

GAETANO PITARRESI

Il «Catone in Utica» di Pietro Metastasio e di Leonardo Leo (Venezia, 1728-29) e quello precedente con musica di Leonardo Vinci (Roma, 1728)

La prima esecuzione della tragedia *Catone in Utica* di Metastasio avvenne a Roma, al teatro Delle Dame, con musica di Leonardo Vinci, il 19 gennaio 1728, violentemente criticata, soprattutto per la messinscena.¹ A distanza di circa un anno, il 26 dicembre 1728, venne riproposta, con alcune modifiche e con musica di Leonardo Leo, a Venezia, al San Giovanni Grisostomo.² Sia Leo che Metastasio avevano avuto occasione di essere presenti

¹ Per questi aspetti e la bibliografia, rimando a GAETANO PITARRESI, «... a riguardo del genio delicato del moderno teatro, poco tollerante di quell'orrore che faceva l'ornamento dell'antico». *L'ultimo atto del "Catone in Utica" di Pietro Metastasio e di Leonardo Vinci (Roma, 1728)*, in *L'ultimo Atto nell'Opera del Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2021), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2023, pp. 1-21 (*online*).

Sulla vita e sulle opere di Leonardo Leo v. LUISA COSÌ, s.v. «Leo, Leonardo de», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 64, 2005 (https://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-de-leo_%2D Dizionario-Biografico%29/); HELMUT HUCKE – ROSA CAFIERO, s.v. «Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore)», in *Grove Music Online* (<http://www.grove.music.com>); GIUSEPPE A. PASTORE, *Don Lionardo: vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1997; GIACOMO LEO, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1905).

² ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2007, p. 403 e seg. Come data di prima rappresentazione viene indicata il 26 dicembre 1728.

sui palcoscenici veneziani;³ sicché, a parte i cambiamenti subiti dal libretto ed altri aspetti, l'evento più importante a Venezia fu l'esordio di Farinelli, che assunse il ruolo di Arbace, il principe numida che Catone promette come sposo della figlia Marzia, la quale ama Cesare, il dittatore, cui Catone è violentemente ostile. Sul confronto tra le due versioni del *Catone* hanno avuto modo di soffermarsi Diana Blichmann,⁴ Roberto Scoccimarro,⁵ come pure, principalmente sull'esordio veneziano del Farinelli, Berthold Over,⁶ studi di cui ho fatto tesoro.

Notiamo, intanto, che, mentre Sartori indica per la ripresa fiorentina del 1729: «L'arie che sono notate con questo segno + [ossia, *] non sono dell'autore dell'Opera» (n. 5233),⁷ non procede analogamente per il libretto veneziano (n. 54234), dove pure si legge che «Tutte le Arie, che non sono dell'Autore saranno contrassegnate con una stella; e tutti li versi, che non si canteranno

³ Ad esempio, come autore di opere serie Leo era stato presente al Teatro S. Angelo nel *Timocrate*, dato nella stagione 1722-23; vi aveva cantato Vittoria Tesi (*ivi*, p. 366; la data della prima rappresentazione è il 26 dicembre 1722; il testo si deve a Domenico Lalli; libretto è *online* su *Corago*). Per Pietro Metastasio v. ANNA LAURA BELLINA, *Metastasio in Venezia: appunti per una recensio*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XIII, 1984, pp. 145-173: 149 (*Didone abbandonata*, musica di T. Albinoni, data al S. Cassiano nella stagione di carnevale 1725, il 26 dicembre 1724; libretto *online* su *Corago*).

⁴ DIANA BLICHMANN, *Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasios bis 1730* («Schriften zur Musikwissenschaft», 20), Mainz, Are-Musikverlag, 2012.

⁵ ROBERTO SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)*, 2 voll., Beeskow, Ortus, 2020, I, pp. 235 sgg.; II, p. 11 e seg.

⁶ BERTHOLD OVER, *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Musicology Today», XVII/1, 2020, pp. 14-33 (*online* <https://doi.org/10.2478/mu1so-2020-0002>).

⁷ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 (da ora in poi SARTORI, seguito dal numero d'ordine).

con due “ [virgolette in apice]». ⁸ Sartori cita la seconda edizione veneziana del libretto, segno di sicuro successo, al n. 5235.

Delle modifiche, sorte che subiva la maggior parte dei libretti, tanto che era divenuta ormai prassi abituale, fu in parte responsabile Farinelli, ⁹ in questo verosimilmente seguito da altri cantanti, ¹⁰ che, approfittando della genericità del testo di arie che già conoscevano e che mettevano in luce per la musica il virtuosismo della loro voce, procedettero alla sostituzione. Non sempre la verifica è possibile, per la mancanza della partitura di origine.

Come afferma Over, ed è agevolmente riscontrabile, delle 26 arie circa un terzo sono contrassegnate da una stella; ¹¹ così la prima aria che canta Arbace, «Mi lusinga il dolce affetto» (in partitura trasformata in «Mi lusinga il cor d'affetto», I,3), ricca di messe di voce e di ampi intervalli, anche di decima, ha un'estensione di due ottave e va dal Sib_2 al Sib_4 . ¹² Viene intonata, nella terza scena del I

Es. n. 1 – L. LEO, *Catone in Utica* I,3 (da: GB-Lam MS 75)

⁸ Libretto *online* su *Corago*.

⁹ Su Farinelli, v. ELLEN T. HARRIS, *s.v.* «Farinelli [Broschi, Carlo; Farinello]», in *New Grove Online* (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009312>).

¹⁰ Vedi B. OVER, *How to Impress the Public* cit., p. 16 e seg.

¹¹ *Ivi*, p. 17.

¹² *Ibid.*

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=moeHfyP649M> (trascriz. mia).

atto, dopo che la promessa sposa Marzia è andata via (Es. n. 1).¹³ L'aria proviene dall'*Isola di Alcina* di suo fratello maggiore Riccardo Broschi,¹⁴ opera in cui Farinelli aveva cantato a Roma all'inizio del 1728, ed è al posto dell'originaria «Che legge spietata», mantenuta, ma spostata verso la fine dell'atto, nella scena XIII. Le mie considerazioni si basano sulla musica scritta, ma è noto che Farinelli era famoso per la sua improvvisazione, che rendeva sorprendente in particolare il Da capo; forse non è casuale che nel libretto, oltre che in partitura, tutte le sue arie lo prevedano.

È probabile che Handel, che, come dice Dean, «Il 4 febbraio 1729 lasciò Londra» per assoldare cantanti e procurarsi partiture in Italia,¹⁵ abbia avuto modo di ascoltare a Venezia il *Catone in Utica* e/o di acquistarne la partitura, oggi a Londra (GB-Lam MS 75). Il testo dell'*Isola di Alcina* è di Antonio Fanzaglia; il testo dell'aria non modificato servirà ad Handel per la sua *Alcina* del 1735,¹⁶ oltre che ritrovarsi nella versione del *Catone* del 1731 di Hasse.¹⁷ Altra fonte completa della partitura di Leo è quella di Bruxelles (con diversa sinfonia), mentre a Washington vi è una copia degli inizi del Novecento della partitura di Bruxelles.¹⁸

¹⁴ Vedi B. OVER, *How to Impress the Public* cit., p. 17 e seg.; REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll., Köln, Arno Volk, 1976, II, p. 155. Su Riccardo Broschi, più anziano di sette anni rispetto al fratello Carlo, v. MICHAEL F. ROBINSON, revised by ELLEN T. HARRIS, s.v. «Broschi [Brosca], Riccardo», in *New Grove Online*.

¹⁵ WINTON DEAN, *Handel's Opera: 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2018 (reprinted), p. 126.

¹⁶ Vedi per l'*Alcina* cfr. *ivi*, pp. 312 sgg., anche se Dean non cita Fanzaglia.

¹⁷ CATONE | IN UTICA | DRAMA PER MUSICA, | *Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino | nel Carnovale del 1732*. (ecc.; online su Corago).

¹⁸ R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., II, p. 11 e seg.

Al di là della valorizzazione delle caratteristiche della sua voce, che pure Leo conosceva e per la quale aveva scritto, ad esempio, il ruolo di Decio nella *Zenobia in Palmira* data a Napoli nel 1725,¹⁹ penso che Farinelli sia stato spinto a intonare «Mi lusinga il cor d'affetto» anche dall'intento propagandistico di fare conoscere, al pubblico che frequentava il San Giovanni Grisostomo, l'arte del fratello, che avrebbe fatto il suo esordio veneziano l'anno dopo con *Idaspe* (opera seria, su libretto di Giovanni Pietro Candi, ormai morto, e Domenico Lalli).²⁰

L'aria di chiusura del I atto è riservata al soprano Lucia Facchinelli (Marzia); ella canta una melodia molto scorrevole, in prevalenza sillabica, «È follia se nascondete» (v. fig. n. 1), il cui materiale tematico Leo aveva presentato, come afferma Scoccimarro,²¹ anche in una sua precedente commedia (1726), *La semeglianza de chi l'ha fatto*.



Fig. n. 1 – L. LEO, *Catone in Utica* I,15, GB-Lam MS 75, c. 77r.²²

¹⁹ SARTORI, n. 25357. Su quest'opera ed in particolare sul ruolo avuto da Vittoria Tesi, vedi, in questo stesso volume, il contributo di FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *I drammi per musica di Leonardo Leo per Vittoria Tesi sulle scene napoletane*.

²⁰ E. SELFRIDGE-FIELD, *A new chronology* cit., p. 415.

²¹ R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., I, pp. 263 sgg.

²² La si può ascoltare a <https://www.youtube.com/watch?v=ZCXvgVIHSZ0&t=1s> (trascr. mia).

Nel secondo atto Arbace/Farinelli ha una grande aria Cantabile in *Sib* maggiore, «So che pietà non hai»,²³ scritta da Leo; anche se non con l'estensione di «Mi lusinga il cor d'affetto», è molto espressiva, in pieno stile galante, ricca di melismi con trilli e con la presenza di ritmi lombardi, che il compositore sapeva graditi a Farinelli. Come aria conclusiva dell'atto Farinelli canta «Cervo/a in bosco», dal I atto del *Medo* di Vinci,²⁴ che si trova in partitura (sia a Londra, sia a Bruxelles),²⁵ poi sostituita, nella seconda edizione del libretto, in appendice, ma non nelle partiture, da un'altra aria, «Scherzo dell'onda instabile»,²⁶ sempre dal I atto del *Medo* di Vinci di cui Farinelli era stato interprete nel 1728 a Parma, aria in cui, per due volte, viene toccato il *Sib*₄.²⁷

Ma a parte la maggiore cura spettacolare del libretto veneziano ed altre alterazioni, come nel terzo atto il suicidio di Catone che a Roma viene minuziosamente descritto,²⁸ e con l'aggiunta del trionfo di Cesare issato sugli scudi dai soldati romani dopo la vittoria sui seguaci di Catone²⁹ (notiamo che il testo del coro si trova nel libretto a Firenze, ma non a Venezia, dove si parla di Sinfonia e non di Coro,³⁰ è questo dovuto all'atteggiamento

²³ GB-Lam MS 75, cc. 94^r sgg.

²⁴ Scena 13; tra le varie fonti, più o meno complete, della partitura di Vinci v. I-MC 1-A-18, cc. 44^r sgg. Il testo è pubblicato in appendice alla prima edizione del libretto veneziano di Leo come sostitutivo di quello originario (II, 16).

²⁵ GB-Lam MS 75, cc. 155^r sgg.; B-Bc 2194, pp. 289 sgg.

²⁶ Vedi l'esemplare digitalizzato, p. 60, presso la *Library of Congress* di Washington (<https://www.loc.gov/resource/musschatz.18870.0/?sp=34&r=-0.163,-0.015,1.307,1.015,0>).

²⁷ I-MC 1-A-18, cc. 33^v sgg. Si può ascoltare <https://www.youtube.com/watch?v=Rm3sa9XRQos> (trascriz. mia).

²⁸ Vedi pp. 80 sgg.; a Venezia, pp. 67 sgg.

²⁹ Venezia, p. 70.

³⁰ *Ibid.*; a Firenze, p. 75 (<https://www.youtube.com/watch?v=FrGFxU4XRrY&t=3s>).

genericamente ormai antiasburgico della Serenissima³¹), vi è un'aria di Catone in forma ABA' (nel libretto soltanto la prima strofa di «Per darvi alcun pegno»³²), manca il quartetto romano³³ e i recitativi obbligati dando l'impressione che gli aspetti drammaturgici siano secondari rispetto a quelli belcantistici.

È stato ipotizzato che dei necessari raccordi nel libretto sia stato responsabile Domenico Lalli,³⁴ che firma la dedica.³⁵ Notiamo, già nel primo atto, alcune particolarità, rispetto all'intonazione di Vinci. Nel recitativo iniziale sono direttamente tolti, senza essere presenti ed evidenziati da virgolette in apice, una serie di versi di pertinenza di Arbace, evidentemente giudicati inessenziali e senza dare importanza alla rima conclusiva (vedi figg. n. 2 e 3; anche in partitura mancano, ma sono presenti nel testo definitivo metastasiano³⁶).

*Arb. Resta il tuo core .
 Forse più timoroso
 Verrà dinanzi al tuo severo ciglio ,
 Che all'Asia tutta , ed all'Europa armata .
 E se dal tuo consiglio
 Regolati faranno , ultima speme
 Non sono i miei Numidi : anno altre volte
 Sotto Duce minor, saputo anch'essi
 All'Aquile Latine in questo suolo
 Mostrar la fronte , e trattenere il volo .*

Fig. n. 2 – Libretto romano, p. 9.

³¹ Sul periodo storico v., tra l'altro, ANTONIO MICULIAN, *Venezia, gli Asburgo, le cittadine dell'Istria e la navigazione nell'Adriatico nel '700*, «Atti. Centro di Ricerche storiche, Rovigno», XXXII, 2002, pp. 259-299.

³² III,12, p. 69; partiture: GB-Lam MS 75, cc. 200^r sgg.; B-Bc 2194 , pp. 373 sgg.

³³ III,9, p. 78.

³⁴ R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)* cit., I, p. 243; B. OVER, *How to Impress the Public* cit. p. 17.

³⁵ La dedica è a Domenico Marzio Pacecco Carafa, principe e duca di Mataloni [Maddaloni], [ecc.], pp. 1-3.

³⁶ Vedi PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002-2004, I, p. 219.

Ar. Resta il tuo core.
E se dal tuo consiglio
Regolati saranno, ultima speme.
Non sono i miei Numidi:
Cat. M'è noto, e il più nascondi.

Fig. n. 3 – Libretto veneziano, p. 11.

Nell'*incipit* del primo recitativo dell'opera (vedi ess. n. 2-3) si nota subito che Leo, a parte l'avvio in primo rivolto, cui non si sa se attribuire un carattere interlocutorio e discorsivo, presenta una minore definizione delle cadenze, nonché una maggiore abbondanza di dissonanze. Alcune si trovano pure in Vinci; la prima appare sulla sillaba «-lar» di «va-cil-lar». «Sventura» non è per esempio evidenziata da dissonanze in Vinci, come invece accade in Leo. Tranne le ragioni espressive, che possono avere spinto in un senso come nell'altro, e non conoscendo noi le qualità attoriali dei cantanti, si ha come l'impressione di una voluta maggiore instabilità (per finalità drammatiche?) in Leo.



Es. n. 2 – Versione di Vinci. Con 'x' sono evidenziate le dissonanze.



Es. n. 3 – Versione di Leo. Con 'x' sono evidenziate le dissonanze.

Nella prima aria dell'opera, «Con sì bel nome in fronte»,³⁷ cantata da Catone, il castrato Nicola Grimaldi si rivolge ad Arbace. A Venezia manca l'originaria contrapposizione, presente a Roma, tra il tenore Pinacci, che assume il ruolo di Catone, e Cesare, il castrato Carestini. Viene tolta nell'aria la sezione B (mantenuta a Firenze), per cui diventa monostrofica; questo crediamo non per ragioni musicali, ma perché il suo testo anticipa la conclusione dell'opera. Dice infatti Catone:

Libero vivi, e quando
Te 'l nieghi il fato ancora,
Almen, come si mora
Apprenderai da me.³⁸

Rispetto alla copia di Bruxelles, si notano a Londra nell'aria del I atto, «Con sì bel nome in fronte», piccole differenze (vedi figg. n. 5-6).



Fig. n. 4 – L. LEO, *Catone in Utica*, GB-Lam MS 75, c. 19^r.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Ncl8p0-ozRs> (trascriz. mia).

³⁸ P. 11 e seg.; a Roma, p. 13.



Fig. n. 5 – L. LEO, *Catone in Utica*, B-Bc 2194, p. 35 (paginaz. posteriore).

L'aria a Bruxelles è più lunga e più regolare, anche nella formulazione del ritornello orchestrale finale, che presenta comunque lo stesso materiale musicale.

Altro esempio di aria che diventa monostrofica è quella cantata da Cesare nel II atto (II,11), «Se in campo armato»,³⁹ anche se in partitura è completa.⁴⁰ Nel terzo atto Catone nel libretto presenta un'aria monostrofica, «Per darvi alcun pegno», ma in partitura, come prima accennato,⁴¹ e nel libretto fiorentino è presente anche la seconda strofa.⁴²

Come ultima aria Arbacc/Farinelli canta nel terzo atto «Sarebbe un bel diletto»⁴³ (III,3) di cui non è stato possibile accertare la provenienza. Il testo dovrebbe essere di Apostolo Zeno (almeno secondo il libretto *L'Oracolo di Messenia* in cui è incluso, del 1738 di Vivaldi⁴⁴), in qualche caso riconducibile alla *Merope*, che però originariamente nel 1711 non reca questo testo;⁴⁵

³⁹ P. 49; libretto romano, p. 55 e seg.

⁴⁰ GB-Lam MS 75, cc. 126^r sgg.; B-Bc 2194, pp. 244 sgg.

⁴¹ Vedi nota n. 32.

⁴² Per Firenze, v. p. 74.

⁴³ Vedi B. OVER, *How to Impress the Public* cit., p. 17.

⁴⁴ Con alcune modifiche; libretto online su *Corago*.

⁴⁵ Cfr. gli esemplari del libretto, con musica di Francesco Gasparini, presenti sul sito *Corago*. Sulla *Merope*, v. FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, "Merope" fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento, in *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del Convegno internazionale

ma l'opera di Vivaldi, teniamo presente, per alcuni è già un pasticcio.⁴⁶ La musica dell'aria nel *Catone* si deve forse a Riccardo Broschi? Non è possibile risolvere il dubbio, anche perché la *Merope* di Broschi è del 1732⁴⁷ e non ho effettuato il riscontro in partitura o il libretto originario non è digitalizzato. Notiamo, nella partitura di Leo, oltre il cromatismo, comunque, alcuni salti di decima nella parte vocale, oltre all'estensione che giunge al grave sino al Do₃.

Sarebbe un bel diletto
Il sospirar d'amor,
Ma sempre aver in petto
La gelosia nel cor,
Lo rende affanno.
Quell'amator che crede
Goder senza penar,
O che il suo error non vede,
O ch'egli vuole amar
Sol con inganno.

Da:

Sarebbe un bel diletto
Il sospirar d'amor

di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2018, pp. 1-62 (atti *online*).

⁴⁶ Cfr. *online* <https://www.saladelcembalo.org/cdreviews/oracolo.html>. Il testo si trova anche nel *Catone* che Vivaldi presentò nel maggio 1737.

⁴⁷ M. F. ROBINSON, revised by E. T. Harris, *s.v.* «Broschi [Brosca], Riccardo» cit.

Ma sempre dover piangere
Sentirsi il cor a frangere,
E un barbaro rigor,
Che rende affanno.

Quell'amator che crede
Goder senza penar,
O che il suo error non vede
O ch'egli vuole amar
Sol con inganno.⁴⁸

Nella scena successiva Domenico Gizzi come Cesare canta l'aria «Al vento che la scuote», su testo non di Metastasio, con la strofa B in partitura che ha un testo diverso da quello presente nel libretto.⁴⁹ La voce tocca al grave il La₂ (intonazione favorita dai violini), ma non ha l'estensione all'acuto della prima aria, «Mi seduce il cor d'affetto», intonata da Farinelli. Ribadisce, dunque, che Gizzi padroneggiava il registro grave, tanto che egli, in alcune fonti viene detto «tenore» nonostante fosse musico soprano nel coro della Real Cappella di Napoli e nel coro del Tesoro di San Gennaro;⁵⁰ per il resto, l'aria ha lunghi melismi e offre spazio a messe di voce; è come se Gizzi per questi aspetti non volesse sembrare inferiore al più giovane Farinelli. È probabile che del testo più regolare della sezione B nel libretto sia stato responsabile Sebastiano Biancardi (*alias* Domenico Lalli), testo che Gizzi lasciò

⁴⁸ Cantata da Cesare (III,3) nel *Catone* 1737 di Vivaldi, p. 42 e seg. su *Corago*.

⁴⁹ Anche il verso conclusivo della prima strofa è diverso: «E fermo il piede». In partitura: «E fermo ha 'l core».

⁵⁰ Cfr. MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, Napoli, Stamperia reale, 1840, p. 86; ENNIO SPERANZA, s.v. «Gizzi, Domenico», in *Dizionario biografico Treccani online* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-gizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-gizzi_(Dizionario-Biografico)/)).

come aveva in passato cantato. Nel libretto appare così:

Se un cieco amor m'alletta,
E a un vil rossor m'affretta,
Onor ch'è in me sì forte
A quel non cede.

Mentre in partitura:

Se un muro⁵¹ è la vendetta,
Che a un tanto error m'affretta,⁵²
Quercia ch'è in me non cede,
E fede, e onore.

Penso che Lalli abbia modificato il testo dell'aria cantata dal personaggio di Fulvio, il basso Giuseppe Maria Boschi, che l'aveva già interpretata ne *Il Radamisto*⁵³ di Handel proposto in revisione a Londra agli inizi del 1728. Quello originale, affidato al re Tiridate (I,3), diceva:

Con la strage de' nemici
Sono avvezzo a trionfar.
Son quei popoli felici,
Ch'io non degno d'espugnar. (Da capo)

Diventa, affidato a Fulvio (II,7), che si rivolge ad Emilia, vedova di Pompeo, la quale cerca di vendicarsi di Cesare:

⁵¹ Lettura incerta.

⁵² Nella partitura a Bruxelles, «s'affretta».

⁵³ Sul *Radamisto*, V. WINTON DEAN – JOHN MERRILL KNAPP, *Handel's Opera: 1704-1726*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 248 sgg.

Il tuo affanno, ed il tuo sdegno
La vendetta oggi vedrà.
Che far pago il tuo disegno
Al mio braccio onor sarà. (Da capo)

Mentre la linea vocale rimase sostanzialmente non modificata, a parte qualche soppressione o spostamento di melismi, è probabile che Leo sia intervenuto per qualche aggiustamento nelle parti orchestrali.

Gizzi, come Cesare, si era già cimentato in un'aria virtuosistica di tempesta nella quinta scena del secondo atto. Si tratta di «Soffre talor del vento», scritta da Leo, con ampi salti (anche di decima) e melismi, fiorettature e ritmi sincopati, che iniziano subito per mettere in evidenza, sin dal primo apparire, la parola «vento». Mentre la sezione A, oltre a presentare la seconda ripetizione del testo che si avvia nella tonalità di impianto, Re maggiore, e ha i violini che raddoppiano la voce, la sezione B, in Si minore, è differenziata per metro ternario e andamento, nonché per la scrittura a 4 parti reali. Nel II atto Gizzi aveva cantato «Se in campo armato» con trombe, che richiama da vicino l'*incipit* di un'aria, «Quel rio dal mar si parte», di Nicola Porpora, dalla serenata *Gli Orti Esperidi* del 1721,⁵⁴ nonché dello stesso *Catone in Utica*, l'aria «Con sì bel nome in fronte», e ribadisce il carattere convenzionale e sbrigativo di molta musica napoletana dell'epoca, chiaramente basata su procedimenti appresi negli anni di studio, fondati sui partimenti, in qualche caso analoga a quella, tra gli altri, di Francesco Feo.⁵⁵

⁵⁴ NICOLA PORPORA, *Gli Orti esperidi, Componimento drammatico in due parti* (Napoli, 1721), edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Napoli, Turchini Edizioni, 2017, pp. 83 sgg.

⁵⁵ Vedi GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento*, New York, Oxford University Press, 2012.

Altra osservazione, che mi sembra interessante, è tra le due arie in minore del primo atto, «Che legge spietata», cantate da Arbace (a Roma il castrato Giovanni Battista Minelli). Mentre in Vinci all'inizio della ripetizione della prima strofa vi è un accordo di settima Re#-Do# che lascia subito il posto ad un accordo in fondamentale di Mi minore, in Leo vi è un'insistenza sull'accordo di settima diminuita Fa#-Mib, poi Do#-Sib, oltre il giocare sulla scala di Re minore ascendente (Si naturale-Do#-Re) e discendente (Re-Do naturale-Sib); il cromatismo è principalmente causato dalla presenza dell'accordo di dominante (Mi-Sol#-Si) della dominante di Re minore (ossia, La-Do#-Mi), come pure dall'uso della dominante (Re-Fa#-La) del quarto grado di Re minore. Si aggiunga la seconda aumenta (Do-Re#); tutto questo dà un sapore quasi esotico alla pagina, anche senza chiamare in causa la struttura intervallare del tetracordo dorico discendente greco (T-T-S). Beninteso, sono procedimenti presenti, ma non con l'insistenza e la perizia di Leo, presso altri compositori dell'epoca.⁵⁶

La partitura londinese, sebbene con annotazioni sembra di Handel, che se ne servì per il pasticcio *Catone* (su di esso, in «Studi musicali», si è soffermato Over) proposto a Londra nel 1732,⁵⁷ reca però complessivamente il nome di Leonardo Leo, anche se vi sono arie di Riccardo Broschi e di Leonardo Vinci. E le altre arie, con testo nuovo, per le quali non è possibile un riscontro, sono forse non di Leo? E i balli, inseriti nell'opera, configurano come norma qualcosa che, secondo i canoni tedeschi ottocenteschi, già

⁵⁶ Per tutti questi aspetti, punto di partenza obbligato resta: R. STROHM, *Italienische Opernarien* cit., 1976.

⁵⁷ Vedi B. OVER, *From Opera to Pasticcio: Handel's Revisions of Leo's Catone* in *Utica (1732)*, «Studi musicali. Nuova serie», XI, 2000, n. 2, pp. 69-99.

pre-annunciati da Quantz⁵⁸ a metà Settecento, rendono i drammi in musica della prima metà del Settecento più simili a “pasticci”?

⁵⁸ HEINZ BECKER, „Opern-Pasticcio und Parodie-Oper“, in *Musicae scientiae collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, hg. von Heinrich Hüsch, Köln, 1973, pp. 40-46: 40; FEDERICO CELESTINI, *Die Ästhetik des Pasticcio*, in *Die Ästhetik des Pasticcio*, in *Online Tagungsbericht zum Symposium „Pasticcio“ (2013)*, hg. von Kurt Drexel und Rainer Lepuschitz, pp. n.n. (<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/sommertagungen.html.de>).