

VIVALDI E IL *SANTO SEPOLCRO*: NUOVE RIFLESSIONI E IPOTESI

ABSTRACT

La *Suonata a 4 al Santo Sepolcro* RV 130 e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169, due composizioni gemelle risalenti con ogni probabilità agli anni Trenta del Settecento, occupano un posto singolare nella produzione strumentale di Antonio Vivaldi. L'indicazione del titolo «al Santo Sepolcro» non lascia dubbi sul fatto che le due partiture siano connesse con la Passione di Cristo e che dunque siano state composte per la settimana di Pasqua; restano tuttavia problematiche da individuare l'occasione e la destinazione e per cui esse sono state scritte. Se da una parte appare chiaro il riferimento delle due composizioni al modello formale e stilistico rappresentato dalla sinfonia introduttiva del «sepolcro», il particolare tipo di oratorio coltivato dagli anni Sessanta del Seicento nella cappella imperiale di Vienna, dall'altra rimangono aperte le ipotesi di un adattamento di questo modello compositivo in funzione di un contesto diverso da quello viennese – o comunque centro-europeo – e segnatamente di alcune possibili destinazioni in ambito veneziano.

The *Suonata a 4 al Santo Sepolcro* RV 130 and the *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169, two twin compositions probably dating from the 1730s, occupy a singular place in Antonio Vivaldi's instrumental output. The indication of the title "al Santo Sepolcro" ("at the Holy Sepulchre") leaves no doubt that the two scores are connected with the Passion of Christ and were therefore composed for Easter week; however, the occasion and destination for which they were written remain problematic. On the one hand the reference of the two compositions to the formal and stylistic model represented by the introductory symphony of the "sepulchre", the particular type of oratorio cultivated from the 1670s in the imperial chapel in Vienna, is evident. On the other hand, the hypothesis of an adaptation of this compositional model to a context other than the Viennese – or at any rate central European – context remains open, and the hypothesis of some possible destinations in the Venetian context is particularly suggestive.

1. DUE COMPOSIZIONI GEMELLE

La *Suonata a 4 al Santo Sepolcro* RV 130 e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* RV 169 occupano un posto singolare nella produzione strumentale di Antonio Vivaldi. La diversa intitolazione di «suonata» e «sinfonia» è puramente nominale e rispecchia la fungibilità che ancora intercorreva all'epoca tra i due termini, utilizzati per indicare sia una composizione strumentale autonoma (in questo caso era più frequente il primo termine, «suonata») sia un'introduzione o un interludio strumentale di una composizione vocale (nel qual caso era più comune il secondo termine, «sinfonia»). Si tratta di due composizioni gemelle per due violini, viola e basso, accomunate dall'esplicita destinazione religiosa connessa – come si evince dal titolo – alla Passione di Cristo e identificabile nella forma in due brevi movimenti che richiama la prima metà di una

sonata da chiesa: un'introduzione lenta («Largo molto» in RV 130, «Adagio molto» in RV 169), di concezione contrappuntistica e conclusa su una cadenza sospesa alla dominante, e una fuga a due soggetti in tempo «Allegro ma poco». Le due composizioni sono pervenute ciascuna in una fonte autografa: quella della *Suonata* RV 130¹ non dovrebbe risalire a prima del 1734² e appare probabile che allo stesso periodo risalga anche quella della *Sinfonia* RV 169.³ I due manoscritti sono vergati con estrema accuratezza anche nell'aspetto delle indicazioni dinamiche e, per ciò che riguarda la *Suonata* RV 130, la numerica del basso continuo; se non fosse per qualche correzione (RV 130, Largo molto: b. 13, violino II; RV 169, Allegro ma poco: bb. 3, 10, 14-15: viola, b. 23: violino II e viola) e per la grafia che si fa più affrettata nel corso del secondo movimento della *Sinfonia* RV 169, i due manoscritti di composizione potrebbero essere quasi scambiati per belle copie.

Il fatto che le due fonti autografe siano collocate l'una di seguito all'altra nel volume 34 del Fondo Giordano probabilmente non è causale e potrebbe rappresentare uno di quei casi in cui, secondo Paul Everett, la posizione dei manoscritti rilegati in volume dopo la morte di Vivaldi riflette un ordine originario nell'archivio personale del compositore,⁴ rafforzando così l'evidenza di due partiture omologhe e risalenti probabilmente allo stesso giro d'anni.

Come accade per altri lavori gemelli di Vivaldi, per esempio le coppie di concerti intitolati rispettivamente *La notte* RV 104/439 e RV 501, *La tempesta di mare* RV 98/433 e RV 253 o anche i mottetti *In turbato mare irato* RV 627 e *Sum in medio tempestatum* RV 632, le due partiture sono improntate a un canovaccio e a un vocabolario musicale comuni, pur essendo in tonalità diverse. Qui il contrasto tra le due tonalità è anzi molto accentuato: la *Suonata* RV 130 è in mi bemolle maggiore, mentre la *Sinfonia* RV 169 è in si minore. Tra le due partiture intercorre un rapporto di complementarità, nel senso che esse si completano e si integrano l'una con l'altra in riferimento a uno stesso modello retorico e compositivo e sono evidentemente riconducibili a un medesimo contesto funzionale. Oltre all'organico e alla struttura, entrambe condividono la scrittura contrappuntistica e una straordinaria intensità espressiva inversamente proporzionale alla concisione. Inoltre è da sottolineare la stretta relazione che lega i due lavori dal punto di vista della sostanza musicale: il registro tragico e la gestualità dolorosa si colgono già dal fatto che i movimenti si fondano essenzialmente su motivi dal profilo melodico discendente nonché su un linguaggio ad alto coefficiente cromatico.⁵ Nella *Sinfonia* RV 169, dove la prescrizione «Senza Organi, o Cembali» in riferimento alla realizzazione del basso continuo indica un organico ristretto ai soli archi definendo così un'atmosfera timbrica di delicata intimità come nel *Riposo* RV 270, il cromatismo è l'elemento strutturale della composizione, che dal movimento introduttivo trapassa

¹ I-Tn: Giordano 34, cc. 96-99.

² EVERETT 1992, p. 71.

³ I-Tn: Giordano 34, cc. 100-102.

⁴ EVERETT 1990, p. 254.

⁵ Per una descrizione delle due composizioni si veda FERTONANI 1998, pp. 217-221 e TALBOT 2010, pp. 168-172.

nei due soggetti della fuga. Il cromatismo del soggetto principale, individuato dalla successione di sei note discendenti propria del lamento (si⁴ - la diesis⁴ - la bequadro⁴ - sol diesis⁴ - sol bequadro⁴ - fa diesis⁴), si associa a una gestualità strumentale che in Vivaldi si può dire funebre: i salti discendenti di ottava eccedente a cavallo di battuta sono infatti affini agli intervalli di nona che aprono la sinfonia (atto III, scena 12) del *Tito Manlio* (1719) nonché l'inizio del *Concerto funebre*, RV 579. Al cromatismo discendente del soggetto principale si associa quello ascendente del soggetto secondario.

Esempio musicale 1. Sinfonia Al Santo Sepolcro RV 169

Allegro ma poco

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Allegro ma poco'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of six measures. Violino I has a melodic line with a descending chromatic motif. Violino II, Viola, and Basso have more rhythmic and harmonic parts.

I due soggetti tendono a convergere e si può forse identificare il pittogramma della Croce come immagine della passione di Cristo nell'incrociarsi dei due soggetti determinato dai salti a cavallo di battuta di cui sopra e nel copioso numero di note diesizzate non soltanto nella fuga ma anche nel movimento introduttivo (dove per la sua configurazione notazionale è il diesis stesso a divenire simbolo visivo della croce). Michael Talbot esclude invece che nel disegno dei soggetti si possa cogliere il preciso pittogramma della Croce⁶ in quanto questo era piuttosto rappresentato da una linea melodica che procede a zig-zag imitando il gesto della mano quando fa il segno della Croce.⁷ Comunque sia, il linguaggio melodico e armonico pervasivamente cromatico, tradizionalmente associato alla morte e in particolare alla rappresentazione musicale della crocifissione è condiviso dalla *Suonata* RV 130. Qui l'introduzione incomincia con la mossa d'apertura di entrate imitative a generare accordi dissonanti cara a Vivaldi: un modulo che compare anche nel movimento iniziale dell'*Inverno*, nella rappresentazione del sonno nell'*Autunno* e nella *Notte* RV 104/439: gelo e sonno sono sfere di senso limitrofe a quella della morte che permea la *Suonata* RV 130. Come in RV 169 il soggetto principale disegna un profilo discendente ma si presenta inizialmente diatonico, mentre quello del soggetto seconda-

⁶ CAMERON 2006, pp. 57-59.

⁷ TALBOT 2010, p. 169.

rio ne asseconda la direzionalità discendente con note lunghe che danno luogo a ritardi. I due soggetti a due riprese si toccano e poi alla fine anche si incrociano.

Esempio musicale 2. Suonata Al Santo Sepolcro RV 130

Allegro ma poco

Violino I

Violino II

Viola

Basso

8

4/2 6 4/2 6 4/2 5/4 3 4 7/5

Poi, quando nel prosieguo del movimento il soggetto principale assume configurazione cromatica in coincidenza con la riesposizione nel tono del relativo, do minore, (bb. 34-40) e quindi con lo stretto che riconduce il discorso musicale da sol minore alla tonalità d'impianto (bb. 45-57), il soggetto secondario viene sottoposto a inversione: la relazione di semplice affinità con i due soggetti della fuga della *Sinfonia* RV 169 diventa quasi di identità. Connotate da coesione e unità di scrittura, le due fughe manifestano un tipo di contrappunto cromatico che s'incontra in altre composizioni strumentali come il *Concerto madrigalesco* RV 129 e costituisce un anello di congiunzione tra Vivaldi e lo stile di alcuni maestri più anziani e di formazione più accademica come Marc'Antonio Ziani, Antonio Lotti o Antonio Caldara.

2. UNA DESTINAZIONE MISTERIOSA: DA VENEZIA OLTRALPE E RITORNO?

L'indicazione del titolo «al Santo Sepolcro» non lascia dubbi sul fatto che le due partiture siano connesse con la Passione di Cristo e che dunque siano state composte per la settimana di Pasqua; restano tuttavia problematiche da individuare l'occasione e la destinazione e per cui esse sono state scritte. Sembra innanzi tutto da escludere che le due partiture siano state composte per le celebrazioni propriamente liturgiche del Giovedì e del Venerdì Santo, giacché dopo la messa del Giovedì, nel corso della quale avveniva la consacrazione dell'ostia per la comunione del giorno successivo, non si faceva più uso di strumenti nella liturgia fino alla messa del Sabato Santo. Il «sepolcro» è propriamente il calice o anche il repositorio dove viene appunto conservata l'Eucarestia il Giovedì in attesa della celebrazione del Venerdì Santo: considerata quest'ultima giornata di lutto, la reposizione o rappresentazione della sepoltura di Cristo è anticipata il Giovedì Santo. Per estensione, il «sepolcro», oltre al repositorio era il luogo, ossia l'altare, preparato per accogliere l'Eucarestia; in particolare, a Venezia il repositorio era detto «orto», mentre «sepolcro» era piuttosto l'altare appositamente preparato dopo la messa del Giovedì Santo dove si riponeva la pisside in attesa della processione notturna del Venerdì Santo.⁸ Certamente l'impegno degli ospedali veneziani nella celebrazione della settimana di Pasqua era notevole, comportava tra l'altro l'esposizione di un catafalco («macchina») eretto nelle chiese presso l'altar maggiore⁹ e particolare solennità era prestata nella riposizione del Corpo di Cristo il Giovedì Santo.¹⁰ Tuttavia l'ipotesi all'apparenza più ovvia, e cioè che Vivaldi abbia composto le due partiture per il servizio religioso della Settimana Santa nella cappella della Pietà, è puramente congetturale, così come quella che esse potessero essere intese a introdurre o ad accompagnare qualcuna delle numerose azioni paraliturgiche che si celebravano tra il Giovedì e il Sabato Santo, come la cosiddetta visita ai Sepolcri, durante la quale i fedeli si recavano a venerare il luogo della reposizione nelle varie chiese.¹¹ Poiché non risulta una tradizione veneziana di lavori simili alle due composizioni di Vivaldi è legittimo chiedersi se la destinazione delle due partiture non sia piuttosto da ricercare nel novero delle attività e dei contatti di Vivaldi fuori Venezia. A tale proposito Michael Talbot ha avanzato con convinzione l'ipotesi di una connessione con il particolare tipo di oratorio coltivato dagli anni Sessanta del Seicento nella cappella imperiale di Vienna e conosciuto col nome di «sepolcro», alla cui storia contribuirono compositori come Marc'Antonio Ziani, Johann Joseph Fux e Antonio Caldara.¹² Questo tipo di oratorio era concepito per essere eseguito (e anche rappresentato in forma semiscenica), come si legge nei libretti e nelle partiture, «al Santissimo sepolcro», vale a dire intorno a un sarcofago contenente una statua in gesso del Cristo morto. Il sarcofago era ricoperto da un drappo nero, che veniva rimosso du-

⁸ MORONI 1853, pp. 87-90.

⁹ GILLIO 2006, p. 200.

¹⁰ CORONELLI 1700, pp. 144-145.

¹¹ FERTONANI 1998, pp. 217-218.

¹² TALBOT 2009, pp. 76-81. Si veda anche TALBOT 2010, pp. 163-168.

rante l'esecuzione della sinfonia introduttiva, poi l'oratorio iniziava di solito con una riflessione sull'immagine del Cristo morto.¹³ Esempi di questo tipo di oratorio sono *Il sacrificio di Isacco* (1707) di Marc'Antonio Ziani, *Il fonte della salute aperto dalla grazia nel Calvario* (1716, seconda versione 1721) di Johann Fux e *La Passione di Gesù Christo Signor Nostro* su testo di Metastasio (1730) di Antonio Caldara. Nel *Sacrificio di Isacco* di Ziani questo è definito «oratorio al Santissimo Sepolcro la sera del Venerdì Santo»,¹⁴ nel *Fonte della salute aperto dalla grazia nel Calvario* di Fux «componimento sacro cantato al Santissimo Sepolcro di Cristo, la sera del Venerdì Santo»,¹⁵ nella *Passione di Gesù Christo Signor Nostro* di Caldara «componimento sacro per musica applicato al suo Santissimo Sepolcro e cantato nell'Augustissima Cappella della Sacra Cesarea, Cattolica Real Maestà di Carlo VI».¹⁶

La connessione delle due partiture di Vivaldi con il «sepolcro» viennese è sostenuta da Talbot sulla base di argomenti forti, in particolare la somiglianza molto significativa delle due composizioni con le sinfonie dei «sepolcri», anche perché la forma in due movimenti con un'introduzione lenta seguita da una fuga a due soggetti è specificamente correlata a questo particolare tipo di oratorio: si prendano la *Sinfonia a 4* («Largo» - «Fuga. Largo spiccato») che appunto apre *Il sacrificio di Isacco* di Ziani, la *Sinfonia* («Largo» - «Andante») del *Fonte della salute aperto dalla grazia nel Calvario* di Fux e l'*Introduzione* («Grave» - «Andante») della *Passione di Gesù Christo Signor Nostro* di Caldara; quest'ultima reca tra l'altro l'indicazione «Senz'org[ani]», molto simile a quella della *Sinfonia* RV 169. Dopo avere scartato come scarsamente credibili le ipotesi che Vivaldi sia stato invitato a comporre uno o più oratori di «sepolcro» di cui sono pervenute soltanto le sinfonie introduttive oppure che queste ultime siano state composte per uno o più oratori di «sepolcro» di altri autori oppure ancora che Vivaldi abbia preso a modello la sinfonia introduttiva degli oratori di «sepolcro» viennesi per una destinazione diversa, Talbot sostiene la tesi che le due partiture siano da intendere come lavori autopromozionali per dimostrare la conoscenza di un genere e la padronanza di uno stile. In altri termini, le due partiture non sarebbero tanto lavori commissionati a Vivaldi quanto pezzi da lui appositamente composti e inviati a Vienna al fine di ottenere incarichi o commissioni presso la corte imperiale.

L'ipotesi di una connessione viennese per le due partiture è senz'altro verosimile e affascinante ma lascia comunque margine per altre supposizioni. Che Vivaldi fosse molto sensibile all'autopromozione della propria musica, specialmente nei confronti di mecenati e committenti di primaria importanza, è indubbio e in questa luce la coppia delle composizioni gemelle e complementari (l'una, la *Suonata* RV 130, in tonalità maggiore, l'altra, la *Sinfonia* RV 169, in tonalità minore e senza l'apporto di strumenti a tastiera per la realizzazione del basso continuo) potrebbe essere interpretata come saggio dimostrativo della familiarità con le convenzioni formali e stilistiche dell'oratorio di «sepolcro» a partire proprio dal pezzo strumentale introduttivo. Riesce tuttavia difficile pensare che un

¹³ WHITE 1992, pp. 164-230 e KANDUTH 1992, pp. 153-163.

¹⁴ A-Wn: Mus. Hs. 19.133. Edizione in facsimile in *The Italian Oratorio* 1986.

¹⁵ A-Wn: Mus. Hs. 17.308. Edizione: ZIANI 2008.

¹⁶ A-Wn: Mus. Hs. 17.131. Edizione in facsimile in *The Italian Oratorio* 1986.

musicista della prima metà del Settecento, e in special modo come Vivaldi, lucidamente consapevole e orgoglioso della propria arte e per di più avvezzo a lavorare a ritmi vertiginosi, abbia deciso di produrre non già uno soltanto bensì due lavori, per quanto brevi, come esercizi di stile senza una concreta finalità e destinazione a puro scopo dimostrativo e, per così dire, a fondo perduto, a meno che questo non gli sia stato esplicitamente richiesto con argomenti molto persuasivi; tanto più per il fatto che si tratta di due partiture che, per qualità di fattura e intensità espressiva, non appaiono certo come astratti esercizi di stile scritti per un intento puramente dimostrativo. Comunque sia, l'eventuale invio delle due partiture alla corte di Vienna costituirebbe un caso molto diverso rispetto a quello, per esempio, della selezione di composizioni vocali di diverso genere (una ventina di arie, nove cantate da camera, due mottetti e il *Laudate pueri Dominum* RV 601) spedita da Vivaldi alla corte di Dresda nel 1733 in occasione dell'ascesa al trono di Federico Augusto II, frutto di una compilazione di lavori preesistenti e intesa a offrire una versatilità autoriale ad ampio spettro.¹⁷ La commissione a Vivaldi di un «sepolcro» per la corte di Vienna intorno alla metà degli anni Trenta sembra inoltre una circostanza piuttosto improbabile dal momento che tra il 1701 e il 1740 la composizione di questo genere di oratorio fu appannaggio esclusivo dei maestri o vicemaestri di cappella al servizio della corte stessa: Marc'Antonio Ziani, Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Luca Antonio Predieri. D'altro canto non è verosimile che Vivaldi abbia cercato di ottenere dalla corte imperiale qualche commissione diversa da quella di un «sepolcro» attraverso l'invio di due pezzi così particolari con la *Suonata* RV 130 e la *Sinfonia* RV 169, a meno che non si sia davvero trattato di un tentativo per cercare di concorrere a un posto stabile a corte: certo non quello di maestro di cappella, poiché il titolare dell'incarico, Johann Joseph Fux morì il 13 febbraio 1741, dunque soltanto qualche mese prima di Vivaldi, ma forse quello di vicemaestro, dato che Antonio Caldara morì il 28 dicembre 1736 e fu poi sostituito da Luca Antonio Predieri.

Il quadro della possibile connessione tra le due partiture strumentali in questione e l'oratorio di «sepolcro» è reso ancora più intricato dal fatto che nella prima metà del Settecento questo particolare tipo di oratorio si diffonde dalla capitale in numerosi ambienti, aristocratici e religiosi del dominio asburgico che prendono a modello la corte imperiale, dall'Austria alla Boemia, alla Moravia e all'Ungheria.¹⁸ Se davvero le due partiture di Vivaldi sono connesse con il «sepolcro» non si può scartare l'ipotesi di una destinazione al di fuori della corte di Vienna, considerati anche gli stretti rapporti intrattenuti dal compositore con la Boemia, una delle mete del viaggio compiuto con il padre Giovanni Battista nel 1729-1730.

Come ammette anche Talbot, non ci sono prove evidenti dei rapporti tra Vivaldi e la corte di Vienna alla metà degli anni Trenta del Settecento, anche se i contatti furono intensi nel corso del decennio precedente e furono probabilmente mantenuti anche in seguito, sino all'ultimo viaggio del compositore nella capitale dell'impero asburgico nel 1740. La configurazione dei due lavori è tuttavia così particolare da indurre

¹⁷ TALBOT 2006, p. 169 e TALBOT 2011, p. 71.

¹⁸ PERUTKOVÁ 2018, pp. 80, 82-84.

a ritenere che la loro impronta formale ed espressiva sia comunque riconducibile alla cultura musicale del «sepolcro». Se la forma della sonata in due brevi movimenti lento-veloce non è poi così rara nella musica del Settecento italiana (basta pensare per esempio alle sonate a tre di Giuseppe Tartini o a tante sonate per strumento a tastiera) non altrettanto può dirsi dello specifico formato in cui i due movimenti corrispondono rispettivamente a un'introduzione lenta culminante in una sospensione alla dominante e a una doppia fuga in stile severo, anche se la *Sonata* in do minore J.III.2b di Johann Georg Pisendel (con due oboi che raddoppiano i violini e un fagotto prescritto per il basso) ne è un esempio significativo e assai prossimo a Vivaldi.¹⁹ D'altro canto, poiché ogni volta che le si prendono in considerazione le due composizioni gemelle continuano ad apparire sfuggenti ed enigmatiche, non si può nemmeno escludere in linea di principio una destinazione diversa da quella riconducibile, per lo meno in modo immediato e diretto, al contesto dell'oratorio di «sepolcro» dell'impero asburgico. Vivaldi potrebbe insomma aver conosciuto il modello della sinfonia dell'oratorio di «sepolcro» a Vienna o in Boemia nel 1729-1730 e averlo poi per così dire importato ritenendolo funzionale a una certa precisa destinazione: in altri termini potrebbe riprendere consistenza l'ipotesi, già accantonata da Talbot, di un modello compositivo viennese – o comunque centroeuropeo – adattato a un altro contesto.

Se si accetta tale ipotesi almeno come verosimile, ci si deve chiedere quale potrebbe essere questo contesto, ritornando da Vienna e dai territori dell'Impero asburgico all'Italia e forse proprio a Venezia. In fondo l'assenza a Venezia di una specifica tradizione per questo genere di composizione è certamente un indizio molto importante ma non per ciò assolutamente decisivo per scartare *a priori* una destinazione veneziana, se si immagina – per quanto questo possa apparire improbabile – una circostanza e occasione particolare; e la presenza di due composizioni gemelle potrebbe far pensare a una circostanza e occasione particolare che si è ripetuta, magari a distanza di qualche anno.

Nel titolo delle due composizioni questa eventuale, duplice circostanza è identificata nell'intitolazione «al Santo Sepolcro» con il luogo per il quale esse sono state scritte e in cui o presso il quale si sarebbero eseguite. L'intitolazione con la preposizione «al» sembra appunto indicare la destinazione in quanto luogo dell'esecuzione, come in effetti accade per gli oratori di «sepolcro» a Vienna, ed è diversa da quella con la preposizione «per» che implica quale destinazione un'occasione religiosa solenne: si prendano il *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova 1712* RV 212, il *Riposo / Concerto per il Santissimo Natale* RV 270, i *Concerti per la solennità di S. Lorenzo* RV 286, RV 556 e 562, i *Concerti per la Santissima Assunzione di Maria Vergine* RV 581 e RV 582. Se nell'intitolazione non compaiono precisazioni sulla città, come nel caso del *Concerto fatto per la solennità della S. Lingua di S. Antonio in Padova 1712* RV 212, la destinazione originale delle partiture sembra a quanto pare veneziana (anche i *Concerti per la solennità di San Lorenzo* RV 286, RV 556 e RV 562, per i quali era stata supposta una possibile destinazione per la Chiesa

¹⁹ D-Dlb: Mus. 2421-N-2a e Mus. 2421-N-2b.

di San Lorenzo in Damaso in Roma, sono stati verosimilmente scritti per il convento benedettino di San Lorenzo a Venezia).²⁰

Se davvero la destinazione delle due composizioni fosse Venezia, occorrerebbe allora cercare di individuarne il contesto preciso, considerando che, come già si diceva, il «sepolcro» era l'altare appositamente preparato e addobbato in modo solenne, in coda alla messa vespertina *In coena Domini* del Giovedì Santo, dove si riponeva la pisside contenente l'Eucarestia. Forse le composizioni sono state scritte proprio per il rito della reposizione del Santissimo Sacramento, che conclude la messa ed è una rappresentazione stilizzata della sepoltura di Cristo, oppure per accompagnare appunto la preparazione dell'altare, ossia del «sepolcro», dopo la messa. In ogni caso, tanto la forma quanto la sostanza delle due composizioni bene si prestano a fungere da introduzione, commento o per così controcena sonora della ritualità religiosa connessa con la morte di Cristo. Il «sepolcro» indicato nel titolo delle due partiture potrebbe essere dunque l'altare, il luogo appunto della reposizione. Richiesto di una breve composizione in stile severo per un'occasione non ordinaria, Vivaldi potrebbe essersi ricordato del modello delle introduzioni agli oratori di «sepolcro» dell'Impero asburgico, conosciuto durante il suo viaggio del 1729-1730, e di averlo ritenuto adatto allo scopo.

A questo punto, tuttavia, ci si dovrebbe domandare quale committente o istituzione a Venezia, oltre all'Ospedale della Pietà, avrebbe potuto richiedere a Vivaldi composizioni del genere. Considerata la connessione delle due partiture con il modello compositivo d'oltralpe, una suggestione potrebbe riguardare l'ambasciata dell'Impero: l'ipotesi, per quanto vaga, è che la *Suonata* e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* possano essere state commissionate, appunto dall'ambasciata a Venezia, per celebrare o accompagnare un rito o un momento religioso del Giovedì o del Venerdì Santo particolarmente sentito alla corte di Vienna, come per esempio il sollevamento del drappo nero, detto «manto del Cristo morto» o «coltre funebre», posto sopra l'immagine del Cristo morto, da riprodurre magari su scala ridotta in una chiesa di Venezia, come la Chiesa di San Simeone Profeta o San Simeone Grando nel sestiere di Santa Croce, nella cui parrocchia nella prima metà del secolo si trovava la sede dell'ambasciata imperiale. Come si sa Vivaldi ebbe rapporti con il conte Johann Baptist Colloredo-Waldsee (1656-1729), ambasciatore a Venezia dal 1715 al 1726, per il quale compose a quanto pare la serenata – oggi perduta – *Le gare della Giustizia e della Pace* RV 689,²¹ mentre non sono documentati contatti con i suoi due successori, in carica nel periodo a cui dovrebbe risalire la coppia di composizioni vivaldiane: il conte Giuseppe Bolagnos (José de Navia Bolaño y Castro), marchese di Pizzighettone (1668-1732), ambasciatore dal 1728 al 1731, che commissionò al Canaletto il quadro raffigurante l'atto di presentazione delle proprie credenziali al doge Alvise III Mocenigo (*Ricevimento dell'ambasciatore imperiale a Palazzo Ducale*, 1729: Milano, Collezione privata), e Luigi Pio di Savoia, principe di San Gregorio da Sassola e duca di Nocera (1674-1755), ambasciatore dal 1732 al 1743.

²⁰ TALBOT 2011, p. 162.

²¹ TALBOT 1992, I, pp. 67-96.

Di quest'ultimo, nello specifico, sono noti i vividi interessi musicali sin dagli anni trascorsi alla corte di Vienna, dove fu figura di primaria importanza nell'abito della musica e degli spettacoli. Qui infatti dal 1721 al 1732, cioè sino al suo trasferimento a Venezia, Pio di Savoia fu «cavallier direttore della musica» ossia intendente generale dei teatri d'opera e della musica di corte,²² e nel 1725 assunse anche la presidenza della Congregazione musicale dedicata a Santa Cecilia,²³ della quale erano membri tra gli altri Fux, Caldara e Johann Georg Reinhardt: gli statuti dell'istituzione, costituita com'era consuetudine con finalità assistenziali e caritatevoli, furono pubblicati in edizione bilingue (italiano e tedesco) dallo stampatore di corte Johann Peter van Ghelen.²⁴ Alla corte di Carlo VI, dove era frequente che l'alta nobiltà fosse coinvolta in prima persona alla messa in scena di opere e commedie, Pio di Savoia partecipò nel 1724 alla rappresentazione di *Euristeo* di Caldara, diretta dallo stesso imperatore al clavicembalo, impersonando e cantando il ruolo di Cisseo, re di Macedonia.²⁵ Nel 1729 poi fu lo stesso principe a condurre, per conto di Carlo VI, la trattativa per la nomina di Pietro Metastasio a poeta cesareo. Pio di Savoia mantenne intensi contatti con molti musicisti e uomini di spettacolo anche negli anni trascorsi in qualità di ambasciatore a Venezia, come per esempio i cantanti Carlo Broschi «il Farinelli» e Lucia Facchinelli «la Becheretta», i compositori Geminiano Giacomelli e Francesco Araja, il letterato e librettista Leopoldo de Villati. Non c'è dubbio che, tanto per i suoi interessi musicali quanto per la sua conoscenza del protocollo e della vita della corte imperiale, Pio di Savoia sarebbe potuto essere sulla carta un committente ideale negli anni Trenta per alcune composizioni di Vivaldi destinate ad accompagnare la celebrazione di un rito o un momento religioso di particolare importanza a Vienna.

Una suggestione del tutto diversa rispetto a quella di una possibile commissione a Vivaldi da parte dell'ambasciata imperiale riguarda invece un'istituzione religiosa che si trova a pochi passi dall'Ospedale della Pietà, giusto al di là del ponte che scavalca l'omonimo Rio.

3. UN'ANTICA ISTITUZIONE VENEZIANA

Camminando sulla Riva degli Schiavoni da San Marco verso l'Arsenale dopo la Chiesa della Pietà e l'Hotel Metropole s'incontra il Ponte del Sepolcro sul Rio de la Pietà. Il ponte prende il nome dalla Chiesa e dal Monastero del Santo Sepolcro, che sorgevano nella sede ora occupata dalla Caserma Aristide Cornoldi, sede del Presidio Militare dell'Esercito di Venezia (Castello 4142).²⁶ Il Monastero del Santo Sepolcro fu fondato a seguito del testamento di Elena Celsi Vioni che il 2 gennaio 1409 lasciò

²² HUSS 2008, p. 269.

²³ BARONI 1973, pp. 33-40.

²⁴ *Articoli e capitoli 1725*.

²⁵ HUSS 2008, p. 285.

²⁶ Sulla Chiesa e il Monastero del Santo Sepolcro si vedano CORNER 1758, pp. 116-120; PAOLETTI 1837 e 1839, II, pp. 171-172; TASSINI 1863, II, pp. 217-218. Per quanto riguarda invece la bibliografia moderna si vedano ZANGIROLAMI 1962, pp. 121-122; FRANZOI – DI STEFANO 1976, pp. 488-490; ZORZI 1984², p. 258.

in quel sito una casa perché servisse per metà a ricovero di donne bisognose e per metà ad ospizio di pellegrine dirette a visitare la Terra Santa. Nel 1493 alle patrizie Beatrice Venier e Polissena Premarin, che erano riparate a Venezia da Negroponte, fu concesso di erigere un monastero del terzo ordine di San Francesco a condizione che una parte dell'edificio continuasse a essere riservato al ricovero delle pellegrine. La piccola cappella preesistente intitolata a Maria presentata al Tempio fu ampliata e in essa si costruì un'edicola sul modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, opera forse di Tullio Lombardo. Il monastero delle terziarie francescane («pizzòccare» in veneziano) fu istituito con decreto di papa Alessandro VI il 7 settembre 1499. Nel 1523 il convento si estese acquistando il Palazzo Molin o delle Due Torri, adiacente al Ponte del Sepolcro, in cui Francesco Petrarca aveva vissuto per alcuni anni (1362-1367).

Il 14 novembre 1582 fu quindi consacrata la chiesa del monastero, intitolata appunto al Santo Sepolcro che era stato il nucleo della cappella originaria. Quest'ultimo era costituito da una finta grotta in grandi blocchi di pietra grezza, all'interno della quale era collocato, sorretto da quattro angeli, un altare di marmo policromo; dall'interno della finta grotta si scendeva attraverso una scaletta nell'ipogeo, dov'era il Sepolcro propriamente detto, con una statua lignea del Cristo depresso dalla croce che, secondo tradizione, era stata acquisita in maniera fortunosa divenendo oggetto di particolare venerazione:

Per un maggior sacro decoro di questa Chiesa, in cui veneravasi in figura il Santo Sepolcro del Redentore, volle la divina Provvidenza, che arrivasse prodigiosamente al Monastero una cassa con entro un simulacro di legno, rappresentante il nostro Salvator morto schiodato dalla Croce, la quale (come ci rapporta la tradizione) in un giorno di furiosa burrasca galleggiando sull'acque urtò replicatamente alle porte del Monastero. Scosse dal rumore degli urti le Monache, aperta prima la porta, e poscia la cassa ritrovarono con equal sorpresa, e allegrezza il devoto simulacro, che fu da lor riposto sull'altare eretto nella Cappella del Santo Sepolcro. Ma altramente avendo disposto la Divina Provvidenza, fu la Venerabile Immagine nel seguente mattino ritrovata riposta nell'inferior parte della Cappella, ove è il Sepolcro, il che essendo avvenuto replicatamente per ben tre volte, colà la lasciarono, secondo la disposizione del Divin volere. A tali prodigi tramandatici dalla local tradizione aggiunge fede una lunga esperienza di fatto maraviglioso. Imperocchè le acque salse, che secondo lo spirar de' venti alcune volte stranamente gonfiandosi allagano le strade, e s'intrudono fin nelle case, tosto che arrivano al limitare del sacro luogo, quasi che ne ossequiassero la santità, si fermano, nè più osano d'oltrepassarlo.²⁷

Nella chiesa c'erano inoltre due quadri di Leandro Bassano, raffiguranti rispettivamente *I funerali delle Vergine* e *La sepoltura della Vergine*, l'*Assunzione* di Jacopo Palma il Giovane e *La presentazione di Maria al Tempio* di Sante Peranda.²⁸ Caduta la Repubblica nel 1797, al termine di una storia plurisecolare il Monastero del Santo Sepolcro fu soppresso in epoca napoleonica e successivamente trasformato in caserma (1808), mentre la Chiesa omonima fu demolita.

È molto probabile che la secolarizzazione del monastero con la demolizione della chiesa abbia comportato la perdita di una parte cospicua dell'archivio dell'istituzione. Ciò che ne è rimasto è oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia. L'Indice

²⁷ CORNER 1758, p. 119.

²⁸ ZANETTI 1733, p. 216.

dell'Archivio del Monastero del S. Sepolcro, compilato da Augusto Negri nel 1874,²⁹ non comprende a quanto pare, tra testamenti, legati, atti processuali, riscossioni e spese, accenni alle pratiche musicali (anche se, non essendo il fondo numerato, il reperimento dei singoli documenti attraverso l'indice è piuttosto problematico).

Per quanto fantasiosa, appare suggestiva l'idea che le monache del Monastero del Santo Sepolcro si siano rivolte a Vivaldi almeno in un paio di occasioni perché scrivesse un breve pezzo di musica per la loro istituzione e lo facesse poi eseguire dalle musiciste della Pietà in occasione di qualche rito religioso o paraliturgico della Settimana Santa. Se così fosse non si potrebbe allora nemmeno escludere che la *Suonata* e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* siano le uniche due partiture vivaldiane sopravvissute di una serie più ampia di composizioni simili commissionate dall'istituzione veneziana.

Il Monastero del Santo Sepolcro sorgeva a pochi passi dalla Pietà e anche per semplici rapporti di buon vicinato non sarebbe stato inverosimile che dal priorato ci si rivolgesse al celebre compositore che aveva la propria base operativa giusto al di là di un ponte. D'altro canto la Cappella del Santo Sepolcro era notissima a Venezia proprio per la sua particolarità architettonica e per la venerazione tributata alla statua lignea del Cristo morto: se le due composizioni fossero state scritte per il Santo Sepolcro di Venezia, Vivaldi non avrebbe avuto alcuna necessità di aggiungere ulteriori dettagli nella loro intitolazione che indica il nome del luogo per antonomasia dove la *Suonata* e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* sarebbero state eseguite.

Naturalmente l'assenza di qualsiasi prova o indizio documentale rende questa ipotesi, così come ogni altra intorno alla precisa destinazione delle due partiture vivaldiane, puramente congetturale. In assenza di prove o di indizi documentali pertinenti è molto problematico stabilire il grado di verosimiglianza delle ipotesi, ma forse è soltanto ampliando il campo che si può cercare di arrivare a una maggiore comprensione del contesto per il quale le composizioni in questione sono state scritte e in definitiva del loro stesso significato. Come già si diceva, infatti, per varie ragioni è difficile pensare che le due partiture siano state composte come esercizio di stile a scopo dimostrativo: ciò che appare è che la *Suonata* e la *Sinfonia al Santo Sepolcro* sono state composte in funzione di un momento religioso molto breve e altrettanto intenso dal punto di vista emozionale e della partecipazione dell'ascolto.

Cesare Fertonani
Università degli Studi di Milano
cesare.fertonani@unimi.it

²⁹ I-Vas: 181-ME.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Articoli e capitoli 1725* : *Articoli e capitoli li quale [sic] s'intendano dover essere come Statuti della Congregazione musicale eretta in Vienna [...]* 1725, Wien, Giovanni Pietro van Ghelen, 1725.
- BARONI 1973 : P.G. Baroni, *Missione diplomatica presso la Repubblica di Venezia (1732-1743): Luigi Pio di Savoia, ambasciatore d'Austria*, Bologna, Ponte Nuovo Editrice, 1973.
- CAMERON 2006 : J.M. Cameron, *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Setting of the «Crucifixus» between 1680 and 1800*, Lanham, The Scarecrow Press, 2006.
- CORNER 1758 : F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane e torcellane*, Padova, Stamperia del Seminario (Giovanni Manfrè), 1758.
- CORONELLI 1700 : V. Coronelli, *Guida de' forestieri sacro-profana per osservare il più ragguardevole nella città di Venezia*, s. l., s. e., 1700.
- EVERETT 1990 : P. Everett, *Vivaldi's Marginal Markings: Clues to Sets of Instrumental Works and Their Chronology*, in *Irish Musicological Studies. I: Musicology in Ireland*, edited by G. Gillen - H. White, Dublin, Irish Academic Press, 1990, pp. 248-263.
- EVERETT 1992 : P. Everett, *Opening «Il Sepolcro». Ziani, Vivaldi and a Question of Stylistic Authenticity*, in *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, a cura di A. Fanna – M. Talbot, Firenze, Olschki 1992 pp. 69-89.
- FERTONANI 1998 : C. Fertonani, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998.
- FRANZOI – DI STEFANO 1976 : U. Franzoi - D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia, Alfieri, 1976.
- GILLIO 2006 : P. G. Gillio, *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento: quadro storico e materiali documentari*, Firenze, Olschki, 2006.
- HUSS 2008 : Fr. Huss, *Der Wiener Kaiserhof: eine Kulturgeschichte von Leopold I. bis Leopold II.*, Gernsbach, Katz, 2008.
- KANDUTH 1992 : E. Kanduth, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepolcro Oratorio, with Particular Reference to Fux in Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, edited by H. White, Aldershot, Ashgate, 1992 pp. 153-163.
- MORONI 1853 : G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 64, Venezia, Tipografia Emiliana, 1853.
- PAOLETTI 1837 e 1839 : E. Paoletti, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, 2 voll., Venezia, Tommaso Fontana, 1837 e 1839.

- PETRUKOVÁ 2018 : J. Jana Perutková, *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of ca. 1700-1760*, «Musicologica Brunensia», 53 (2018), pp. 79-96.
- TALBOT 1992 : M. Talbot, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or Short Operas*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, 2 voll., a cura di L. Bianconi - G. Morelli, Firenze, Olschki, 1992, I, pp. 67-96.
- TALBOT 2006 : M. Talbot, *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*, Rochester, The Boydell Press, 2006.
- TALBOT 2009 : M. Talbot, *Vivaldi and Fugue*, Firenze, Olschki, 2009.
- TALBOT 2010 : M. Talbot, *Legami viennesi di due opere di Vivaldi «al Santo Sepolcro» in Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'era premetastasiana*, a cura di G. Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, pp. 159-172.
- TALBOT 2011 : M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.
- TASSINI 1863 : G. Tassini, *Curiosità veneziane ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, 2 voll., Venezia, Giovanni Cecchini, 1863.
- The Italian Oratorio* 1986 : *The Italian Oratorio 1650-1800*, vol. 10, introductions by J. L. Johnson, New York - London, Garland Publishing, 1986.
- WHITE 1992 : H. White, *The Sepolcro Oratorios of Fux: an Assessment*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, ed. by H. White, Aldershot, Ashgate, 1992, pp. 164-230.
- ZANETTI 1733 : A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia ossia Rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini*, Venezia, Pietro Bassaglia al segno di Salamandra, 1733.
- ZANGIROLAMI 1962 : C. Zangirolami, *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, Venezia, Zanetti, 1962.
- ZIANI 2008 : M. Ziani, *Il fonte della salute* K: 293, vorgelegt von M. Jira, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2008.
- ZORZI 1984: A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano, Electa, 1984².

LEGENDA DELLE BIBLIOTECHE

A-Wn : Wien, Österreichische Nationalbibliothek

D-Dlb : Dresden, Sächsische Landesbibliothek . Staats- und Universitätsbibliothek

I-Tn : Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria

I-Vas : Venezia, Archivio di Stato