

GIOVANNI POLIN

*Leo a Venezia tra drammi e oratori: un percorso accidentato*

Indagare la fortuna del compositore di S. Vito dei Normanni a Venezia, lui vivente, sembra, apparentemente, un affare che si riduce ad un periodo non molto lungo, non più di una dozzina d'anni. Gli interventi diretti del maestro avvennero sostanzialmente in quattro occasioni nei teatri della Serenissima: tra il 1723, anno di *Timocrate* e il 1735 quando fu allestita la versione di Leo della *Clemenza di Tito*.<sup>1</sup> In mezzo *Argeno*, carnevale 1728 (di cui di recente paiono emerse alcune interessanti testimonianze iconografiche)<sup>2</sup> e, soprattutto, *Catone in Utica* del carnevale 1729. Tutte le opere furono inscenate al S. Giovanni Grisostomo dei Grimani, tranne *Timocrate* che andò al S. Angelo. A questi titoli vanno aggiunte un paio di riprese ai Filippini dei due oratori più fortunati di Leo: *La morte di Abele* nel 1741 e *S. Elena al calvario* nel 1744. Questo ultimo titolo riapparve nel

<sup>1</sup> Per un elenco aggiornato dei testimoni dei drammi seri del maestro pugliese ed una lettura ordinata di questi titoli e di quelli che si citeranno in seguito si rimanda, ovviamente, a quanto relato in ROBERTO SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744)*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2020 *ad indicem*.

<sup>2</sup> Lo storico dell'arte Enrico Lucchese, che qui ringrazio per la comunicazione, ha suggerito ai conservatori delle Collezioni Reali inglesi datazione e occasione, seppure in via congetturale, di alcuni disegni di Marco Ricci provenienti dalle collezioni di un ben noto diplomatico inglese attivo a Venezia tra il 1744 e il 1760, Joseph Smith, qui visibili alle Tavole 1a e 1b mettendoli in relazione coi costumi realizzati per le rappresentazioni veneziane del 1728 di *Argeno*.

Tav. 1a – MARCO RICCI, [*Lucia Fachinelli e Nicola Grimaldi come Argeno e Iantea in Argeno* (Venezia, 1728)], London, Royal Collection Trust, RCIN 907288, provenienza Joseph Smith.



Tav. 1b – MARCO RICCI, [*Annibale Pio Fabbri come Zamiro in Argeno* (Venezia, 1728)], London, Royal Collection Trust, RCIN 90733, provenienza Joseph Smith.



1749 all'Accademia ai SS. Apostoli<sup>3</sup> e, nel 1756, all'Accademia dei professori filarmonici.<sup>4</sup> Anche se pare difficilmente immaginabile per queste esecuzioni oratoriali la diretta presenza dell'autore pugliese in laguna, ciò non di meno esse appaiono come una testimonianza assai rilevante della fortuna e della stima di cui godette la musica Leo a Venezia anche dopo la sua morte. Se le *performance* registrate ai Filippini, di cui resta testimonianza nell'Archivio Musicale della chiesa sede veneziana della congregazione, ossia S. Maria della Consolazione detta della Fava,<sup>5</sup> sembrano rientrare nella tipica circuitazione delle partiture di oratori con scambi di musiche tra varie sedi che avveniva in quegli anni nelle diverse dimore degli oratoriani,<sup>6</sup> più interessanti appaiono le due esecuzioni in due delle tante accademie, musicali e non, attive nella città lagunare a metà 700.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> L'indicazione del luogo di esecuzione compare manoscritta, assieme all'anno, nel frontespizio del libretto («Oratorio fatto all'Accademia a SS. Apostoli l'anno 1749. La musica è di Leonardo Leo. La poesia di Pietro Metastasio») in I-Mb, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, 2654.

<sup>4</sup> Nel frontespizio a stampa l'indicazione «Oratorio dell'abate Metastasio posto in musica dal fu Lionardo Leo e destinato a cantarsi Accademia de' professori filarmonici il mercoledì santo dell'anno 1756. Venezia 1756». Libretto in I-Mb, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, 4314.

<sup>5</sup> In I-Vsmc si conservano partitura e parti staccate della *Morte di Abel* (Mus. Ms. 2) e di *S. Elena al calvario* (Mus. Ms. 27) riferibili alle esecuzioni del 1741 del primo titolo e del 1744 del secondo titolo. Cfr. CHRISTIAN BACCHI, *Il fondo musicale della chiesa di S. Maria della Consolazione di Venezia*, Venezia, Fondazione Levi, 2002, pp. 362-363. Questi testimoni, come il resto del prezioso fondo, sono visionabili *online* in <https://smcfava.regione.veneto.it/> (accesso effettuato il 20/03/20242).

<sup>6</sup> Del fenomeno mi sono occupato, seppure succintamente, in GIOVANNI POLIN, *Dai Prodiggi della Divina Grazia alla Conversione di S. Guglielmo: Pergolesi tra dramma sacro e oratorio. Note sulla storia e tradizione di un genere in Dramma scolastico e oratorio nell'età barocca*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2012) a cura di Niccolò Maccavino, Reggio di Calabria, edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2019, pp. 82-118, in particolare pp. 93-100.

<sup>7</sup> Già quasi due secoli fa Emanuele Antonio Cicogna (*Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, Merlo, 1847, pp. 548-569, 785) dava notizia di svariate

Non molto si sa dell'Accademia ai SS. Apostoli né di quella dei Filarmonici<sup>8</sup> e, quindi, non si conoscono attraverso fonti dirette o indirette i motivi per cui venne scelto proprio di riascoltare S. Elena al calvario di Leo, sembra ragionevole però ipotizzare che si trattò di esecuzioni in cui la musica del maestro pugliese, non certo una novità per Venezia, venne riproposta perché ne era stata apprezzata la qualità nel corso delle seguitissime<sup>9</sup> esecuzioni ai Filippini. Insomma possiamo congetturare che certa musica di Leo già pochi anni dopo la sua morte fosse considerata musica per *connoisseur*. Una ipotesi che pare trovare una sorta di qualche conferma dai commenti su Leo che un fine intenditore come Algarotti stenderà in vista della creazione del suo *Saggio sopra l'opera in musica* di cui si dirà più avanti.

decine di pubblicazioni che attestavano il cospicuo numero e la vivacità di questi consessi strutturati. Per una epitome ben ragionata del fenomeno delle accademie a Venezia nel XVIII secolo basti il rimando a quanto scritto in BRENDAN DOOLEY, *Le Accademie*, in *Storia della Cultura veneta. Il Settecento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (Vicenza, Neri Pozza, 1986), pp. 77-90. Sulla importanza delle accademie come associazioni e luoghi per la produzione di eventi musicali e culturali complessi nella Venezia del '700 è a tutt'oggi ancora fondamentale quanto riportato in MICHAEL TALBOT, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Royal Musical Association Research Chronicle», XVIII, 1982, pp. 1-50.

<sup>8</sup> La sala sede dei Filarmonici, situata in piazza S. Marco presso le Procuratie, è raffigurata in un ben noto quadro del 1782 di Gabriel Bella (*La cantata delle orfanelle per i duchi del nord*, Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia, inv. 1442) e in un dipinto di Francesco Guardi relativo allo stesso evento (*Concerto di gala a Venezia*, München, Alte Pinakothek, inv. 8574). Aldo Bova (*Venezia. I luoghi della musica*, Venezia, Centro di Musica Antica, 1995, p. 14) ipotizza, in modo non del tutto convincente che la sopraddetta sede si trovasse nell'attuale Sala delle 4 porte del Museo Correr, a mio avviso di dimensioni piuttosto ridotte rispetto a quanto appare dai sopracitati dipinti.

<sup>9</sup> Secondo quanto riportato in VERONICA TOSO, *Un abate "libero pensatore" nella Venezia di fine Seicento: Antonio Conti e i suoi Sermoni presso la Congregazione della "Fava"*, tesi di dottorato, Università di Venezia, 2017-18, pp. 43-84, i congregati ai Filippini di Venezia negli anni '40 del '700, e quindi i potenziali spettatori di sermoni ed oratori, erano oltre 1400.

Dopo la morte del compositore la recezione del repertorio operistico di Leo nella Serenissima fu sostanzialmente affidata ai suoi lavori comici, ma non fu molta cosa a Venezia se la *Finta frascatana*, programmata per la stagione dell'Ascensione 1748 al teatro S. Angelo, non venne in realtà nemmeno inscenata.<sup>10</sup> Vero è che a partire dagli anni '50 nel mercato sempre affamato di nuovi titoli buffi si rielaborarono i suoi testi o testi da lui intonati, ma questa è un'altra storia per il cui racconto rimando a quanto assai ben relato da Lucio Tufano in questo stesso volume.

Ma come arrivò Leo sulle scene veneziane? Per capirlo, come già suggerito da Strohm,<sup>11</sup> bisogna partire dalla complessa figura di Domenico Lalli<sup>12</sup> (*alias* Sebastiano Biancardi), autore dei

<sup>10</sup> La cosa è resa nota in ANTONIO GROPPPO, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi [1767]. Da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedii, con la notizia di alcuni drammi nuovamente scoperti ed altre particolarità*, ms. I-Vnm cod. it. cl. VII, 2326 (= 8263) p. 292: «in quest'anno si vede un dramma intitolato *La finta frascatana* il quale fu stampato per rappresentarlo nel teatro suddetto di S. Angelo ma che non seguì per aver di molto incontrato il primo dramma intitolato *Li tre cicisbei ridicoli*».

<sup>11</sup> REINHARD STROHM, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria in the XVIII Century*, New Haven – London, Yale University Press, 1997, p. 67; ID., *The Neapolitans in Venice*, in *Con Che Soavità - Studies In Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 249-274.

<sup>12</sup> Appare relativamente scarsa la letteratura su questa personalità che certamente meriterebbe maggiore attenzione critica. Mi limito qui a segnalare, oltre alla vecchia voce «Biancardi, Sebastiano», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, X, pp. 38-39, a WENDY N. GIBNEY, s.v. «Lalli, (Benedetto) Domenico [Biancardi, (Nicolò) Sebastiano]», in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, X, p. 386, a LIVIA PANCINO, s.v. «Lalli, (Benedetto) Domenico», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, New York-Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2003, X, coll. 1060-1061 (con qualche inesattezza) e soprattutto BRUNO BRIZI, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1980, I, pp. 183-204.

versi di *Timocrate*,<sup>13</sup> componimento del 1722/23 debitore del *Cambise* del medesimo poeta intonato per la piazza napoletana da Alessandro Scarlatti nel 1719,<sup>14</sup> e di *Argeno*, dramma di ambientazione cinese, come il precedente *Camaide, imperatore della Cina* intonato per Salisburgo da Caldara nel 1722.<sup>15</sup> Egli appare inoltre come dedicante e probabilissimo acconciatore dei due testi metastasiani che completano l'avventura veneziana di Leo. Il ruolo di Biancardi che lavorò in più occasioni per molti teatri della laguna (e non solo) come creatore e, ancor più, in qualità di adattatore di drammi per musica andrebbe senza dubbio approfondito. Forse varrebbe davvero la pena di dedicarci un convegno apposito. L'avventuriero, poeta e musicista (suonava l'arciliuto)<sup>16</sup> era stato anche il creatore dei versi del dramma serio *Pisistrato*, con cui Leo aveva esordito a Napoli nel 1714 al teatro S. Bartolomeo, usando, come è ben noto, con

<sup>13</sup> Il libretto (Venezia, Storti, 1723) è in I-Rn 35.6H.07.05. Sulla drammaturgia di *Timocrate* cfr. REINHARD STROHM, «LE ROI CACHÉ» *Incognito in the drama per musica*, «Il Saggiatore musicale», XXIII, 2016, pp. 163-188.

<sup>14</sup> La cosa è già stata constatata, tra gli altri, da Melania Bucciarelli, *Italian opera and European theatre, 1680-1720 : plots, performers, dramaturgies* Ph. D. Diss. King's College University of London, 1998, p. 281.

<sup>15</sup> Il libretto (Salisburgo, Mayr, 1722) è in I-Rn 35.5H.15.02.

<sup>16</sup> Lalli *alias* Biancardi si autodefinisce «maestro di belle lettere e suonatore di arciliuto» nel *Compendio della vita del sig. Sebastiano Biancardi detto Domenico Lalli posto all'inizio delle sue Rime ... con la vita dell'autore* (Venezia, Lovisa, 1732). La fonte è stata sfruttata svariate volte fin dal '700, ad esempio in: GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini, 1760, II/2 pp. 1121-1123; FRANCESCANTONIO SORIA, *Memorie storico critiche degli storici napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1781, I pp. 86-88; EUSTACHIO D'AFFLITTO, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1794, II pp. 118-125; MICHELE SCHERILLO, *La prima commedia musicale a Venezia*, «Giornale storico della letteratura italiana», I 1883, pp. 230-248; FRANK WALKER, *Astorga and a Neapolitan Librettist*, «Monthly Musical Record», LXXXI, 1951, pp. 90-96; ROBERTO PAGANO, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 253-257.

importanti adattamenti, un suo stesso libretto che aveva avuto la sua prima intonazione nel 1711 a Dolo. A livello congetturale possiamo, a mio avviso, ragionevolmente immaginare che Biancardi svolse anche una attività di intermediazione mirata a far giungere maestri e musicisti nei teatri della Serenissima dalla città partenopea. Pur essendogli ovviamente inibita la frequentazione di questa città, visti i suoi ben noti trascorsi giudiziari, egli aveva sicuramente conservato una rete di contatti nell'ambiente teatrale musicale napoletano che gli avevano fruttato più di una commissione: Lalli aveva creato difatti i versi per *Il Gran Mogol*, musicato da Francesco Mancini nel 1713, la citata seconda versione di *Pisistrato* per Leo nel 1714, e i drammi *Tigrane* e *Cambise* intonati da Alessandro Scarlatti rispettivamente nel 1715 e, come detto, nel 1719. Si tratta di tutti lavori scritti per il teatro S. Bartolomeo, la sala dove evidentemente l'ex cassiere universale del Banco della SS. Annunziata poteva vantare delle conoscenze consolidate.

Sulla scorta di questi dati pare ragionevole almeno ipotizzare, pur in mancanza di documenti certi, che Leo a Venezia operò non solo sempre in collaborazione con Lalli ma, forse, anche grazie ai suoi buoni uffici. Ovviamente più incarichi replicati si hanno solo se si incontra anche il favore del pubblico. Un dato non così perspicuo come potrebbe sembrare.

Notizie dirette su come fu accolta la musica di Leo a Venezia in pratica quasi non se ne hanno se non in un paio di appunti di Algarotti relativi alla preparazione del *Saggio sopra l'opera in musica* databili presumibilmente agli anni '50 e non pubblicati nella stampa del trattato.<sup>17</sup>

Si dice che le musiche del Leo, che riuscivano a meraviglia nei piccoli teatri a cagione della loro finitezza, non facevano

<sup>17</sup> Le due citazioni seguenti sono tratte da GIOVANNI POLIN, *Francesco Algarotti nei manoscritti 1257 A e 1257 B della Biblioteca Comunale di Treviso. Frammenti, abbozzi e citazioni di argomento teatrale-musicale (Seconda parte)*, «Studi Goldoniani», XVII, 2020, pp. 117-153, in particolare pp. 122 e 147.

effetto ne' grandi. Bisogna ricordarsi delle due Minerve, una di Fidia con la bocuna bocca aperta e lineamenti alquanto grossolani, che era mirabile a vedere sulla colonna dove fu collocata, e l'altra di Alcamene che finita e bella da vicino non era né grandiosa né maestosa da lontano.

Una musica riuscirà in un nel teatro di Sant'Angelo, non riuscirà in quello di San Giovanni Grisostomo. Bisogna che il maestro di capella intenda le distanze a cui la sua musica deve essere udita, come il pittore quelle a cui debbono esser veduti i suoi quadri poiché v'ha una distanza per gli orecchi, siccome v'ha per gli occhi. Le musiche di Leo, gentili e sommamente lavorate, non riescono ne' teatri grandi dove trionfa la musica del Vinci, il quale poche note impiegava ad esprimer il suo soggetto siccome i valenti pittori a fresco con poche pennellate fanno il quadro.

Ma a quale musica poteva riferirsi Francesco Algarotti? Si può desumerlo, almeno in parte, da una sua lettera scritta da Bologna il 5 maggio 1733 al fratello Bonomo:<sup>18</sup>

Vi prego di raccomandarmi perché io abbia copiate per il traversier cinque o sei arie delle più belle di Farinello, che abbia cantato costà [in codesto luogo, cioè nel luogo dov'è la persona alla quale si parla o si scrive] nelle quali si vorria ch'entrassero "Se per me sentite amore" [da G. Sellitto, *Nitocri*, Venezia, 1733, III.14], "So che pietà non hai" [da L. Leo, *Catone in Utica*, Venezia, 1729, II.3], "Che legge spietata" [da L. Leo, *Catone in Utica*, Venezia, 1729, I.13] e quella dell'eco che risponde e qualche altra passionata.

<sup>18</sup> La missiva è conservata in I-TVc, Ms. 1257A, ed è stata trascritta per la prima volta in IVANA MIATTO, *Francesco Algarotti: ritratto di un dilettante cosmopolita attraverso il suo epistolario*, Tesi di laurea, Università di Venezia Ca' Foscari, a. a. 1994-1995.



Un paio delle arie a cui si riferisce il ventunenne Algarotti vengono dall'opera di maggiore impatto di Leo a Venezia ossia il *Catone in Utica*. Della importanza di questo testo, noto per lo più perché fu con esso che Farinelli si affermò nei teatri veneziani, si sono occupati più studiosi in varie occasioni. Non intendo qui ripercorrere le importanti osservazioni già formulate da studiosi come, ad esempio, Berthold Over,<sup>19</sup> Anne Desler,<sup>20</sup> Gianluca Stefani,<sup>21</sup> ecc. senza scordare il già citato Roberto Scoccimarro e quanto relato da Gaetano Pitarresi in questo volume, vorrei puntare l'attenzione solo su alcuni aspetti particolari della vicenda perché si tratta di un testo ben noto.

Tra le fonti coeve note che narrano le vicende di quella straordinaria stagione veneziana val la pena di porre anche questa, inedita, che fornisce una epitome significativa della vicenda, una testimonianza veneziana che viene dal ms. I-Mb Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 6007 databile intorno alla fine degli anni '70 del '700.<sup>22</sup>

Nel teatro di S. Giovanni Grisostomo con svantaggiosa precedente aspettazione si presentò una compagnia giudicata debole perché composta di cantanti o più volte sentiti o sconosciuti. Nel teatro di S. Cassiano all'opposto si presentò destinata una riputatissima unione di soggetti di altro grido e fra questi Giovanni Battista Paita, Francesco Bernardi detto

<sup>19</sup> BERTHOLD OVER, *From Opera to Pasticcio: Handel's Revisions of Leos' Catone in Utica (1732)*, «Studi Musicali» n. s., XI, 2020, pp. 69-99; ID., *How to Impress the Public: Farinelli's Venetian Debut in 1728-1729*, «Musicology Today», XVII, 2020, pp. 15-33.

<sup>20</sup> ANNE DESLER, «*Il novello Orfeo*» Farinelli: *vocal profile, aesthetics, rhetoric*, Ph. D. diss., University of Glasgow 2014.

<sup>21</sup> GIANLUCA STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

<sup>22</sup> Per una valutazione critica di questo *Catalogo dei drammi musicali fatti in Venezia* mi sia consentito il rimando a GIOVANNI POLIN, *Il collezionismo librettistico a Venezia: appunti per un quadro d'insieme*, «Fonti Musicali Italiane», XVI, 2011, pp. 127-142, in particolare p. 130.

Senesino e Faustina Bordoni tutti e tre di raro merito e di sempre applaudita, distinta capacità nella loro professione. Con tale preventiva opinione vedesi la prima sera ripieno il teatro di S. Cassiano con numerosa scielta addunanza e scarse nonché mediocre comparse in quello di S. Giovanni Grisostomo ove per la prima volta fece udire la singolare sua voce il napoletano Carlo Broschi detto Farinello divenuto in seguito famosissimo. Ebbe tal forza nel cuore degli ascoltatori l'arte sua e la sua modulazione che il popolo senza esitanza si dichiarò in suo favore e benché solo si distinguesse fra suoi compagni la vinse senza contrasto a fronte di tre celebri esperti veterani professori, si mantenne il più nobile universale applauso per tutte le successive recite del carnevale e si rese per molti anni la delizia de' più cospicui teatri e desiderar si fece da maggiori sovrani di Europa. Infatti chiamato al servizio della corte di Madrid, ne riuscì strepitoso l'incontro, si fece grato a que' sovrani, fu colmato di ricchezze, gli furono dati onorevoli impieghi e sino con titolo di nobiltà decorato fino a che mancata di vita la maestà di Filippo V re di Spagna suo benefattore prese in progresso il suo congedo e ripassato in Italia godè una vita comoda ed aggiata che gli fu dal suo proprio merito procurata. Si può leggere la vita che il Negri<sup>23</sup> ne pubblicò.

La testimonianza in questione, discutibile per alcuni aspetti (ad esempio, erano tutt'altro che degli sprovveduti i compagni di Farinelli come Nicola Grimaldi<sup>24</sup> e Lucia Facchinelli

<sup>23</sup> Non è stato possibile allo stato attuale delle ricerche trovare traccia di questo saggio biografico.

<sup>24</sup> Su di lui basti il rimando a quanto scritto in EMMA SPERANZA, *s.v.* «Grimaldi, Nicola», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, LIX, pp. 38-39 e soprattutto in ANNE DESLER, *From Castrato to Bass: The late roles of Nicolo Grimaldi 'Nicolini'*, in *Gender, Age and Musical Creativity*, a cura di Catherine Haworth e Lisa Colton, New York, Routledge, 2016, pp. 61-80, EAD., *'Per desiderio di farsi onore': Singers and the*

detta la Beccaretta o Beccheretta)<sup>25</sup> conferma una versione dei fatti già nota da varie fonti coeve: dalle conosciutissime lettere di Conti a Madame Caylus<sup>26</sup> a quella di Owen Swiney a Charles Lennox<sup>27</sup> per finire col racconto di Faustina Bordoni citato da

*Adaptation of Arias in Italian drammi per musica of the Early Eighteenth-Century Italy*, «Musicology Today», XVIII, 2021, pp. 54-64.

<sup>25</sup> Come si evince da una ben nota lettera di un impresario fiorentino, il marchese Luca Casimiro Albizzi al governatore di Reggio Emilia, il marchese Girolamo Lucchesini, incaricato di organizzare l'inaugurazione del ricostruendo teatro di Reggio Emilia, il 17 maggio del 1740, Lucia Facchinelli era una delle cantanti reclutabili come prima donna. Il testo della lettera (conservata a Firenze nell'Archivio Privato Guicciardini, Copialettere A 771, ringrazio di cuore Giovanni Andrea Sechi per la consultazione diretta della fonte in mia vece) è stato pubblicato prima, con qualche *omissis* e imprecisione in WILLIAM C. HOLMES, *Opera Observed: Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993, pp. 102-103 e poi, in forma completa, in GIOVANNI POLIN, *Apostolo Zeno e la definizione funzionale dello spazio teatrale, considerazioni su un caso esemplare: Vologeso, Reggio Emilia 1741*, in *Theatre Spaces for Music in in 18th Century Europe*, a cura di Giuseppina Raggi, Maria Ida Biggi e Iskrena Yordanova, Wien, Hollitzer Verlag, 2020, pp. 300-302. La Facchinelli fu definita «gran cantatrice» da FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia, del volume terzo parte seconda dove i libri secondo e terzo trattanti della drammatica sono compresi*, Milano, Francesco Agnelli, 1744, p. 538.

<sup>26</sup> I testi delle missive sono stati pubblicati a cura di Sylvie Mamy in ANTONIO CONTI, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729 con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, Firenze, Olshki, 2003. Una loro chiara disamina in relazione alla stagione 1729 la si può vedere, ad esempio, in G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera* cit., pp. 198-207.

<sup>27</sup> Le vicende di questa stagione sono state esaminate dagli studiosi di Händel in relazione al viaggio compiuto dal Sassone in Italia per reclutare cantanti tra il marzo e il giugno 1729. Così l'impresario irlandese Owen Swiney al secondo duca di Richmond Charles Lennox da Bologna il 30 marzo 1729: «Faustina gain'd immortal Honour this Carnival, but Senesino lost much reputation, in ye first opera: He recovered some of it again, in Orlandini's wich was ye second. Farinelli carryed all, before him, at St. Gio. Grisostomo's Theatre, tho' Im'e persuaded, were he to sing in London, as he did, this Winter». La lettera (West Sussex Record Office, Goodwood Ms. 105/346) fu pubblicata in ELISABETH GIBSON, *The Royal Academy of Music, 1719-*

Burney.<sup>28</sup> Ovviamente questa testimonianza non è che l'ennesima versione di un capitolo della corpora e sovente aneddotica (come in questo caso) mitografia farinelliana, ma è significativa per noi in realtà per lo spazio assolutamente nullo dato al compositore di S. Vito dei Normanni, come se egli non avesse avuto alcun ruolo nel successo del dramma al S. Giovanni Grisostomo.

Nessuna delle fonti che parlano della messinscena e del successo di *Catone* nomina Leo, eppure il fatto che Lalli avesse dedicato il libretto del dramma ad uno dei mecenati del maestro, il solito Domenico Marzio Pacecco Carafa duca di Maddaloni,<sup>29</sup>

1728: *The Institution and its Directors*, New York – London, Garland, 1989, pp. 381-382 poi in *Owen McSwiny's Letters, 1720–1744*, a cura di Timothy Llewellyn, Verona, Scripta, 2009. La lettera citata è visibile online all'interno del sito curato per la Stanford University *HANDEL REFERENCE DATABASE* in [https://web.stanford.edu/~ichriss/HRD/1729.htm#\\_ftn17](https://web.stanford.edu/~ichriss/HRD/1729.htm#_ftn17) (accesso effettuato 13/03/2024).

<sup>28</sup> CHARLES BURNEY, *The present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London, T. Becket and Co., J. Robson, G. Robinson, 1773 pp. 316-317 (trad. it., a cura di E. Fubini, *Viaggio musicale in Germania e Paesi bassi*, Torino, EDT, 1987, p. 121): «She remembered Farinelli's coming to Venice, in the year 1728, and the rapture and astonishment with which he was then heard». Il musicografo britannico parla dell'avvenimento anche in CHARLES BURNEY, *A General History of Music From the Earliest Ages to the Present Period*, New York, Harcourt Brace and Company, 1935, II p. 909: «The arrival of Farinelli at Venice in 1728, where he sung with the Faustina, who told me, near fifty years after, that she well remembered his performance, and the effect on the audience, was a memorable event in the opera annals of that city». Sulla Bordoni basti il riferimento a SASKIA MARIA WOYKE, *Faustina Bordoni: Biographie – Vokalprofil – Rezeption*, Frankfurt am Main, Lang, 2009.

<sup>29</sup> Domenico Marzio IV Carafa, VIII duca di Maddaloni (1706-1748) fu noto sia come mecenate di Leo (fu probabilmente, tra le altre cose, il committente dei suoi concerti per violoncello) che di Pergolesi. Il dato è documentato oltre che da varie dediche da una lunga tradizione coeva come quella che si coagula nelle dichiarazioni in GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, Roma, SEdM, 2016, p. 242 che fungono da epitome di informazioni note da ben prima che questo saggio venisse compilato.

suggerisce che si dovesse rendere più merito al ruolo del compositore. Non v'è alcun dubbio che il dramma metastasiano fu acconciato per far rendere al meglio i cantanti (non il solo Farinelli) come hanno osservato Desler e Over nei loro citati saggi, ma la cosa venne realizzata in modo assai raffinato da un punto di vista drammaturgico. Si usarono pezzi sostitutivi nei quali le intenzioni espressive erano coerenti col disegno teatrale metastasiano. Le note di Leo e i suoi accomodi, sicuramente concertati coi cantanti e l'esperto Biancardi furono molto efficaci nel definire accuratamente quello che Goldoni chiamava il chiaroscuro, realizzando un'opera adeguatamente ricca di contrasti e commovente. Questo anche al di là della straordinaria *performance* di Carlo Broschi. Se si ascoltano e si osservano le arie concepite da Leo non solo si comprende bene la definizione algarottiana di «musiche gentili e sommamente lavorate» ma si prende consapevolezza di quanto e come il maestro pugliese fosse assolutamente attento alla resa della teatralità. Non intendo qui addentrarmi in analisi e commenti sul *Catone* di Leo, anche visto che l'argomento è già oggetto di un altro saggio in questo volume e che diversi studiosi citati hanno affrontato la cosa, vorrei solo limitarmi a qualche rapida osservazione su un pezzo che ritengo in qualche modo un discreto *exemplum* delle capacità di cura della drammaturgia musicale da parte di Leo, ossia la messa in musica di uno dei brani citati da Algarotti, l'aria «Che legge spietata» situata in I.13, la cui partitura è visibile all'Appendice 1. In essa Arbace, amico di Catone e principe di Numidia, qui Carlo Broschi, chiede di mettere alla prova l'amore per lui di Marzia, figlia di Catone.

Vi è una vera rappresentazione musicale della situazione drammatica del personaggio, resa attraverso un uso davvero funzionale della polifonia latente nell'accompagnamento dei violini (con una linea melodica condotta in alternanza tra due voci, quasi un simbolo del dissidio interiore che lacera l'animo del personaggio), con un ritmo armonico il cui movimento indeciso ben rappresenta l'inquietudine di Arbace. Questo affetto si esprime anche con un profilo del canto nel quale il testo

resta ben spiccato, la parola evidente al pubblico, un procedere del tutto privo di virtuosismo vocale fine a sé stesso. L'intonazione di Leo sicuramente favorisce e, probabilmente, anche suggerisce una recitazione ricca di gesti allusivi che amplifica con notevole efficacia il senso drammatico della comunicazione spettacolare.

Si tratta di una capacità di invenzione che correla in modo potente la musica al dramma, al gesto e alla parola che Leo può scegliere di porre in essere quando egli si trova ad avere a disposizione attori (o attrici) di grandi qualità come *performers* vocali e teatrali. Per avere una ulteriore prova assolutamente *self-evident* di come possa palesarsi questa qualità del maestro pugliese basti, tra i tanti esempi che si potrebbero portare, un'aria dell'*Andromaca* napoletana del 1742.<sup>30</sup>

Il pezzo, «Prendi quel ferro, o barbaro» in I.9, apparentemente estraneo alla precedente tradizione del testo di Salvi, venne scritto appositamente (versi e musica) per una giovane virtuosa piemontese, Giovanna Astrua, che Mancini, seppur molti anni dopo e in una edizione seriore del suo ben conosciuto trattato, ricorda per le sue poliedriche doti.<sup>31</sup> *Andromaca*, vedova di Ettore, nei versi cantati nelle rappresentazioni napoletane del novembre 1742 implora Pirro di sacrificare lei al

<sup>30</sup> Il libretto (Napoli, Ricciardo, 1742) è in US-BEm, ML48.I7, no.0330.

<sup>31</sup> GIOVANNI BATTISTA MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, pp. 38-39: «Questa donna, perché dotata di una voce agilissima, si applicò su questo genere con tale assiduità, che ridusse alla sua voce a sorpassare qualunque difficoltà: cantò non dimeno a perfezione quel genere sostenuto, il quale fu da essa abbellito e ravvivato con tutti quei vezzi, che suol produrre la sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto. Fu ammirata per varj anni ne' primarj Teatri d'Italia, e finalmente accettò il Real servizio di Berlino, dove passò molti anni con piena soddisfazione di quella Real Corte». Su Giovanna Astrua esiste una discreta letteratura basti qui il riferimento a quanto relato in IRENE BRANDENBURG, s.v. «Astrua, Astroa, Giovanna, Gioanna, Anna», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Kassel, Bärenreiter/Metzler, 1999, I coll. 1099-1101.

posto del figlio con un'aria che è una vera e propria intensa scena drammatica, che va ben al di là della semplice esibizione di un affetto.

Si potrebbe discettare molto per descrivere tutte le strategie che adotta, con senso teatrale efficacissimo, Leo intonando questo brano (qui visibile all'Appendice 2) ma ciò in parte è già stato fatto da Scoccimarro e comunque meriterebbe davvero un saggio a sé. Mi limito qui a riportare brevemente alcune delle cose più immediatamente evidenti. Si va dalla frammentazione formale della consueta struttura col da capo qui rivista per ricondurla al senso di quanto accade in scena, segnata dai continui cambi di metro (con alternanza di C e 3/8) e agogica (Risoluto, Largo, Allegro), all'uso funzionale delle pause che possono consentire una azione prossemica che sottolinea la temperie emozionale della situazione, dall'impiego di una linea melodica accuratamente modellata nelle sue evidenti segmentazioni per evidenziare il significato drammatico delle parole all'adoperare un ritmo armonico che palesa la tragedia che sta vivendo il personaggio, diviso tra rabbia, senso di impotenza e disperazione per la situazione di cui è vittima, con un calibratissimo uso delle dinamiche in funzione espressiva.

Se appare altamente plausibile che Giovanna Astrua, con le sue apprezzatissime qualità,<sup>32</sup> possa avere esercitato un ruolo

<sup>32</sup> Un intenditore di musica come il sovrano prussiano Federico il Grande, al cui servizio la Astrua fu per diversi anni, la nomina assai di sovente nel suo epistolario. Così, ad esempio, ne scrive il 20 giugno 1747 poche settimane dopo che la canterina piemontese era giunta a Berlino, in una lettera alla sorella Wilhelmine, Margravia di Bayreuth: «j'en ai encore une à faire à Stettin; après quoi j'inviterai la Reine douairière à Charlottenbourg, où je lui donnerai quelques fêtes, et où l'Astrua remplira son coin. Cette chanteuse est réellement surprenante; elle fait des arpeggios comme les violons, elle chante tout ce que la flûte joue avec une agilité et une vitesse infinie. Jamais la nature, depuis qu'elle se mêle de fabriquer des gosiers, n'en a fait de pareil. Cette femme, avec tous ses talents et sa belle voix, a encore le mérite d'être très-raisonnable, bonne et sage; il est bien rare de trouver tant de perfections

importante nel determinare il modo in cui prese forma questo brano, oggi si potrebbe dire che con ogni probabilità lei esercitò una forma di *agency*<sup>33</sup> concernente le modalità artistiche di crea-

ensemble». Il testo tratto da *Ceuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen*, a cura di Johann D. E. Preuss, Berlin, Decker, 1856, XXVII/1 p. 181 è visibile *online* in [https://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/27\\_1/181/text/?h=Astrua](https://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/27_1/181/text/?h=Astrua) (accesso effettuato il 10/03/2024). Voltaire riferisce nel 1750 «Rien n'est plus beau que la décoration du palais du soleil dans Phaeton. Mademoiselle Astrua est la plus belle voix de l'Europe» (A Madame Denis à Paris. A Berlin au chateau 26 décembre 1750 in ALBERT THIERIOT, *Voltaire en Prussie. Lettres extraites de sa correspondance [juillet 1750 à mars 1753] suivi du récit de la captivité de Voltaire à Francfort par les agents prussiens d'après Collini, son secrétaire avec des notes et éclaircissements historiques, biographiques et littéraires*, Paris, Sandoz & Fishbacher, 1878, p. 96) Di lei così scrive un fine intellettuale come Gotthold Ephaim Lessing (*Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande des Theaters in Berlin*, in *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, Stuttgart, Metzler, 1750, I, pp. 123-136) «Astroa (!), eine vortreffliche Sängerinn, und eben so vortreffliche Actrice, wird wenig Operistinnen ihres gleichen haben. Sie versteht die Musik, sowohl die Melodie, als die Harmonie, gründlich, und ihre natürlich ausnehmend schöne Stimme, welche sie, vermöge ihrer Geschicklichkeit, vollkommen wohl zu brauchen weis, geben ihr den Vorzug vor allen berlinischen Operisten. Sie ist zwar schon etwas bey Jahren, doch, ausser dem theatralischen Geheimnisse, sich, wie ein Phönix, zu verjüngen, besitzt sie auch die Kunst, ihrer ansehnlichen Gesichtsbildung, durch ihre bald majestätischen, bald zärtlichen Geberden und Stellungen, einen besondern Werth beyzulegen. Sie hat allemal unter dem Frauenzimmer die Hauptrollen, als z. E. die Person der Rodelinde, der Iphigenia, der Angelica etc. Einen kleinen Fehler müssen wir an ihr erinnern. Es ist ihr nicht gegeben, lange ernsthaft zu seyn. So oft sie einmal ausgesungen hat, kehrt sie sich um, und unterhält sich mit ihrer lustigen Gesellschaft. Sie kann sich aber doch zur Zeit der Noth zwingen». Il testo è disponibile *online* in <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10573314q=%28Beytr%C3%A4ge+zur+Historie+und+Aufnahme+des+Theaters.+1%29&page=,1> (accesso effettuato il 12/03/2024).

<sup>33</sup> Qui intendo il concetto di agentività come facoltà di far accadere le cose, intervenendo sulla realtà, esercitando un potere causale. Per una definizione epistemologica del concetto con relativa letteratura rimando a UMBERTO MARGIOTTA, *La dimensione epistemologica: paradigmi e teorie. Una rivoluzione concettuale. Lemmario*, a cura di Diana Olivieri e Umberto Margiotta, in *Il grafo della formazione. L'albero generativo della conoscenza pedagogica*, a cura di



zione del ruolo di Andromaca, ciò non di meno è palese come questa straordinaria resa musicale derivò dall'esperienza e dalla qualità di Leo come drammaturgo musicale di grande vaglia.

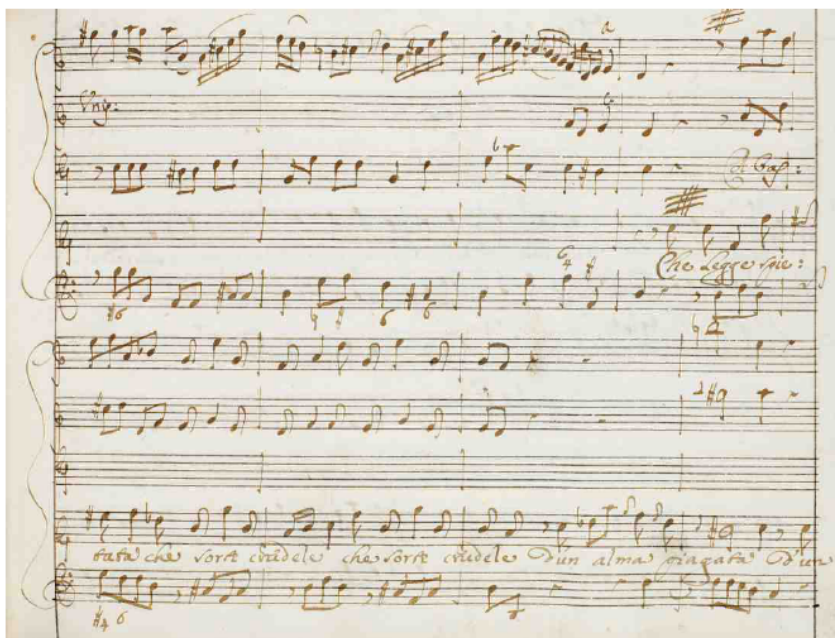
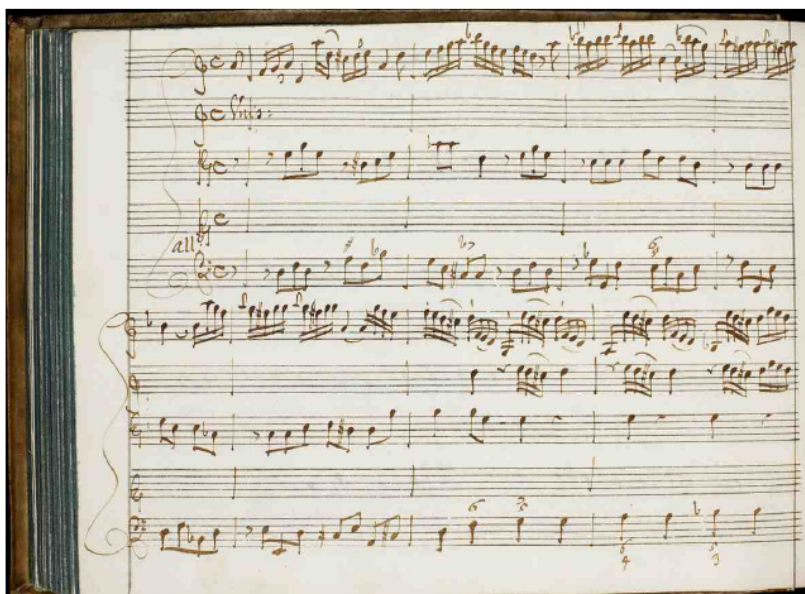
Ripensando all'attività di Leo al servizio del dramma e dei cantanti forse il giudizio più appropriato che si può dare è quello di un motto che si trova nelle antiporte di alcuni libretti veneziani coevi<sup>34</sup> ossia «il gioiello per man d'illustre artefice sfavilla».

Umberto Margiotta, Lecce – Rovato, Pensa Multimedia, 2014, pp. 19-40 in particolare pp. 21-29. Per una bibliografia sull'argomento e una riflessione sull'applicazione di questo concetto al mondo operistico italiano del '700 rimando a un intervento di prossima pubblicazione ossia REINHARD STROHM, *The Question of Agency in Italian Opera Productions, 1700-1740. Singers, Composers, Poets, Patrons and Bears*, in *Women, Opera and the Public Stage in Eighteenth-Century Venice*, International Conference Norwegian University of Science and Technology (NTNU), Trondheim, 11-13 April 2024.

<sup>34</sup> Questa ben nota antiporta, realizzata dall'incisore veneziano Antonio Luciani (1700?-1738?), fu utilizzata in tutta una cospicua serie di libretti coevi. La si può vedere, ad esempio, in *Orazio*, Venezia, Bortoli, 1743 (esemplare con antiporta in I-Mb, Raccolta Drammatica Corniani Algarotti, 1041).

APPENDICE 1

LEONARDO LEO, «Che legge spietata», da *Catone in Utica* I.13, Venezia  
1729, GB-Lam, MS 75, cc. 66<sup>v</sup>-70<sup>v</sup>.



Handwritten musical score for a choir and organ. The score is written on five staves. The top two staves are for the organ, and the bottom three are for the choir. The lyrics are written in Italian. The first system includes the following lyrics: *Alma piagnuta d'un coro fedele d'un coro fedele: lo Servire, lo*. The second system includes: *venire, face: re e penar*. The music is in a major key with a common time signature.

Continuation of the handwritten musical score. The lyrics continue across the vocal staves: *face: re e Servire face: re, e Servire face: re e penar*. The organ accompaniment continues with complex textures. The bottom system includes the lyrics: *che dopo vincita ch'è ora ora: for:*. The score concludes with a double bar line and the word *for:* written below the staff.

Handwritten musical score on a single page. The score consists of several staves of music. The lyrics are written below the staves. The text includes:

delo d'un alma piagata d'un coro fedel. d'un coro fedel  
 - ler. Scrivere ioffrire face: re e penar

Continuation of the handwritten musical score. The lyrics are written below the staves. The text includes:

face: re e Scrivere. Ma:  
 cero e ioffrire, re tace - re e penar face: re e penar

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics at the bottom are: "Se poi l'infelice Comandata mercede". The music is written in a historical style with various clefs and ornaments.

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Sprezza il Dio che impari d'amar chi impa" and "vi che impari". The music is written in a historical style with various clefs and ornaments.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score consists of several systems of staves. The first system has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has two staves with a bass clef and a key signature of one sharp. The third system has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has two staves with a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system has two staves with a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth system has two staves with a bass clef and a key signature of one sharp. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *for.*, *mar*, *si*, *amar*, *for.*, *for.*, and *for.*. There are also some markings that look like *2* and *3*. The handwriting is in brown ink.

APPENDICE 2

L. LEO, «Prendi quel ferro, o barbaro», da *Andromaca* I.9, Napoli 1742,  
I-Nc, 15.3.1, cc. 86<sup>r</sup>-90<sup>v</sup>. Autografo.

Handwritten musical score for the aria «Prendi quel ferro, o barbaro» by L. Leo. The score is written on aged paper and consists of two pages. The top page features a vocal line with lyrics in Italian: "Prendi quel ferro o Barbaro, quell' innocente uenera quest' innocente uenera Barbaro". The bottom page continues the musical notation with lyrics: "mie ben mia perdonami ben mia perdonami, ma tu mi guardi o caro! Ah! che momento amaro Ah! che momento a'...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics, along with a library stamp from the Archivio di Stato di Napoli.

83

Handwritten musical score on aged paper. The page features several staves of music with lyrics written below. The lyrics include:

*mauro ven to spezzarsi il cor spezzarsi il cor*  
*sen - to spezzarsi il cor spezzarsi il cor spezzarsi il cor*

Other markings include *Allegro*, *Andante*, and *Barbato*. A circular stamp is visible on the right side of the page.

Handwritten musical score on aged paper, continuing from the previous page. The lyrics include:

*prendi prendi quel ferro | quel innocente | ancora questo inno*

The score consists of multiple staves of music with various markings and annotations.



88

Handwritten musical score for the first system. It consists of approximately 10 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The lyrics are written below the staves and include the words "na", "figlia", "sen pie", "de", "Donnam", "figlia...", "ma tu mi guarda a caro", and "All.". There are also performance instructions like "con" and "ff". A circular library stamp is visible on the right side of the page.

Handwritten musical score for the second system. It continues the musical and lyrical content from the first system. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments. The lyrics are written below the staves and include the words "col capo", "che momen - to amaro", "ahj che momen to amaro", "sen - to capo", "col capo", and "Zanf il cor par...". There are also performance instructions like "col capo" and "Zanf il cor par...".

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line with lyrics: "Regis caro den mio mio caro". The bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics continue with "Dardem grandi galle". The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a vocal line with lyrics: "alby Barboni ah tormenta!". The bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics continue with "ven - tu speggiarsi il cor sen". The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

90

Handwritten musical score for page 90. The page contains several staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "Paga il sangue del figlio mio infero". Below it, there are piano accompaniment staves with various markings such as "collegio", "T. che", "Senitico", and "Suenala". The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for page 189. The page contains several staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "Dei il mio sangue ancor bevo il mio sangue ancor". Below it, there are piano accompaniment staves with various markings such as "T. che", "Senitico", and "Suenala". The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

