

LUISA COSÌ

Un' "ambizione" riuscita: convergenze stilistiche dell'ultimo Leo

"Maidama" Cintia, contadina arricchita, sogna di sposare un barone napoletano: l'attende il tiro birbone preparatole dal saggio e valoroso pastor Silvio, già suo amante. Ma intanto lei sogna, trepida e lieta, l'agognato traguardo e nella sua prima aria "d'entrata" eleva il pensiero fino a un delicato paragone ("Io son qual peregrina | vicina al suol natio | che lieta col desio | previene i passi ancor"). Siamo nel I atto, scena 4 de *L'ambizione delusa*, musicata da Leo nel 1742 su versi dell'avvocato Domenico Canicà, per la stagione primaverile del Teatro Nuovo al Montecalvario. Un'arena che da circa un decennio a Napoli aspira a distinguersi dai teatri comici rivali (dei Fiorentini e della Pace), proponendosi come luogo elettivo di intersecazione fra *élite*, ceto medio e, per l'accesso suo possibile, popolino con relativi valori di riferimento. Per parte loro, Canicà e Leo spingono in confluenza un gran numero di *topoi* drammatici, affetti e riflessioni morali, stilemi e forme liriche in voga all'epoca, portando a compimento quella sorta di osmosi stilistica avviata vent'anni prima dalle *Zite n'galera* di Vinci-Saddumene. Nell'*ambizione*, in effetti, sfumature e combinazioni di genere (grazie anche ad un *cast* di tutto rispetto, con tre soprani, due contralti *en travesti* e due sole voci maschili 'buffe') ci stanno proprio tutte, farsesco, comico, popolare, sentimentale, eroico, chiesastico perfino: e sono sfumature e combinazioni messe in campo non solo per rovesciarne o deformarne i convenzionali rinvii (come sarebbe proprio della commedia, che si nutre del sovvertimento di regole sottaciute),¹ ma anche per

¹ UMBERTO ECO, *Il comico e la regola*, «Alfabeta», n. 21, febbraio 1981, ripubblicato in *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983 e 2000, cap. VI/1.

confermare quegli originarii rinvii in un contesto poetico, scenico e verbale solo apparentemente improprio. E succede che la dimensione musicale sia così potente, da orientare in modo impreveduto il 'senso' degli altri *media* in gioco.

Ecco appunto la prima aria dell'ambiziosa Cintia (S): avrebbe tutte le aristoteliche stigma del comico, evocando un traguardo (il pubblico n'è subito consapevole) del tutto *fuori luogo, fuori tempo e fuori misura*. In effetti, nella ripresa moderna di tale "commedia pastorale" (39° Festival della Valle d'Itria, luglio 2013, revisione della scrivente sulla fonte autografa: F-Pn), la regista Caterina Panti Liberovic sottolinea scenicamente lo scarto fra tensione sentimentale ('vera' e profonda, almeno per come la 'vive' il personaggio) e sorgente affatto prosaica di tale tensione: la contadinella sogna delle sue prossime (lei crede) nozze aristocratiche, arrampicandosi su una scala di legno e carezzando un paio di *Laboutin* rosse, simboli dell'auspicata ascesa sociale. Intanto, la sua immagine è riflessa da uno specchio distorto.

Eppure, Leonardo Leo con quest'aria letteralmente c'incanta, tratteggiando con delicati arabeschi un'illusione che al fin fine pare sincera e genuina, se non sublime. "Qui la musica vince su tutto e tutto nobilita", assicura per l'occasione il direttore d'orchestra Antonio Greco. Come dire che grazie a questa musica, l'anima 'semplice' di Cintia appiana comunque l'accostamento di 'alto' (il sogno di nobiltà) e 'basso' (l'ignobile sognatrice), giustificando per via di natura l'armoniosa convergenza di segni ritenuti antitetici per convenzione sociale e culturale. Ciò accade appunto a dispetto della modesta origine e scarsa *creanza* del personaggio – una contadina tanto ambiziosa quanto ignorante, sulla scia della famosa *Madama Ciana* di Latilla (Roma, Teatro Valle, stagione del carnevale 1738, p. Francesco Borgiassi e Giovanni Barlocchi).² Ma appunto, a Leo non

² *Commedia moderna* [sic] ovvero dramma giocoso pure conosciuto come *L'ambizione delusa*: ma a considerare il libretto (la musica è a tutt'ora perduta) pare un'opera meno 'ambiziosa' in quanto a convergenze stilistiche, specie

sembra importare che il *target* della tensione psichica in campo sia alquanto prosaico. Insomma la musica, qui, non accentua, ma proprio disarmava la ironica percezione dei contrari e la facile satira sociale – che invece corre diffusamente nei sempre scoppiettanti e sgrammaticati recitativi della protagonista. Parrebbe che fare un bel sogno, persino fantasticare sulla possibilità di migliorare la propria condizione sociale, sia un diritto a suo modo ‘naturale’. Ed ecco che il comico si stempera in umorismo, in sentimento dei contrari, come per una imprevista empatia dinanzi all’istanza di un onesto sovvertimento di convenzioni e codici opprimenti. La situazione, piuttosto che apparire sconveniente, può addirittura suggerire un nobile tratteggio. In quanto a realizzarlo nella vita, questo sogno *fuori tempo* nell’accezione anche storica della parola, bisognerà magari aspettare alquanto, perché sia evento più largamente accettato.³ Intanto la resistenza, che il sistema oppone al cambiamento, rende più acuta la lettura di certe antinomie etiche e sociali, più efficace la loro traslazione artistica.

Tomando a Cintia: il fatto è che, ascoltando le sue sognanti parole (settenari *abc’ / deec’*), leggendone lo spartito (Andante C, Sol), non affiorano meramente tipici stilemi del codice ‘serio’, assemblati secondo le infinite possibilità della *langue* operistica del tempo. Il fatto è che sembra di trovarsi proprio dinanzi a una più organica, intenzionale citazione (e

nel tratteggio della protagonista – peraltro, la coppia che oggi diremmo semiseria è una sola. L’unicità dell’esperimento leano pare confermato dal fatto che, quando Giuseppe Sarti riprende il libretto del *Cananà* (Torino 1738), ne semplifica drasticamente *plot* e *topoi* (motore dell’intrigo ora è Laurina, di cui Cintia è gelosa) e vira sul puro comico, pur senza accenti dialettali.

³ Il pensiero corre all’illusione di un’ascesa sociale coltivata proprio attorno al 1742 da Maria Maddalena, figlia giovinetta del Leo, promessa a tale don Paolo Morelli, anzi da lui compromessa e mai andata sposa, malgrado le formali proteste avanzate dal compositore – tradizione vuole che, all’ennesimo ostracismo frapposto dall’Uditore Generale Ulloa, Leo ne morisse di crepacuore. Forse, pure un canto tragico si attaglierebbe ai modesti eroi del vivere ‘ordinario’.

dilatazione!) di un'aria 'eroica', cioè quella cantata dalla principessa tartara Mirtena nell'esotico "dramma" *Argeno*, musicato da Leo nel 1728 per il Teatro Grimani di Venezia (atto I, scena 7, p. Domenico Lalli – fonte: GB-Lam) e ripreso al San Bartolomeo di Napoli nel 1731 col titolo di *Argene* (fonte: S-Skma). Nell'aria in questione ("Sì caro è il bel piacere", settenari abbc'/ deec', Andante C, La, un tono sopra l'aria di Cintia), la soave principessa sta per andare sposa in Cina del nobile Cambise. E manifesta una trepidazione del tutto simile a quella poi espressa da Cintia nel contado napoletano, come per uno stesso 'abito' lirico, ma di colore e ricami calibrati sull'interprete di turno (v. Partiture a confronto, es. 1).

Non tanto interessa, qui, che si tratti di una soluzione, per così dire, economica e ricorrente all'epoca – complice il librettista di turno, cui ovviamente si raccomandava di mantenere, pur nel cambio delle parole, il metro poetico del canto originario. Quello che più interessa è la scelta e quindi l'adattamento (spesso arricchimento) di questo come di altri brani di opere serie del Leo, a vantaggio de *L'ambizione delusa* e per momenti di 'affettuosità' che si intendono 'nobili' a dispetto dello *specimen* scenico e verbale, che sarebbe comico-pastorale.

L'ambizione d'altra parte esprime una 'pastoralità' piuttosto insolita, che in qualche modo precorre certo naturalismo rousseauiano, sospesa com'è fra un'Arcadia, che nulla ha dell'accademico, e la commedia schietta. Si veda in proposito la transonomia delle coppie protagoniste: Cintia e Silvio (contralto *en travesti*), Laurina e Foresto (pure contralto *en travesti*), in crescendo di buoni sentimenti e civilissimo eloquio.⁴ A loro si contrappone il terzetto composto da Delfina, svelta e navigata

⁴ Si veda invece *Il Chimico* (p. Antonio Palomba, stessa stagione e *cast* de *L'ambizione*), dove la gentilezza dei pastori Aminta e Nice si motiva coll'esser, quelli, due signori veneziani in incognito.

Partiture a confronto, es. 1

L'ambizione delusa: 1/4 Cintia "Io son qual peregrina" [stralci]

Andante

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Basso c. The second system includes Vno. I, Vno. II, Vla., and Bc. The third system includes Cin., Vno. I, Vno. II, Vla., and Bc. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system is marked *p* (piano). The second system features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) for the strings. The third system includes the vocal line with lyrics: "lo son qual pe - re - gri - na vi - ci - na' al suol na - ti - o, vi - ci - na' al suol na -". The vocal line is marked with a fermata over the first measure and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The string parts in the third system include various articulations and dynamics.

Cin. *cor, pre-vie - ne' pas - si, pre-*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Bc.

Cin. *vie - ne' pas*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Bc. *violoncello*

Cin.

Vno. I *f p f p*

Vno. II

Vla.

Bc. *6 7 6*

Argeno: 1/7, Mirtena "Si caro è il bel piacere" [stralci]

Andante

Violino I *p* *mf*

Violino II *p* *mf*

Viola *p*

Basso c. *p*

Mirt. Si

Vno. I *p* *mf* *p* *p*

Vno. II *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *p*

Bc. *p*

Mirt. ca - ro è' bel pia - ce - re, che bril - la en-tro il mio se - no, che bril - la en - tro il mio

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Bc. *p*

servetta che vien dalla città, e da due 'bestie' del calibro del balordo e ignorantissimo Lupino (T) e del 'porco' Ciaccone (Br), unico ad esprimersi in lingua napoletana.⁵ Tranne quando, costretto a travestirsi prima da barone e poi da podestà, tira fuori malapropismi e solecismi senza fine, proiezione linguistica del suo esser assolutamente fuori posto.

Del resto il titolo già suggerisce la morale di fondo: un'aspirazione mal fondata, per quanto non illegittima, non vale la perdita della dimensione 'naturale' originaria, che può risultare ben più appagante nella sua 'nobile' semplicità.

Dunque, citando ne *L'ambizione delusa* un'aria 'seria' composta almeno dieci anni prima (e probabilmente già riaffiorata in altri contesti eroici), Leo, di fatto, quell'aria la rinnova del tutto, forsanche confortato dal fatto che a impersonare Cintia nel 1742 sia Giovanna Fontani, soprano bolognese a fine carriera, ma da un quarto di secolo avvezza a ricoprire ruoli nobili. Non a caso l'autore per l'occasione dilata un arabesco lirico in dialogo col primo violino, attrezzandolo con salti discendenti di settima e di dodicesima. Stilema, questo, che nel 1728 affiorava più contratto solo nella sezione centrale dell'aria di Mirtena – scritta pel celebre soprano Giovanna Gasperini – e che Leo aveva già usato per 'elevare' il profilo del fornaio Ridolfo, innamorato della Frascatana in *Amor vuol sofferenza* (p. di Gennaro Antonio Federico, Napoli 1739, stagione autunnale del Teatro Nuovo, lo stesso in cui poi andrà in scena *L'ambizione*). Ecco infatti un'altra "commedia per musica" caratterizzata da alcune inattese, per dire così, convergenze stilistiche (nel caso specifico, cfr. I/11, "Vede che l'onda freme", Con spirito ♪, Sol, i salti vocali ideati per il castrato Giacomo

⁵ All'epoca la svolta 'toscana' della *commedeja* partenopea è ormai attuata, con autori ormai intesi al lancio dei loro prodotti 'comici' anche fuori del Regno; senza dire della possibilità di avvalersi a Napoli di cantanti, specialisti del genere, di varia estrazione geografica e caratura tecnica, qualcuno anche propriamente 'virtuoso'. Ovviamente il toscano di Cintia e Lupino sarà tanto sgrammaticato, quanto sarà pulito quello di Silvio, Laurina e Foresto.

Ricci non superano la decima).⁶ D'altra parte un simile arabesco affiora pure fra i bellissimi *Solfeggi* dell'autore (Cantabile C, Mi min., per contralto, con salti di settima).⁷

Ma ovviamente, a fare i conti delle auto-citazioni 'cellulari', per dire così, ci vorrebbe un convegno intero e si tratterebbe di impilare stilemi e *pattern* che sono una sorta di serbatoio generale dell'autore (e dell'epoca tutta), laddove più interessa il confronto fra brani compiuti, ovvero organicamente accostabili in pur così diversa collocazione.

In effetti, malgrado la perdita di non poche partiture operistiche del Leo (il che limita la mappatura di migrazioni plausibilmente incessanti dei pezzi chiusi), sembra comunque interessante cercare ulteriori auto-citazioni entro *L'ambizione delusa*, commedia decisamente *sui generis* per ri-utilizzo o rinvii ad arie di estrazione assai differente. Si può insomma ipotizzare che a Leo tale *modus operandi* fosse utile, come già detto, non solo per alleggerire lo sforzo creativo nell'ambito di una definizione *standard* di nobili affetti; ma anche e soprattutto per dare diverso, inedito risalto psicologico a tipi 'comuni'. Forse nella convinzione, tutta moderna, che profondità e complessità di sentire potessero rivelarsi dotazione naturale di uomini e donne, indipendentemente dalle convezioni sociali.⁸

Le tavole in appendice testimoniano le risultanze emerse da tale ipotesi di ricerca: nella commedia pastorale oggetto di studio, su un totale di 19 arie "d'entrata"⁹ – col da capo e di percorso

⁶ Cfr. l'edizione dell'opera a cura di Giuseppe A. Pastore (Bari, Società di Storia Patria per la Puglia, 1962). Nella stessa commedia, anche il dolore di Camilla, abbandonata da Ridolfo, trova nobile eco nel fiorire dei violini in Sol minore (I/14, "Si fa soave", Allegro C): la parte vocale resta però più raccolta, fors'anche perché ideata per una virtuosa (Maria Maddalena Frizzi) di rango minore rispetto al Ricci e alla Fontani.

⁷ Più *solfeggi* / *Del Sig.r D: Leonardo Leo / A voce sola di Contralto e Basso*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, fondo Giordano (40).

⁸ Cfr. ENRICO FUBINI, *Da Dubos a Rousseau ed oltre*, «Studi Francesi», 167/II, 2012, pp. 257-267.

modulante *standard*, distribuite secondo la gerarchia tipica dei *cast* d'epoca e con calibrata turnazione d'affetti¹⁰ – ben nove di queste 19 presentano grande affinità con noti pezzi 'eroici' o di 'mezzo carattere' ad uso di opere serie (a volte, da queste serie già 'scivolate' in opere comiche coeve). E si tratta per lo più di arie di paragone fra stato d'animo e immagine naturalistica.

Per solo tre di queste nove arie il ricalco del modello serio ha poi finalità rovesciata, cioè intesa a generare comicità, anche a mezzo di 'trovate' sceniche che dinamizzano la riflessione affettuosa o lo sfogo passionale. Per agio di analisi si raccolgono tali sorta di *cover* (ovvero di divergenti collocazioni d'una stessa idea compositiva) a seconda dei personaggi che le intonano. Ovviamente, nella sequela drammaturgica originaria de *L'ambiziosa delusa*, tutte le arie corrono in perfetta turnazione di affetti e di interpreti, per una 'normalizzazione' macro-formale pur essa 'ambiziosa'. Ben solido è infatti l'alveo in cui personaggi (e spettatori) si trovano a nuotare insieme, perché la musica ha comunque il compito di ri-figurare affanni e scompigli della vita 'vera' in forme logiche e consequenziali, così da renderceli, tali affanni e scompigli, più tollerabili, persino 'belli'.

Subito emerge come le uniche due arie attribuite a Cintia, sono entrambe, per così dire, paramnesiche, sono come un riaffioro a tutta prima 'inesatto' o 'impropriamente' localizzato di qualcosa di noto. S'è detto sopra del canto di Mirtena, principessa tartara, che inopinatamente riemerge sulle labbra della ambiziosa contadina; ma per delineare il complesso carattere di Cintia è anche utile l'imprestito congiunto – o per

⁹ Cui vanno aggiunte tre brevi "cavatine" (due sono "d'uscita") e quattro piccoli brani d'assieme (un duetto, un terzetto, due "pieni"), calibrati sul diretto contrasto dei caratteri nel divenire scenico, come proprio del teatro comico.

¹⁰ Per tale poiesi, cfr. il libro sala della prima esecuzione cit., e, sempre della scrivente, il saggio *Il cervello mi fa capitommola. Satira sociale e paradossi estetici nella commedia in musica del Settecento napoletano*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a cura di Mario Spedicato e Marco Leone, Lecce, Ed. Grifo, 2014, pp. 85-108.

successivo travaso, come per un 'perfezionarsi' degli stilemi in campo – di due arie 'serie'. Una, era stata creata per il personaggio di Fenicio, "Grande di Siria" ne *Il Demetrio* (III/11, "Giusti Dei, a voi non chiede", p. Metastasio), in occasione della ripresa dell'opera al S. Carlo di Napoli nel dicembre 1741 (fonte I-Nc), cioè pochi mesi prima della messa in scena de *L'ambizione* al Teatro Nuovo. Nella scena in questione Fenicio, a costo della propria vita, ha appena rivelato l'identità regale di Demetrio. L'altra aria, era stata creata per il personaggio di Clistene, re di Sicione ne *L'Olimpiade* (II/7 "Di modestia quel rossore", in sostituzione della metastasiana "So che è fanciullo amore"), in occasione della ripresa del 1737 sempre per il S. Carlo (fonte I-Nc).¹¹

Arrivato il momento di dipingere lo sdegno di Cintia dinanzi all'amorosa insistenza dell'ex fidanzato (II/9, "Fra gli orrori d'ombrosa foresta", Con spirito 3/8+3/8, Mib, con ripieno di corni), Leo assembla i due brani in questione, con aggiustamenti dovuti non tanto al fatto che gli imprestatori Fenicio (Andante 3/4+3/4, Sol, con ripieno di corni) e Clistene (Vivace 3/8+3/8, Sib) sono tenori,¹² ma alla opportunità di combinare sfumature affettuose di due situazioni 'serie', per tratteggiare il nuovo turbamento della ambiziosa contadinotta. Forse proprio puntando sul fatto che il pubblico potesse riconoscere i tratti salienti dell'imprestito (cfr. per Clistene e Cintia la fusione in unico tema di diversi passi caratterizzanti l'aria di Fenicio) (v. Partiture a confronto: es. 2).

Questa volta, però, l'aristotelico fuori luogo e fuori misura sembra premere con maggior peso sul pezzo dal passo 'galoppante' (sia il 3/8+3/8 di Cintia e Clistene, sia il 3/4+3/4 di Fenicio sono battuti in due tempi, ben ritmati dai corni); non

¹¹ Affatto diversa la musica del Leo per la ulteriore ripresa al S. Carlo nel dic. 1743: Clistene canta graziosamente in un Allegro C, Re.

¹² L'aria di Fenicio è testimoniata anche trasportata pari pari per mezzosoprano e con identico apporto di fiati, in una nota raccolta di *Composizioni vocali* dell'autore: I-Nc, Arie 374.

Partiture a confronto, es. 2

L'ambizione delusa: II/9 Cintia "Fra gli orrori d'ombrosa foresta"

Con spirito [3/8 + 3/8]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Horns (Corno da caccia 1 and 2), Violins (Violino I and II), Viola, and Bassoon (Basso c.). The second system includes parts for Cor Anglais (Cr. 1 and 2), Violins (Vno. I and II), Viola (Vla.), and Bassoon (Bc.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The first system concludes with a double bar line and repeat dots. The second system begins with a double bar line and repeat dots. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

L'Olimpiade: II/7 Clistene "Di modestia quel rossore"

Vivace (3/8+3/8)

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Viola *p*

B.c. *p*

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Vno. I *p* *f*

Vno. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Il Demetrio: III/11 Fenicio "Giusti Dei, da voi non chiede"
ridotta per soprano [Arie 374]

Andante [3/4+3/4]

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Cr. 1, Cr. 2, Vno. I, Vno. II, Vla., and B.c. The second system includes Cr. 1, Cr. 2, Vno. I, Vno. II, Vla., and Vc. The third system includes Cr. 1, Cr. 2, Fenicio (Soprano), Vno. I, Vno. II, Vla., and Vc. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *p*, *f*, and *pp*. The Fenicio part has the lyrics "Giu - sti" under the notes.

foss'altro perché la grossolanità del recitativo introduttivo espresso dalla contadina, finisce col debordare sui decasillabi della seconda strofa, con brusco rovesciamento del tono aulico della prima strofa. Rovesciamento che invece era stato evitato nella precedente aria 'sognante' di Cintia, ove anche linguisticamente lei resta per tutto il brano come 'elevata' rispetto al suo dire ordinario.

D'altra parte l'indignazione della ragazza (in quel corrusco *Mib*, tonalità propria dell'ira, quasi in rilancio del *Sib* di Clistene e a fronte del luminoso *Sol* in cui 'muove' Fenicio) è tale da consentirle 'sbalzi' e 'colorature' di gran fascino, degne del glorioso soprano Fontani. Facile sarebbe (almeno per la ricezione moderna) abbandonarsi ad un'energia sonora che sembra ancora una volta "vincere su tutto", balordaggini verbali comprese.

Anche più potente e sicuramente 'serio' è, ne *L'ambizione*, il turbamento di Foresto, garbato "fattor di campagna" (con garbatissima voce di contralto) che, nella folle giornata imbastita da Leo e Canicà, vede in pericolo il suo amore per Laurina, amabile sorella di pastor Silvio. Tutte e tre le arie d'entrata di Foresto citano o proprio ricalcano brani del Leo, che al tempo dovevano essere ben noti al pubblico napoletano. Il personaggio si presenta con un pezzo grandioso. Rimasto solo in scena (I/8 "Nel cupo seno", Moderato $\text{♩} + \text{♩}$, *Mib*, ancora con ripieno di corni: primo interprete il contralto Gaspara Pallerini, specialista di ruoli *en travesti*), al giovanotto sembra di attraversare una notte oscura e carica di fulmini – per uno sgomento parecchio analogo a quello manifesto una quindicina d'anni prima da Turno, re dei Rutuli (*Il trionfo di Camilla regina de' Volsci*, II/7 "In mar così vasto", p. Silvio Stampiglia, Roma, Teatro Capranica, 1726, Andante *C*, *Mib* – fonte A-Wn), ruolo a suo tempo sostenuto da Domenico Genovesi, soprannista della Hofkapelle. Nella scena eroica, si immagina che il contrastato amore fra Turno e Lavinia giunga alla svolta più funesta: la fanciulla morirà perché rifiuta di sposare altri se non il re dei Rutuli. Ne vien fuori un'aria che pare una sorta di matrice per numerose altre scene 'tempestose' del Leo, con gli archi da cui

continuamente piovono rapidi arpeggi discendenti a note ribattute.¹³

Così ben rodati, quei *pattern* ora tratteggiano pure lo sgomento di Foresto, le cui colorature sono persino più ampie di quelle attribuite a Turno e ai suoi eroici epigoni – ovviamente, al netto di colorature inserite *ad libitum* dal virtuoso in scena (v. Partiture a confronto: es. 3). Peraltro, pochi mesi dopo aver servito Foresto, simile grandiosa cornice agogico-armonica, anima l'incubo fantasmatico di Andromaca, la più tragica delle eroine leane (*L'Andromaca*, II/11, "Veggio girarmi intorno", Andante C, Mib, p. Antonio Salvi, Napoli, Teatro di S. Carlo, 4 novembre 1742 – fonte I-Nc).

Anche le altre due arie "d'entrata" e col da capo di Foresto hanno matrici note: sono entrambe arie di "mezzo carattere". Una (II/11 "Non v'è più bel diletto", Allegretto grazioso C, Re) è sorella della canzonetta intonata tre anni prima, sempre al Teatro Nuovo, da Alessandro, nel già citato *Amor vuol sofferenza* (II/2 "Talora in su l'erbetta", Andante C, Re), a sua volta adattamento di una patetica aria di Lagide (pure contralto) nel dramma eroico *Evergete* (II/3, "Ricordati, mio bene", p. Domenico Lalli, Andante C, Re, Roma, Teatro delle Dame, stagione di carnevale 1731 – fonte I-MC). La filiazione sembra assolutamente 'naturale' pur nella progressiva de-gradazione di *status* e alleggerimento della situazione scenica, cosicché l'addio – in punto di morte – del principe Lagide all'amata Niceta diventa buon materiale per illustrare *menage* affatto borghesi – l'arcadica pastoraltà di

¹³ Leo doveva ritenerla di sicuro effetto: la riprende pari pari (giusto una terza sotto) ad uso della principessa cinese Jantea nel citato *Argeno* (II/7 "In mar così vasto", strofe ricalcate da Lalli su Stampiglia; n.b.: nello *Argene* napoletano del 1731 Jantea è nomata Barsene). Cfr. inoltre 1729 Venezia, *Catone in Utica* (I/1, Catone "Con sì bel nome in fronte", Allegro C, Re – fonte: GB-Lam); 1739 Torino, *Achille in Sciro* (Ulisse, II/3, "Quando il soccorso apprenda", Vivace C, Sol, sez. centrale – fonte: I-Nc); 1738 Ivi, *Ciro riconosciuto* (III/7, Astiage "Perfidi, non godete", Presto brioso C, Mib – fonte: D-B / Allegro di molto C, Fa – fonte: I-Nc).

Partiture a confronto, es. 3

L'ambizione delusa: 1/8 Foresto "Nel cupo seno di notte oscura"

Moderato [♩ + ♪]

Corno da caccia 1
Corno da caccia 2
Violino 1
Violino 2
Viola
Basso c.

mezza voce
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*
p *f* *p* *f* *p*

7 6 3 6
7 6 3



Cr. 1
Cr. 2
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
B.c.

f *p* *p* *f* *f*
f *p* *p* *f* *f*
f *p* *f* *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*
f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

6 3 2 6
3 2 6

Il trionfo di Camilla: II/7 Turno "In mar così vasto"

Violino 1
Violino 2
Viola
B.c.

This system contains the first four staves of the musical score. The Violino 1 and Violino 2 staves are in treble clef, while the Viola and B.c. staves are in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.



Vno. 1
Vno. 2
Vla.
B.c.

This system contains the next four staves of the musical score. The Vno. 1 and Vno. 2 staves are in treble clef, while the Vla. and B.c. staves are in bass clef. The key signature and time signature remain the same as in the first system. The music continues with similar rhythmic complexity.



Vno. 1
Vno. 2
Vla.
B.c.

This system contains the final four staves of the musical score. The Vno. 1 and Vno. 2 staves are in treble clef, while the Vla. and B.c. staves are in bass clef. The key signature and time signature remain the same. The music concludes with a final cadence.

Foresto, s'è detto, ha grosse venature di civile buonsenso. Ché anzi, i settenari del Cananà, rispetto a quelli del Federico, sembrano più 'realistici', perché non rincorrono metafore floreali, ma esprimono in modo diretto l'aspirazione amorosa. Per il resto, le varianti nell'accompagnamento orchestrale e nelle colorature attribuite a Foresto paiono proprio gemmare dal praticello contemplato da Alessandro. Nelle cui vene già scorreva un po' del nobile sangue di Lagide (v. Partiture a confronto: es. 4).

Invece, per l'altra sua aria di "mezzo carattere" (III/11 "Si per voi d'amor la stella", Arioso 3/8+3/8, Fa, con corni di ripieno) il garbato fattore torna a bussare alle auliche porte de *Il Demetrio*, già citato: e qui la semiosi sembra ingarbugliarsi, perché il brano di riferimento, notissimo (II/2 "È la fede degli amanti", 3/8+3/8, Sol, con corni di ripieno) è quello per cui Olinto, "Grande del Regno di Siria", dubita dell'esistenza stessa della devozione in amore, vera Araba Fenice. Lì dove Foresto ribadisce invece sua eterna fedeltà a Laurina.¹⁴ Vien da pensare che nel clima comunque arioso e galante della situazione e su analogo gioco di rime al mezzo e tronche, Leo e Canicà si siano divertiti a citare e insieme rovesciare il concetto originario (entrambe le arie hanno solenne introduzione strumentale tematica: si dà stralcio degli attacchi lirici) (v. Partiture a confronto: es. 5).

Tomando alle pene d'amore, tocca a Silvio testimoniare il peso più terribile: dopo aver manifestato il suo amore per Cintia (I/7 "Nasce da' vaghi lumi", Andantino grazioso 3/4+3/4, Re) ricalcando nell'attacco certo tenero canto di Camilla in *Amor vuol sofferenza* (III/8, "Pensa ch'io t'amo, o caro", 6/8, Re),¹⁵ Silvio piomba in uno stato di crescente agitazione. Al culmine della quale (II/10, "Dolente, dubbioso", Affannoso $\text{♩} + \text{♩}$, Sol min.) il

¹⁴ Per una galante variazione sul tema cfr. l'aria di Clistene "Del destin non vi lagnate", ne *L'Olimpiade* del 1737 cit., All° C, Do.

¹⁵ Dopo una magnifica messa di voce iniziale, parte il tema amoroso di Silvio, che anche nelle estese fioriture centrali rielabora passi già cantati da Camilla.

Partiture a confronto, es. 4

L'ambizione delusa: II/11 Foresto "Non v'è più bel diletto"

Allegretto grazioso

For.
Non v'è più bel di - let - to, più bel pia - cer non v'è più bel pia - cer non v'è d'un

Vno. I
Vno. II
Vla.
B.c.

For.
cor - ri - spo - sto af - fel - to, d'un for - tu - na - to a - mor, d'un for - tu - na -

Vno. I
Vno. II
Vla.
B.c.

For.
to a - mor. Più bel pia - cer, più bel di -

Vno. I
Vno. II
Vla.
B.c.

mf *p* *mf* *mf* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf*

Amor vuol sofferenza: II/2 Alessandro "Talora su l'erbetta"

Andante

Ales. 
Ta-lo-rain su l'er - bet-ta lan-gue la vi - o - let-ta, lan-gue la vi-o - let - ta, quel-lo che già'l de

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

B.c. *p*

Ales. 
si-o fu d'o-gni pa-sto - rel-la, non par più quel-la, oh Dio, pri - va di sua bel - tà,

Vno. I

Vno. II

Vla.

B.c.

Ales. 
non par più quel-la, oh Dio, più queHa,

Vno. I

Vno. II

Vla.

B.c.

Evergete: II/2 Lagide "Ricordati mio bene"

[Andante]

Lag. Ri-cor-da-ti, mio be - ne, quan - to fe-del t'a-ma-i, quan - to fe-del t'a-ma-i, e

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

B.c. *p*

Lag. lie - to dal-le ve - ne il san-gue spar-ge-rò, e lie - to e lie-to dal-le ve - ne il san - gue - spar - ge-rò, il san-gue - spar - ge - rò,

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

B.c. *f*

Partiture a confronto, es. 5

L'ambizione delusa: III/11 Foresto "Si, per voi d'amor la stella"

Arioso [3/8 + 3/8]

Musical score for the piece "L'ambizione delusa: III/11 Foresto". The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system includes parts for Flute (For.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.c.). The lyrics for the first system are: "Si, per voi d'amor la stel - la lie - ta'e be-la'o - mai ri-splen -". The second system includes parts for Clarinet 1 (Cr. 1), Clarinet 2 (Cr. 2), Flute (For.), Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.c.). The lyrics for the second system are: "da, e pro - metta'a - mata cal - ma". The score features various musical notations including triplets, dynamics (p, mf), and articulation marks (tr).

Demetrio: II/3 Olinto "È la fede degli amanti"

Olinto *E' la fe - de de - gli - man - ti co - me TA - ra - ba Fe - ni - ce co - me TA - ra -*

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

B.c. *p*

Ol. *ba Fe - ni - ce che vi - sia, cia - scun lo di - ce, do - ve sia, nes -*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B.c. *f* *p*

Ol. *sum il sa, do - ve sia, nes - sum il sa, nes -*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.c. *f*

pastorello ormai veste i panni di ben più nobili eroi. Non a caso questa è l'unica aria de *L'ambizione* ad essere introdotta da un recitativo obbligato, inteso a figurare il correre della gelosia nelle vene dell'infelice giovane, sino al pieno sbocco lirico. Fra le tante comparazioni possibili, il modello più prossimo sembra quello della Deidamia, abbandonata da Achille (in *Achille in Sciro*, II/11, "Non vedi, tiranno", p. Metastasio, Torino, Teatro Regio, dicembre 1738). Una perla belcantistica (C, Sol min.) creata da Leo per Anna Maria Strada, celebre soprano haendeliano e riciclata per il Silvio interpretato da Marianna Anselmi, buona allieva (nonché cognata) di Niccolò Conforti.¹⁶ Metro poetico e costruito verbale sono assimilabili, così che il *topos* delle triadi arpeggiate discendenti e inframezzate da pause 'affannose', e quello della 'penosa' scala cromatica ascendente animano in modo analogo il canto di Deidamia e quello di Silvio (v. Partiture a confronto: es. 6). Qui Leo sembra affinare la propria cifra 'patetica' – si vedano, tra le arie precedenti assimilabili, quella di Turno ("Non mi scherzirai", in *Camilla* cit., I/5, C, Sol min.), di Marzia ("Confusa, smarrita", in *Catone in Utica* cit., III/2, C, Sol min.), di Megacle ("Se cerca, se dice", *Olimpiade* cit., II/9, Agitato C + C, Do min. versione per contralto).¹⁷ Non a caso tale cifra 'patetica', dopo aver nobilitato Silvio, impronta la concitazione dell'altra

¹⁶ Conforti aveva sposato la sorella di Marianna, Zefferina, che ne *L'ambizione* veste i panni di Delfina, scafata servetta che vien dalla città e la cui aria cardine (II/6, "Ma che insolenza!", Con spirito C + C, Do) ripropone, in tipica modalità fuori luogo e fuori misura, stilemi rabbiosi diffusissimi nell'opera eroica (cfr. l'attacco in staccato con terza ascendente-discendente seguita da sbalzo in ottava). Questa canterina affatto comica, in avvio del III atto de *L'ambizione*, si fa tuttavia portavoce di un'amara riflessione sul malcostume dei signori, che non mantengono promesse matrimoniali (ancora una volta il pensiero corre a Maddalena Leo). Le battute in questione furono però cassate nella partitura, come per una censura preventiva: ed infatti i versi relativi non compaiono nel libretto a stampa, nemmeno sotto la consueta forma delle parole tra virgolette, che si leggono ma non si cantano.

¹⁷ Nella copia forse usata per la ripresa napoletana del 1743 l'aria, per soprano, è trasportata in Fa min.

Partiture a confronto, es. 6

L'ambizione delusa: II/10 Silvio "Dolente, dubbioso"

Affannoso [c + c]

The score is divided into three systems, each with five staves: Soprano (Sil.), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Contrabbasso (B.c.).

System 1: The Soprano part begins with the lyrics "Do - len - te, dub - bio - so, ri - po - so non tro - vo, ri - po - so non tro - vo: la -". The music is marked *p* (piano) for the first two measures and *f* (forte) for the last two. The instrumental parts (Vno. I, Vno. II, Vla., B.c.) follow a similar dynamic structure, with *p* and *f* markings.

System 2: The Soprano part continues with "pe - na ch'lo pro - vo, la pe - na ch'lo pro - vo, spie - gar - si non può, spie - gar - si non può,". The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) in alternating measures. The instrumental parts also use *mf* and *p* markings.

System 3: The Soprano part concludes with "no, no, la pe - na ch'lo pro - vo, spie - gar - si non può, spie - gar - si non può, spie -". The dynamics are marked *mf* and *f* in alternating measures. The instrumental parts also use *mf* and *f* markings.

Achille in Sciro: II/11 Deidamia "Non vedi, tiranno"

Deid. *Non ve-di, ti-ran-no, ch'io mo-ro d'af-fan-no, ch'io mo-ro d'af-fan-no, che bra - mo chein*

Vno. 1 *[p]* *mf [p]*

Vno. 2 *[p]*

Vla. *[p]*

B.c. *[p]*

Deid. *pa-ce mi la - sci mo - rir? Ch'io mo-ro d'af - fan-no, non ve-di, ti - ran - - -*

Vno. 1 *f p f*

Vno. 2 *f p f*

Vla. *f p f*

B.c.

Deid. *no, che bra - mo chein pa - ce mi la - sci mo-rir, mi*

Vno. 1 *p fp mf f [p] mf p*

Vno. 2 *p fp mf f [p] mf p*

Vla. *p fp f [p] mf p*

B.c. *p fp f [p] mf p*

Ermione, nella già citata *Andromaca* (I/7, "Tiranna, mi credi", C Sol min.) in scena al San Carlo a distanza di pochi mesi da *L'ambizione*. Va da sé che una passione così forte e profonda come quella espressa da pastor Silvio nel solco di simili eroi, alla fine smonterà le sconvenienti ambizioni della contadina Cinzia, ricondotta al primigenio affetto in un duetto di notevole delicatezza (III/13, Larghetto C, La).

E veniamo alla dimensione propriamente comica, pur essa corroborata di imprestiti 'seri', ma per ottenere effetti del tutto rovesciati: non a caso si tratta di arie, sì, solistiche e di fine scena, ma che sono nel contempo arie d'azione, cioè col cantante che continua ad interagire con gli altri attori (muti) in campo, in un profluvio di didascalie che sottolineano il nuovo dinamismo scenico. Per uno schietto trionfo del fuori luogo, fuori tempo e fuori misura.

Proseguendo nella dimensione lacrimevole, basterebbe citare, appunto, "Belle lacrime", breve cavatina di Laurina (III/5, Andante C, Re min.), il cui *hoquetus* sparso di topiche seste napoletane e settime diminuite è un capolavoro di ipocrisia, perché pianto del tutto falso, inteso ad abbindolare Lupino, bietolone di turno. In effetti, Laurina, su quattro arie, per ben tre volte finge languori e tremori amorosi, così che Leo può dare la stura a tutti gli stilemi del caso, caricandoli a dovere – si pensi all'onomatopea cardiaca di "Speme e timore" (I/11, Allegro 3/8+3/8, Sol), con la fanciulla che invita a tastarle il petto; o allo sdilinquinamento di "D'amor la face" (II/2, Larghetto 2/4+2/4, Sib), con passaggi cromatici veramente *fuori misura*,¹⁸ ove la gestualità avrà certo aiutato la cantante "Lucchesina" a suggerire un rovesciamento semantico proprio delle Serpine *d'antan* (in tal senso, tutte e tre le arie della serva Delfina sono un capolavoro

¹⁸ Peraltro, pur nel cambio d'agogica, l'aria per attacco e svolte patetiche ricorda la flautata siciliana intonata, in *Amor vuol sofferenza*, da Eugenia allorché ribadisce la sua finzione (II/4, "Povera nacqui ignobil villanella", 6/8, Sib).

di ipocrisia: lei non getta mai la maschera della fanciulla a modo).

Ma nella nuova commedia pastorale, quanto sia divenuto sottile il confine fra serio e comico, lo attesta l'unica aria in cui Laurina getta la maschera, indossata solo per obbedire al fratello Silvio. Infatti al colmo dell'intreccio, Laurina confida a Foresto il suo 'vero', disperato amore (III/9, "Ch'io spero?", Andante C, Sol min.), con topica *prolepsis* ovvero motto d'attacco enfatizzato da corone,¹⁹ ricorrenti progressioni cromatiche a testimoniare il *pathos* crescente e profluvio di seste napoletane. Nulla fa credere che si tratti di un amoretto di borgata, non sembra possibile dubitare della forza naturale di simile emozione.

Sempre 'vera' (cioè veramente sentita dal personaggio) è poi l'agitazione di Lupino, ruolo cucito su misura del noto tenore baritonale Alessandro Renda, specialista in ruoli 'caricati'. Ma appunto, l'ansia avvertita dal frappato contadino è talmente fuori misura e fuori luogo, da infastidire sempre e comunque gli altri personaggi in scena, con raddoppio dell'effetto comico. In particolare la prima aria d'entrata di Lupino (I/3, "Digli che io, cioè", Moderato $\text{♩} + \text{♩}$, Do) è un capolavoro per rovesciamento del serio nel comico. Se il sogno di Cintia, nella scena successiva, più che far ridere, fa sorridere e in qualche modo commuovere, l'ambizione del suo bestiale fratello merita subito la sferza più caustica. L'immediata successione di due situazioni antitetiche, ma di comune matrice (appunto l'ambizione del titolo) ben evidenzia la contrapposizione d'affetti ed effetti.

Nel tratteggio del turbamento di Lupino (che crede di dover incontrare un barone, praticamente un ufo, per lui), il compositore, con la complicità del librettista (generoso dispensatore di settenari tronchi), cita con ogni evidenza l'aria *clou* di un altro, ben più eroico e dignitoso uomo dei campi: Mitridate,

¹⁹ Per questa modalità d'attacco, fra le numerose autocitazioni possibili del Leo, cfr. l'aria, ancora di Eugenia, "Mi parli tu di sdegno", I/I5, Spazioso C, Re.

che è un pastore, sì, ma di armenti regali, nonché affettuoso custode dell'incognito principe Ciro (nell'opera appunto intitolata *Ciro riconosciuto*, III/1 "Dimmi, crudel, dov'è", ♯ + ♯, Sol, p. Metastasio, Torino, Teatro Regio, stagione di carnevale del 1739: fonti D-B e I-Nc). Primo interprete di tale aulico pastore era stato il tenore Gaetano Pompeo Basteris, "virtuoso del re di Sardegna", il quale peraltro nel 1741-42 si esibiva al San Carlo (nell'*Ezio* del Sarro e forsanche nella ripresa del sopradetto *Ciro riconosciuto* del Leo). Un gioco di specchi deformanti, che può aver deliziato viepiù il pubblico dell'epoca.

Mettiamo a confronto le due arie, quella seria (qui si sceglie la partitura 'napoletana', perché ancor più vicina alla versione di Lupino) e quella comica (v. Partiture a confronto: es. 7): stessa agogica, in entrambi i casi il canto erompe subito a solo, con tipico motto d'attacco a figurare l'urgenza dell'emozione; simile è il dialogo 'martellato' fra archi e voce, con continue pause drammatiche; analogo il rapido alternarsi delle dinamiche e conformi le articolazioni in staccato e staccatissimo. È dunque essenzialmente lo scarto tonale (il Do-Sol maggiore di Lupino, che vorrebbe darsi coraggio da solo, contro il cupo Sol-Re minore di Mitridate, con relativo bagaglio di seste napoletane) a rassicurarci, come da testo poetico, della inopinata balordaggine di tanta, già tragica, agitazione sonora. Forse, gesti e posture dell'un tenore (il Renda) rispetto all'altro (il Basteris) poterono sottolineare la esilarante metamorfosi.

Il rovesciamento dell'effetto è poi come rilanciato e portato alle estreme conseguenze nell'aria successiva di Lupino (II/3, "Dich'io, Lupin?", Andantino C, Re), che ora deve affrontare uno *stress* anche maggiore del precedente: eccolo "ruminare" una strategia amorosa che seduca Laurina, da lui creduta una baronessa. Il parossistico accumulo di parole *nonsense*, l'evocazione di grida asinine, la crescente meccanizzazione delle parole deformano al massimo grado possibile i noti stilemi dell'affanno eroico. Ovviamente, ride chi vede e ascolta, non chi in tutta serietà si comporta e canta da somaro. Va da sé che Lupino sarà alla fine l'unico a restare 'scoppiato',

Partiture a confronto, es. 7

L'ambizione delusa: 1/3 Lupino "Digli, che io...cioè"

Moderato [♩ + ♩]

Lup. Di-gli, di-gli che io... cio-È: che lei... che noi... ma

Vno. I *f p f p f p*

Vno. II *f p f p f p*

Vla. *f p f p f*

B.c. *f p f p f p*

Lup. no, ma no: di - rai... ma che di - rai? ma che di - rai? Per me, se tu nol sai, cer-

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

B.c. *p*

Lup. to, cer-to, cer - to, che non lo so, che non lo so, che non lo so.

Vno. I *f p e smorzato f*

Vno. II *f p e smorzato f*

Vla. *f p e smorzato f*

B.c. *f p e smorzato f*

Ciro riconosciuto: III/1 Mitridate "Dimmi, crudel, dov'è?"

Mitr. *Dim - mi, dim - mi, cru - del, do - v'è? Cru - del, do - v'è?*

Vno. 1 *f p f*

Vno. 2 *f p f*

Vla. *f p f*

B.c. *f p f*

Mitr. *Ah, non ta - cer co - si, no non ta - cer co - si. Bar - ba - ro Ciel, bar ba - ro*

Vln. 1 *mf [p] mf p mf*

Vln. 2 *mf [p] mf p mf*

Vla. *mf [p] mf mf*

B.c. *mf [p] mf mf*

Mitr. *Ciel, per - ché per - ché in - si - noa que - sto di, a que - sto di ser - bar - miin vi - ta, ser -*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

B.c. *p*

visto che tutti gli altri personaggi, ricalibrate le rispettive ambizioni, le cose si risolveranno al meglio.²⁰

Salendo di grado comico (ovvero scendendo di grado 'eroico') tocca al capraio Ciaccone (ovvero al baritono Giuseppe Cocchigliotti) rovesciare *in toto* il senso di citazioni 'serissime', lui che è costretto a vestirsi da barone (e poi da podestà) per consentire la vendetta di padron Silvio sull'ambiziosa Cintia. Non a caso per l'aria-epitome del greve personaggio, "Il cervello mi fa capotòmmola" (III/3, Allegro con spirito $\text{C} + \text{C}$, Re, su versi, manco a dirlo, tutti sdrucchioli, tranne il finale tronco), Leo attinge al top del genere aulico, ricalcando, ad esempio, il tempestoso sfogo di Cambise, principe persiano che, nel già nominato *Ciro riconosciuto*, inizialmente appare in scena travestito da pastore (perfetto rovesciamento della situazione vissuta da Ciaccone, pastore travestito da barone). L'aria di furia di riferimento (II/9 "Men bramosa di stragi", Vivace molto $\text{C} + \text{C}$, Do: mi rifaccio alla versione per contralto del testimone napoletano, forse usato per la ripresa al San Carlo in quell'ambizioso 1742) è tutta tramata di note di sbalzo, di arpeggi sillabati in staccato e raddoppiati dai violini, con una dinamica squarciata da reiterati forte e mezzoforte. Cambise, ormai riconosciuto come principe e bramoso di vendetta, si paragona a una bestia feroce. Per parte sua, Ciaccone, ormai smascherato da barone e riconosciuto per la bestia che è, si sente non meno *mperrato* (inferocito), il teschio abitato da furie che gli giocano a *strommola* (trottola): e mentre *scajenze* (sventure) gli piovono d'ogni parte, è anche assediato in scena da un azzimato maestro di ballo: una presenza fastidiosissima (benché muta), utile a 'ridurre' ulteriormente l'originaria eroicità degli stilemi musicali. Ma nell'accostamento-rovesciamento sistematico delle due dimensioni furiose, e tenuto conto delle diverse tessiture vocali (l'aulico contralto si 'degrada' a ruspante baritono) il

²⁰ Analogo il destino di Fazio in *Amor vuol sofferenza*: ecco un altro asino (interpretato dal celebre basso Corrado nella prima del 1739), i cui turbamenti danno la stura a ripetuti ragli alle scene I/8 ("Così voglio, via, non più...") e 12 ("Io non so, dove mi sto").

capraio merita pure lui di scandire le sue vernacolari metafore su note di sbalzo e arpeggiate in staccato, col raddoppio dei violini e ripetuti lampi di forte e mezzoforte. Stilemi fuori luogo e fuori misura rispetto le attribuzioni drammaturgiche *standard*, ma così comicamente naturali! Infine la breve inflessione patetica di Cambise (Do min. su figure ostinate) si dilata nel lamento da tarantolato di Ciaccone (bb. 45-50: il maestro di ballo lo *'mfraceta* senza fine), il che sancisce il definitivo 'degrado' della matrice aulica (v. Partiture a confronto: es. 8). Ma intanto la furia di Ciaccone ha assunto dimensioni più estese di quella cantata da Cambise. D'altra parte, il capraio è un personaggio rozzissimo, sì, ma tutt'altro che sciocco: esprime insomma una certa sua *virtus* pur col cervello sottosopra – un richiamo potrebbe trovarsi anche nel vetturino Mosca di *Amor vuol sofferenza*, che, Figaro *ante litteram*, mette in moto "gniegnò, cerviello" e produce "màchene, ntàpeche" con sempre più vivaci sbalzi e staccati (II/1, Allegro con spirito $\text{♩} + \text{♩}$, Sol). Su un livello decisamente più farsesco si veda invece con quale icastica buffoneria 'sballonzola' il cuore del tontolone Fazio nella stessa opera (I/12 e III/8).

Infine il grezzo Ciaccone, quando non segue il copione imbastitogli da Silvio, manifesta una *verve* amorosa tanto ruspante quanto semplice e diretta.²¹ Colpito al cuore da Delfina (scaltra serva cui pure non dispiacerebbe imbaronarsi), il rude giovanotto imbastisce un corteggiamento – lui crede – delicatissimo ("Vaghi occhietti vizzosetti", Allegretto 2/4+2/4, Re), che sembra citare, per fare un esempio organicamente confrontabile, certa grazia maliziosa che caratterizza Emilia, vedova di Pompeo, quando legge nei "vaghi occhi" di Marzia l'amore per il nemico Cesare (in *Catone in Utica* cit., I/14 "Un certo non so che", Allegretto 2/4+2/4, Fa) (v. Partiture a confronto: es. 9). Una citazione galante, potenziata dal fatto che il capraio-finto barone

²¹ Cfr. la sua breve *Siciliana* d'uscita, I/5, "Belle figliole", 12/8, Sol.

Partiture a confronto, es. 8

L'ambizione delusa; III/3 Ciaccone "Il cervello mmi fa capotommola"

Allegro con spirito [♩ + ♪]

The musical score is presented in three systems, each separated by a double bar line. The instruments are Ciaccone (Ciaccone), Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), and Bassoon (B.c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is *Allegro con spirito* with a 2-beat measure structure [♩ + ♪].

System 1: Lyrics: "Il cer-vel-lo mmi fa ca-po-tom - - - - - mo-la." Dynamics: *p* for Vno. I and II, *f* for Ciaccone, Vla., and B.c.

System 2: Lyrics: "sto am-mo-je-na-to, no mma-o na prub-be-ca, na prub-be-ca, sto 'mper-ra-to cchiu peo de na". Dynamics: *p* for Vno. I and II, *mf* for Ciaccone, Vla., and B.c.

System 3: Lyrics: "vu-fe-ra, sto 'mper-ra-to cchiu peo de na vu-fe-ra, e'u-scia". Dynamics: *f* for Vno. I and II, *mf* for Vla., and *f* for B.c. with *p* at the end.

Ciro riconosciuto: II/9 Cambise "Men bramosa di stragi"

Vivace di molto [♩ + ♩]

Camb. 

Vno. I 

Vno. II 

Vla. 

B.c. 

Camb. 

Vno. I 

Vno. II 

Vla. 

B.c. 

Camb. 

Vno. I 

Vno. II 

Vla. 

B.c. 

Partiture a confronto, es. 9

L'ambizione delusa: II/8 Ciaccone "Vaghi occhietti, vizzosetti"

Allegretto

The musical score is arranged in five staves. The vocal line (Ciac.) is in the bottom staff of each system, with lyrics in Italian. The instrumental parts are Vno. I, Vno. II, Vla., and B.c. (Bassoon). The score is divided into three systems by double bar lines. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The lyrics are: "Va-ghi'oc-chiet-ti, viz-zo-set-ti, pu-pil-luc-ci del mio be-ne, pu-pil-luc-ci del mio be-ne, queH'ar-dor che da voi vie-ne, da voi vie-ne, ah! M'ab-baglia, m'ab-baglia e'abbruscia il cor, e'ab-bru-scia il cor... A te di-co, oh mio tra-so-ro, oh mio tra-so-ro..."

Catone in Utica: I/14 Emilia "Un certo non so che"

Allegretto

Em.
Un cer-to non so che, non so che, veg-go ne-gl'oc-chi tuo-i, veg-go ne-gl'oc-chi

Vno. I
p

Vno. II
p

Vla.
p

B.c.
p

Em.
tuo-i, tu vuoi chea-mor non si-a, tu vuoi chea-mor non si-a, sde-gno pe-rò non è, no,

Vln. I
p

Vln. II
p

Vla.
p

B.c.
p

Em.
no, sde-gno pe-rò non è, no, no, non è, no, no, non è, sde-gno pe-rò non è.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.c.

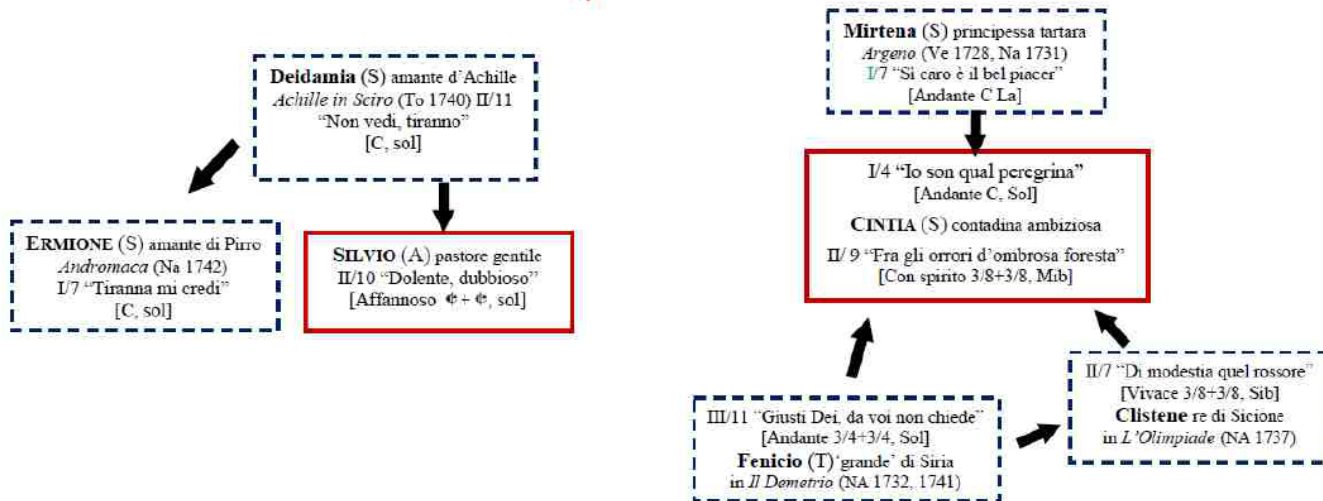
indossa (chissà con quale grazia!) abiti femminili per compiacere le signorine in scena. Ovviamente il travestimento al quadrato del finto-barone/finta-damina, rende vieppiù 'sbilenco' il rinvio, non foss'altro per il divario dei registri vocali (l'aria di Emilia era stata scritta per il mezzosoprano Antonia Negri, detta la Mestrina) e per il lessico metastasiano cui ora si contrappone il *gramelot* toscano-napoletano. E la paramnesia si fa vieppiù strabica a causa del doppio corteggiamento condotto da Ciaccone, il quale ha quattro "occhietti" da adulare. Infatti, egli per sé vuol sinceramente conquistare la serva Delfina, ma intanto per ordine di Silvio deve continuare a finger interesse per la padrona Cintia, generando la tipica aria comica d'azione. Per meglio comprendere la nuova forza espressiva di quest'aria 'buffa', aventi a tema certi "occhietti" femminili, la si confronti con quella affatto farsesca del solito Fazio in *Amor vuol sofferenza* (II/15, "Quegli occhietti piagnoletti", Andante C, Fa), intesa 'semplicemente' a ribadire l'assoluta idiozia del personaggio.

E così, la parentela col canto di Emilia resta percepibile, forse perché quel canto Leo già nel *Catone* l'aveva spogliato un poco del suo nobile *allure*, dandogli piuttosto *l'esprit* d'un *boudoir*, trasformando cioè le rovine romane in un salotto pettegolo. Potrebbero assimilarsi anche le inattese svolte patetiche presenti nella prima parte delle rispettive arie (con seste napoletane e settime diminuite), mentre certe petulanti ribattute di Emilia – una stessa nota su minimi lessemi e sul forte degli archi – quasi suggeriscono una cinesica di stizza, alquanto fuori luogo e fuori misura per una eroica matrona.

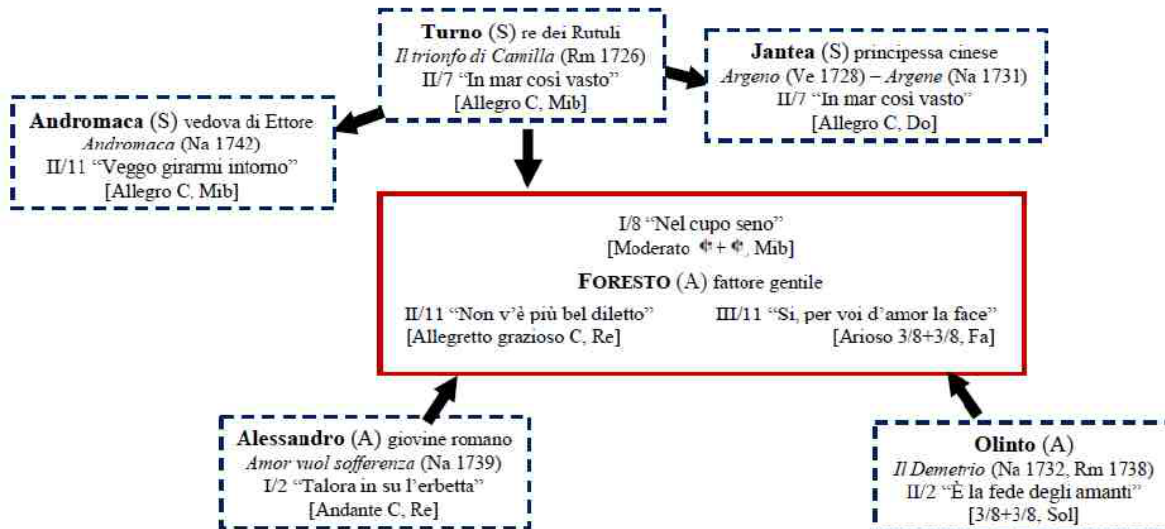
Ma invero, arie di "mezzo carattere" calibrate su una *sensiblerie* più semplice e diretta (salvo le dovute colorature), sono una costante del Leo operista serio, fin dalle prime sue fatiche: per una ricchezza di soluzioni che ben potrebbe sostanziare una indagine musicologica inversa rispetto a quella da me tentata.

APPENDICE

NAPOLI, T. NUOVO - PRIMAVERA 1742 - commedia pastorale in musica



NAPOLI, T. NUOVO - PRIMAVERA 1742 - commedia pastorale in musica



NAPOLI, TEATRO NUOVO - PRIMAVERA 1742 - commedia pastorale in musica

