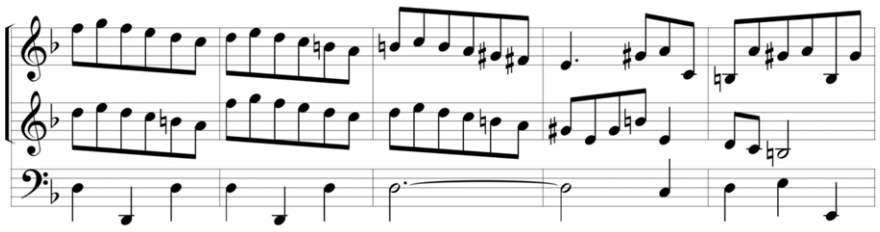
RV 519 (*Op. III, n. 5*), III mov., batt. 1–4



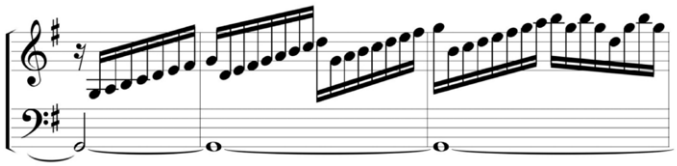
D-Dl: Mus.2-Q-6, VII mov., batt. 42–46



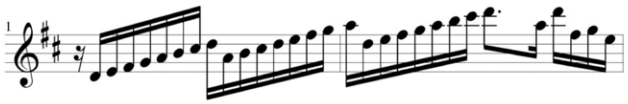
RV 64 (*Op. I, n. 8*), II mov., batt. 20–24



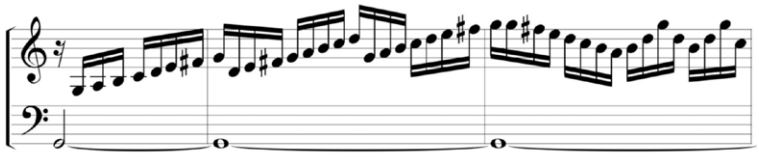
D-Dl: Mus.2-Q-6, III mov., batt. 6–8



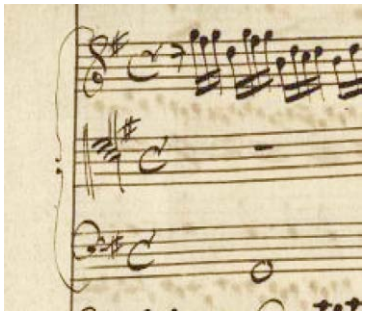
RV 808, III mov., cadenza, batt. 1–2



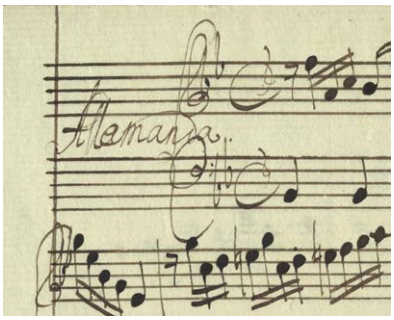
RV 60, I mov., batt. 12–14



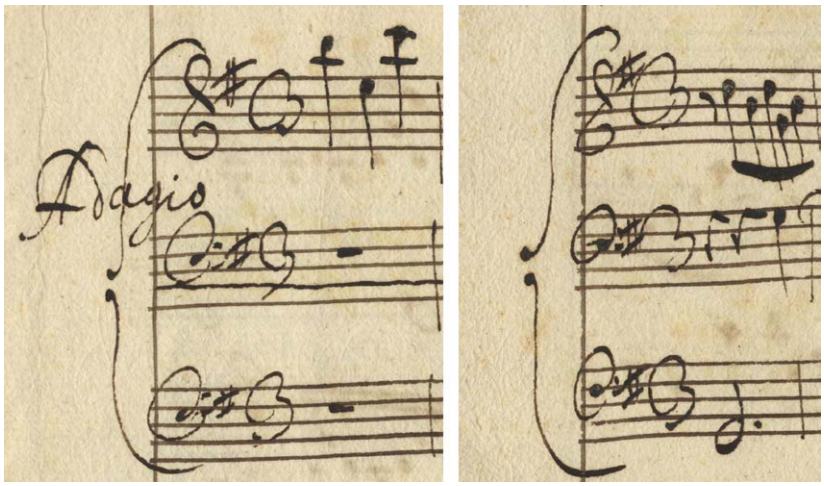
In mezzo a tutte queste concordanze di musica vivaldiana autentica, vi sono poi dei particolari paleografici e cartacei che hanno orientato e solidificato l'attribuzione. Osserviamo la grafia di questo Pisendel che viene definito giovane in comparazione con quella tipica, a noi ben nota, degli anni 1716–1717:



J. G. Pisendel copista di D-Dl: Mus.2-Q-6



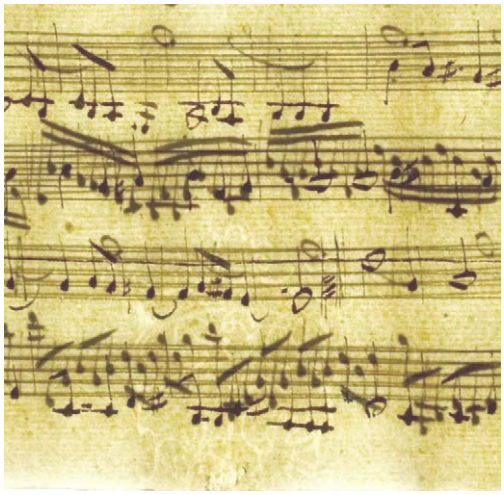
J. G. Pisendel copista di RV 759, D-Dl: Mus.2389-R-16



J. G. Pisendel copista di D-Dl: Mus.2-Q-6

Si noti il celebre «grande 3», ossia la tipica abbreviatura vivaldiana delle frazioni di tempo 3/8 e 3/4. È plausibile che Pisendel, copiando la sonata dall'antigrafo, ne abbia replicato gli usi grafici, così come hanno fatto numerosi copisti di musica vivaldiana, e che quindi il grande «3» comparisse già nella copia o nell'originale da cui egli stava copiando. Ciò antedaterebbe l'uso di questa abbreviatura vivaldiana di molto tempo rispetto a quel limite *post-quem* definito da Ryom, e poi da Everett, e collocato negli anni 1720/1724.[19]

Se tutti questi elementi spingono ad attribuire la sonata D-Dl: Mus.2-Q-6a Vivaldi, non è possibile far risalire la copiatura di Pisendel al suo ben noto soggiorno italiano del 1716–'17, perché la grafia pisendeliana è notevolmente più antica di quella che siamo abituati a trovare sui manoscritti da lui copiati a Venezia o più tardi. Si tratta di un Pisendel giovanissimo, circa quindicenne, che copiava musica durante il suo periodo di studio ad Ansbach per conto del suo maestro Giuseppe Torelli durante gli anni che vanno dal 1698 al 1703. E qui entra a far luce ulteriore sulla vicenda l'analisi della filigrana: il manoscritto Mus.2-Q-6 utilizza un tipo di carta che a Dresda viene catalogato con la sigla «W-Dl-168»,



Filigrana W-Dl-168

ossia una filigrana (scudo coronato con giglio e mezza aquila) che si ritrova in soli altri cinque manoscritti presenti a Dresda. Merita qui visualizzarli.

Gruppo «W-Dl-168»
Artemio Motta
Concerto: | co V.no conc: VV.ni V.la e Basso. | 5 St.[immen] | Del Sig.r Motta
Copista: S-Dl-034

19 Peter Ryom, *Les manuscrits de Vivaldi*, Copenhagen 1977, pp. 74, 246. Cfr. Paul Everett, „Towards a Vivaldi Chronology", in: *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, II, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze 1988, pp. 729–757: 755–756 (Quaderni vivaldiani. 4).

Antonio Vivaldi
Concerto | [a] 6. | 2 V[iolini] Concertati | [V]io[lon]cello obligato | 2 Violini Vi[ola] | Di Sig[re] |
Ant: Viualdi [RV 578a]
Copista: S-Dl-034

Giuseppe Torelli
Trio. | co VV.ni e Basso. | 3. St.[immen] | Del Sig.[r] Torelli.
Filigrana: «W-Dl-168»
Copista: Pisendel

Antonio Vivaldi
[…] Concerto | 4 VV.ni conc. […] V.la e Basso | 9.St.[immen] | [Sig.][r] Vivaldi [RV 567]
Copista: Pisendel

Johann Christoph Pepusch
Concerto. | vo V.no conc: VV.ni V.la e Basso. | 5 St.[immen] | Del Sig.[r] Pepusch.
Copista: S-Dl-001 e Pisendel

Ci troviamo di fronte a un gruppo di musiche legate al repertorio che Torelli aveva messo insieme per l'orchestra di Ansbach. Bisogna ricordare che in quell'orchestra si trovava anche Pietro Bettinozzi, altro allievo di Torelli che aveva preceduto il maestro ad Ansbach nel 1696 e che rimarrà impiegato a corte fino al 1702.[20] È quindi plausibile immaginare che il lavoro di copiatura del sottogruppo di lavori «W-Dl-168» e del concerto di Bettinozzi si sia svolto prima della partenza di Bettinozzi e di Torelli da Ansbach, ossia *ante* 1702–1703.[21]

Ma la sorpresa maggiore l'abbiamo nel trovare in questo sottogruppo «W-Dl-168» i due concerti vivaldiani che costituiscono per noi le due sole testimonianze dell'*Estro Armonico* precedenti alla stampa del 1711: RV 578a, il prototipo del concerto *Op. III, n. 2*, e una versione antica di RV 567, ossia il prototipo del concerto *Op. III, n. 7*. Entrambi i manoscritti furono copiati da Pisendel ed entrambi dividono la triste sorte d'esser stati gravemente danneggiati dal fuoco e dall'acqua. La loro probabile presenza ad Ansbach attorno ai primissimi anni del Settecento ne antedata la composizione di circa dieci anni rispetto alla stampa di Roger. Abbiamo dunque un concerto per quattro violini (RV 567), un concerto per due violini e violoncello (RV 578a) e una sonata per violino e violoncello (Mus.2-Q-6) di Vivaldi che si trovavano in Germania fin dall'inizio del secolo. Questa è una grande novità, nella ricerca vivaldiana. La scoperta della nuova sonata a tre

20 Il concerto di Bettinozzi è catalogato sotto la sigla D-Dl: Mus.2674-O-1a. Due sono le filigrane presenti nel manoscritto: «W-Dl-033» e «W-Dl-240» V. A Dresda si trovano altre due copie dello stesso concerto, una realizzata dal copista S-Dl-071 e l'altra dallo stesso Pisendel diversi anni più tardi.

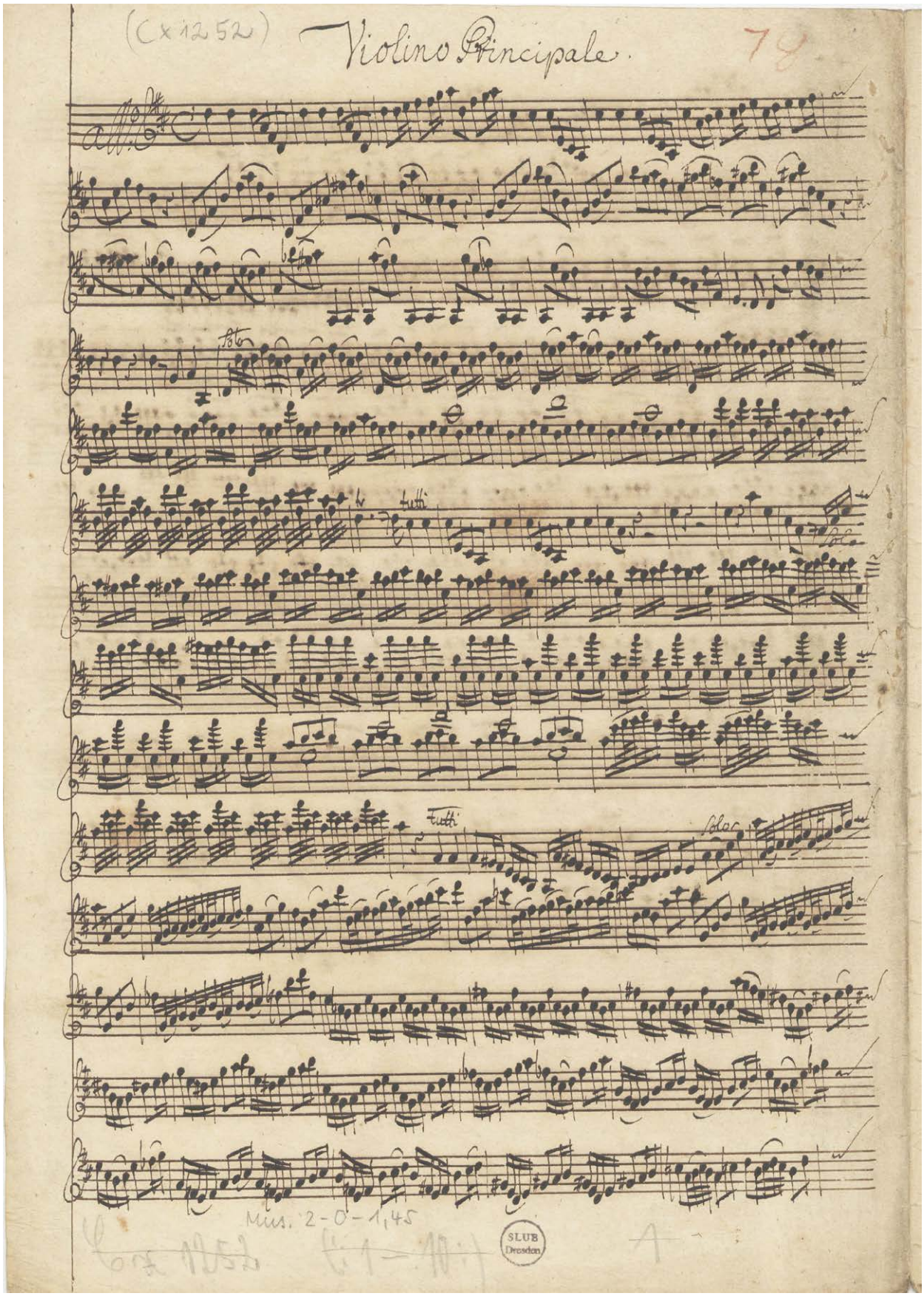
21 Nel piccolo gruppo di composizioni del repertorio di Ansbach emerge un concerto di Artemio Motta, un compositore parmense che subisce una forte influenza torelliana e che divide con Torelli l'ambiente musicale emiliano a cavallo fra gli anni '80 e '90 del Seicento; si tratta del quinto della raccolta della sua *Op. I* pubblicata a Modena nel 1701 (Artemio Motta, [10] *Concerti a 5* […] *Opera prima* […], Modena, Rosati, 1701). La sonata a tre di Torelli è quella designata col numero PasT A.3.3.14 nel catalogo di Francesco Passadore. La presenza del concerto di Pepusch potrebbe risalire alla visita che Torelli e Pistocchi compirono a Berlino nel 1697.

di Vivaldi, che è adesso entrata nel catalogo ufficiale col numero RV 820 – l'ultimo arrivato fino ad oggi –, ha dunque aperto la porta ad altre interessanti ricerche: il rapporto fra Vivaldi e Torelli, la pratica vivaldiana del concerto solistico fin dai primissimi anni del secolo, il lavoro di copista del giovane Pisendel.

Questa scoperta e le altre avvenute su materiali adespoti dà fondamento di speranza ad altre scoperte future, ma deve altresì metterci sull'avviso. L'attribuzione basata su elementi stilistici è assai controversa e per molti versi può essere irricevibile. Dopo lunghi anni di studio vivaldiano ho elaborato un catalogo, chiamato *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*,[22] in cui elenco tutte le migliaia di frammenti musicali che Vivaldi riutilizzava nel suo processo compositivo: questa fitta rete di relazioni fra frammenti musicali dotati di chiara personalità permette di offrire un ausilio importante alla datazione di certe opere e alla ricerca dell'autenticità in opere dubbie o adespote. Reperire delle evidenti concordanze musicali fra un'opera anonima e alcune opere autentiche di Vivaldi può essere un'utile indicatore d'autenticità, come il caso di RV 820 ha dimostrato. Ma questo metodo va applicato con grandissima cautela e deve essere supportato dai risultati provenienti da altri campi: quello storico-biografico e quello paleografico-cartaceo.

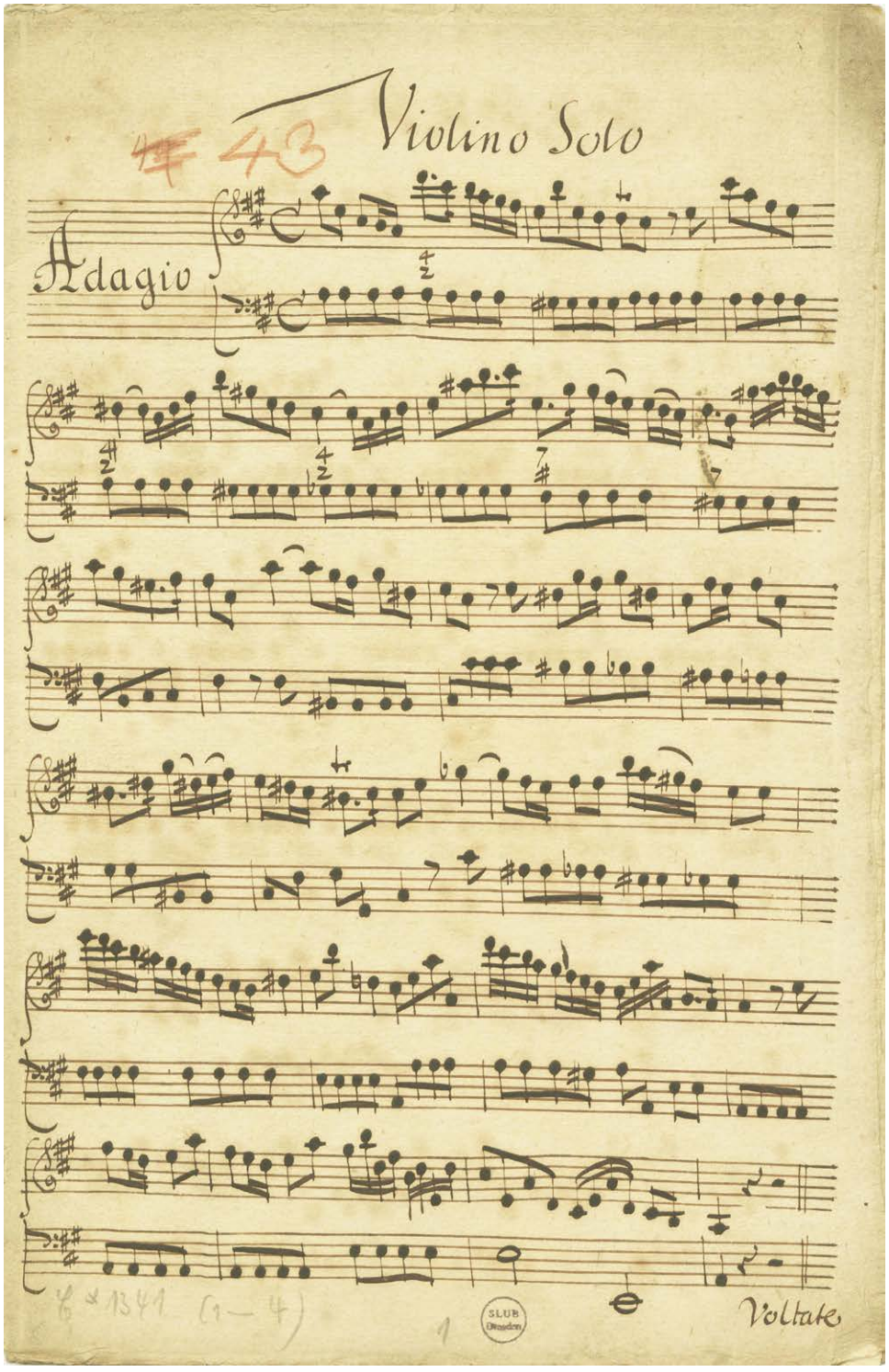
Negli ultimi anni, molti studiosi hanno messo in relazione a Vivaldi opere anonime presenti a Dresda, con risultati deludenti. In genere, non basta che una composizione 'suoni' vivaldiana per poterlo essere. Recentemente, il violinista Xavier Lupiáñez ha chiamato Vivaldi in causa per il concerto in anonimo Re maggiore Mus.2-O-1,45:

22 Federico Maria Sardelli, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Firenze 2012 (Quaderni vivaldiani. 16).



Anonimo, *Concerto per violino in Re magg.*, D-Dl: Mus.2-O-1,45

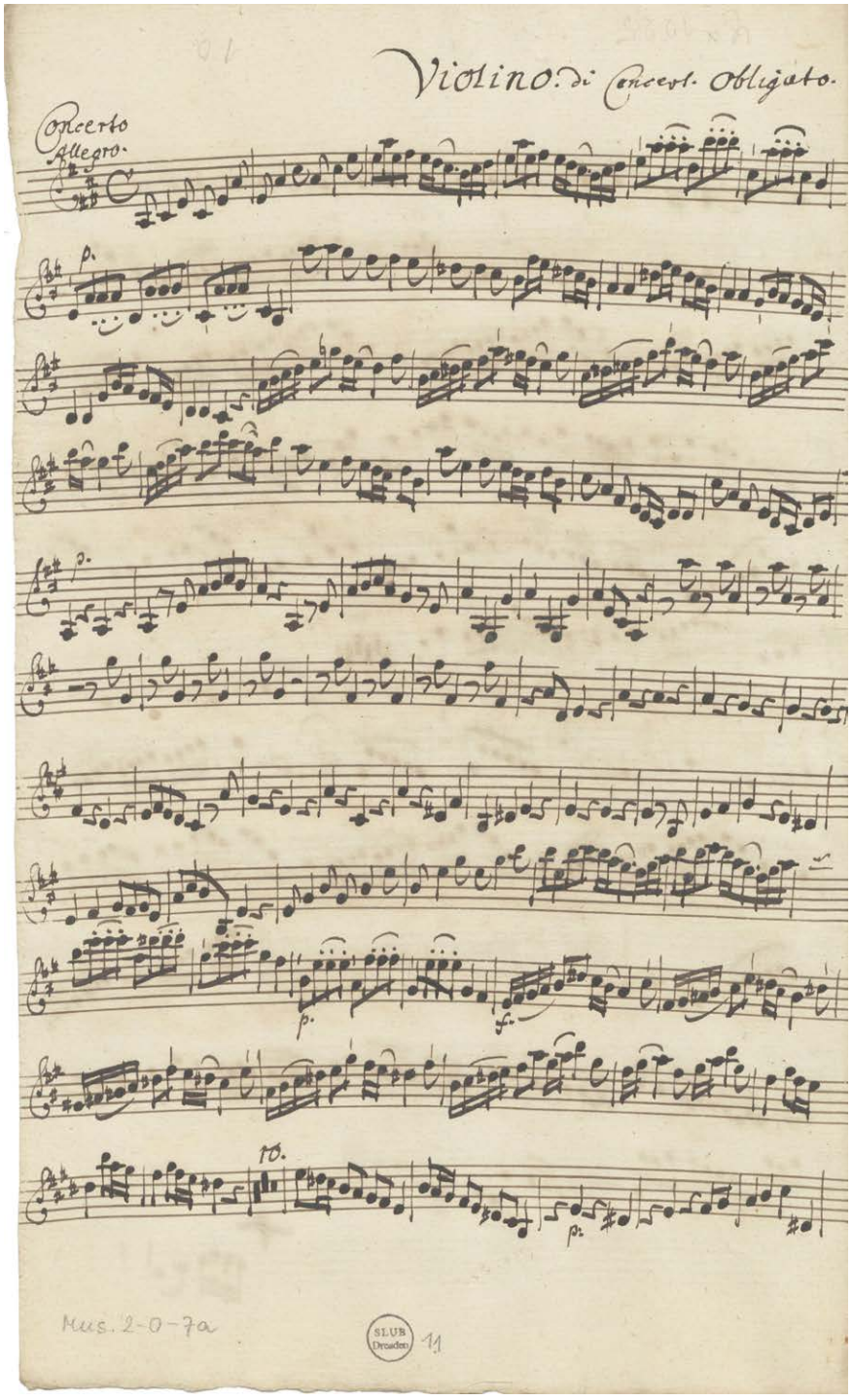
Si tratta di un concerto dal gusto molto vivaldiano, contenente gesti e stilemi tipici di Vivaldi: e tuttavia, non soltanto non vi si reperisce nessuna concordanza con musica autentica (cosa che avviene nel 98% dei casi di autenticità), ma vi sono delle forti anomalie sul piano armonico-formale che allontanano il concerto da Vivaldi. Ancora Lupiáñez ha preteso che la sonata anonima Mus.2-R-8,40 sia da ascrivere interamente a Vivaldi, perché vi ha riconosciuto il secondo movimento del concerto RV 205:



Anonimo, *Sonata per violino in La magg.*, D-Dl: Mus.2-R-8,40

Se è vero che il primo movimento della sonata anonima è sicuramente vivaldiano, ciò non è vero per gli altri due movimenti di cui si compone: si tratta di un *patchwork* confezionato da Pisendel mettendo insieme movimenti di diversi compositori, come sè testimoniato da altri casi simili presenti a Dresda.

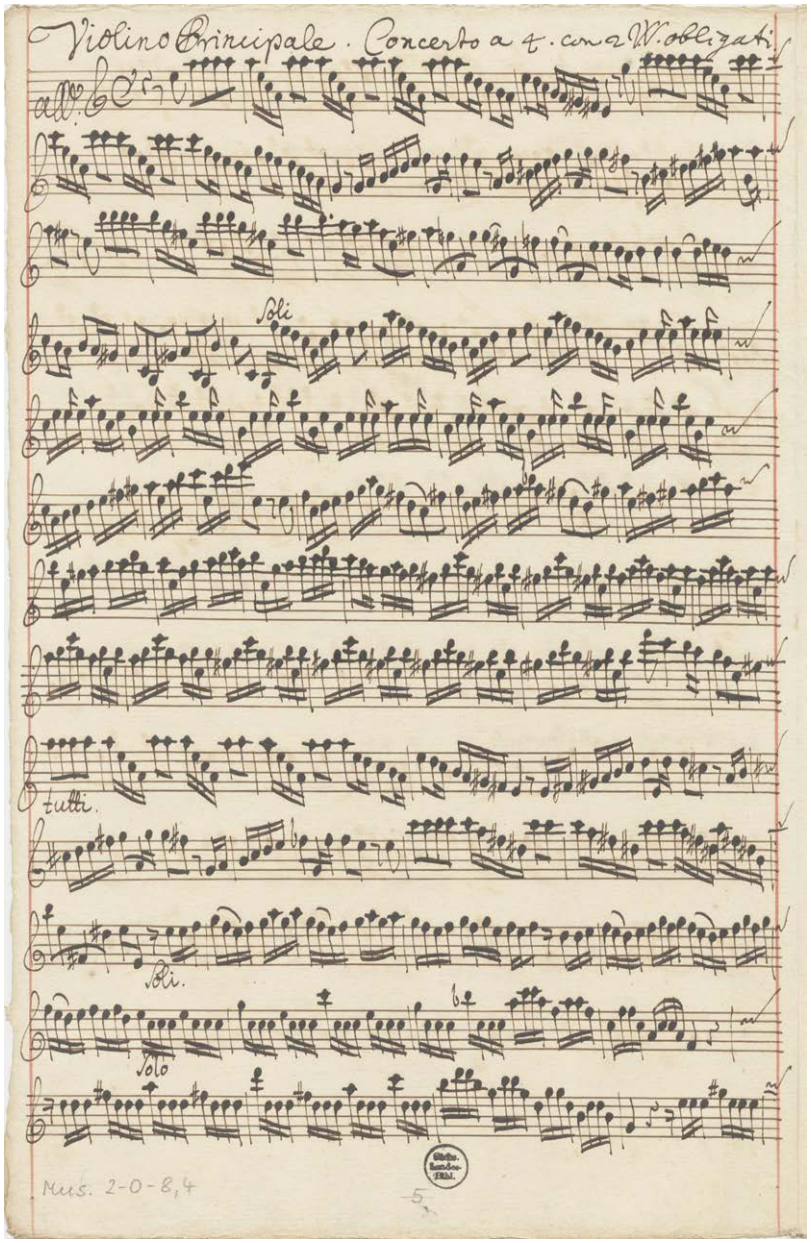
Casi di falso allarme vivaldiano si sono registrati per un concerto per violino inizialmente creduto di Vivaldi e poi indirizzato con buoni argomenti verso Francesco Maria Cattaneo, violinista della corte di Dresda e ottimo conoscitore dello stile vivaldiano:



Francesco Maria Cattaneo (?), *Concerto per violino in Re magg.*, D-Dl: Mus.2-O-7a

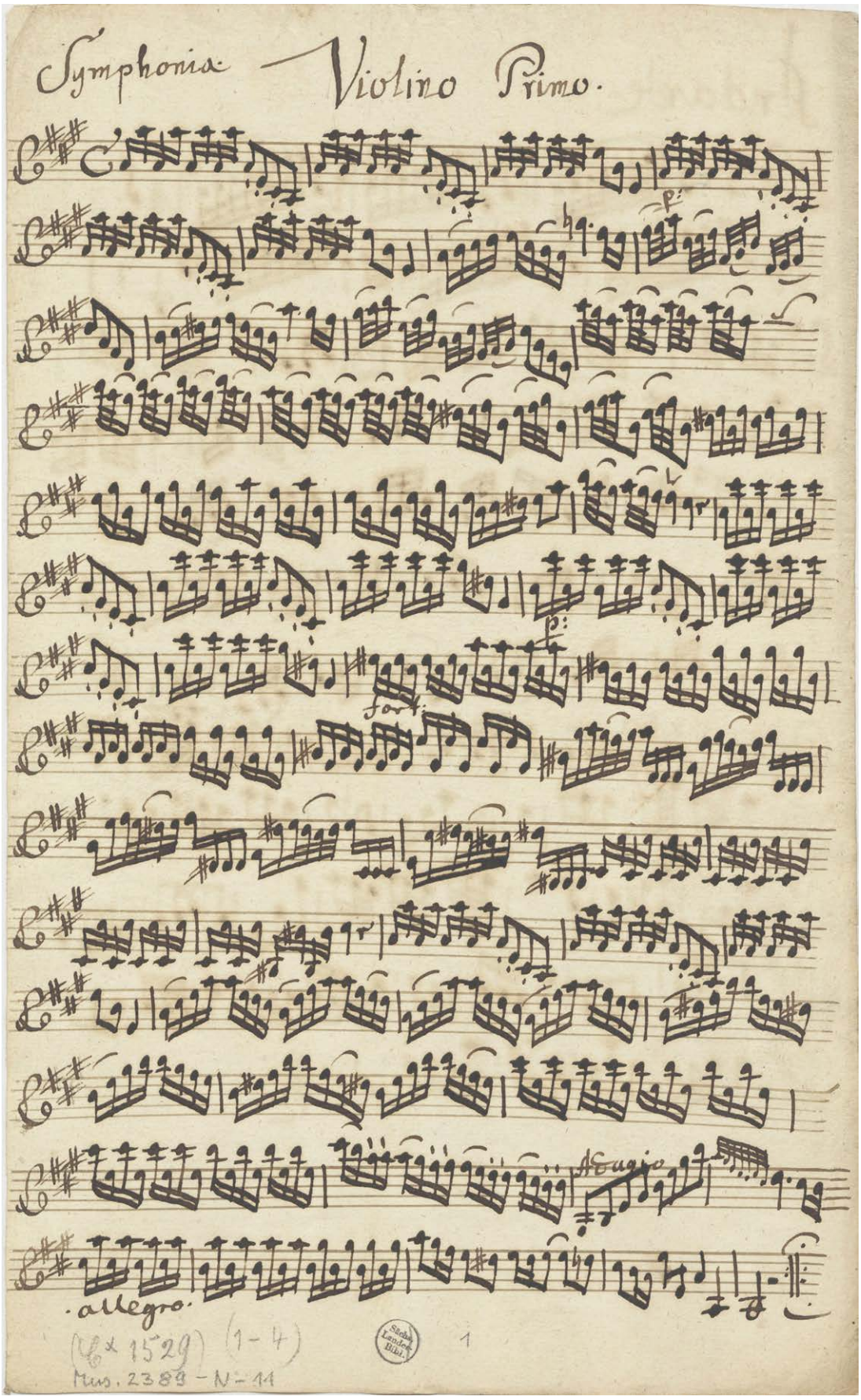
Lo scorso anno, il concerto per violino già annoverato nell'Anhang del catalogo col numero RV Anh. 8, è stato riproposto all'attenzione degli studiosi vivaldiani in un lungo dibattito, perché lo studioso Vaclav Kapsa ha ritrovato a Stoccolma l'unica copia finora nota di questo concerto[23] attribuito conflittualmente a František Jiránek e Vivaldi. Anche in questo caso, forti somiglianze stilistiche indirizzavano verso Vivaldi, ma senza esplicite concordanze; d'altro lato, molte anomalie formali, nonché la bravura di Jiránek nell'imitare in altri suoi concerti lo stile vivaldiano, hanno allontanato questo concerto dal canone delle opere autentiche.

Molte altre composizioni anonime, presenti qui a Dresda, indirizzano con il loro stile verso Vivaldi: Il concerto per due violini in La minore D-Dl: Mus.2-O-8,4, la sinfonia in La maggiore RV Anh. 85 (D-Dl: Mus.2389-N-11), e diverse altre ancora.



Anonimo, *Concerto in La min. per 2 violini*, D-Dl: Mus.2-O-8,4

23 La copia si trova in S-Skma: VO-R. Parti staccate. Titolo: *Concerto VIII Dal Signore Giraneck*.


Symphonia
Violino Primo.
p:
p:
fort:
Adagio
allegro
(Cx 1529) (1-4)
Mus. 2389 - N - 11
1

Anonimo, *Sinfonia in La magg.*, D-Dl: Mus.2389-N-11

Tutte queste opere 'suonano' molto vivaldiane, non c'è dubbio, ma tutto questo non basta per maturare un'attribuzione: la loro analisi ci ha confermato che dal secondo decennio del Settecento in poi emergono diversi compositori che avevano ben recepito la lezione vivaldiana ed erano in grado di replicarne gesti e forme con grande abilità. Musicisti come Gasparo Visconti, Carlo Tessarini, Gaetano Maria Schiassi, Giuseppe Matteo Alberti, Joseph Meck, Francesco Maria Cattaneo, Johann Georg Pisendel, František Jiránek, sono solo i più noti e capaci 'vivaldisti' dell'epoca.

Questo ci insegna che le apparenze vivaldiane possono anche portare lontano da Vivaldi e che un'attribuzione non si fonda mai su un mero richiamo dello stile, ma necessita di passi concordanti ben chiari,[24] uniti ad evidenze formali, storiche, biografiche, cartacee, paleografiche.

24 Possono avere efficacia epistemologica solo quegli elementi tematici ricorrenti che si presentino come «un'invenzione musicale chiara e distinta, riconoscibile come frutto di una particolare e deliberata creazione del compositore e non come elemento generico dello stile». Cfr. Sardelli, *Catalogo delle concordanz*e (cfr. nota 22), p. CXXV.