

ANTONIO CAROCCIA

*La concezione sinfonica di Leonardo Leo*

Nella letteratura del Settecento, la sinfonia operistica viene quasi sempre descritta in maniera sommaria e superficiale: per Arteaga «La sinfonia operistica è necessaria non che opportuna a sedar il confuso mormorio degli uditori, a svegliar la loro attenzione, e a preparar gli animi al silenzio ed alla compostezza»;<sup>1</sup> per Planelli «La sinfonia aver dee connessione col dramma, e segnatamente con la prima scena»;<sup>2</sup> per Hiller «La sinfonia d'opera italiana è pezzo di poco valore, utilizzata solo in funzione di Introduzione; in quanto il rumore del pubblico non si è abbassato».<sup>3</sup> Hasse, per la rappresentazione dell'*Issipile* del 1742 ricorda che «La sinfonia che contiene un passo per oboe solo, eseguita dal famoso oboista Besozzi, fu coperta dal chiasso del pubblico, che dopo la 3° rappresentazione considerai di eliminare quel passo», mentre per Schütz «nessuno in Italia dà peso alla sinfonia; l'esistenza della sinfonia è dovuta al costume da dare un colore alla festività. Musica di rappresentanza, paragonabile a musiche eseguite in manifestazioni pubbliche». Di fronte a questa "trascuratezza" del passato, ci appaiono oggi di un certo interesse gli studi effettuati tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, per quel che riguarda l'area napoletana, con una serie

<sup>1</sup> STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia, Stamperia di Carlo Palese, 1788<sup>2</sup>, I, p. 272.

<sup>2</sup> ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in Musica*, Napoli, Stamperia di Donato Campo, 1777, p. 73.

<sup>3</sup> JOHANN ADAM HILLER, «Notizie settimanali», 1769.

di pubblicazioni musicologiche dedicate alla cosiddetta “sinfonia operistica napoletana”. In questo caso, ci troviamo di fronte ad una serie di antinomie se nel considerare questo genere come “preludio orchestrale” o come “parte integrante dell’opera”. Per esempio, studiosi come Heuber e Kretzschmar non trovarono mai intenti programmatici nelle opere che presero in considerazione. Però, la mancanza di questo aspetto ha ostacolato non poco le ricerche sulla ‘sinfonia operistica napoletana’. Poiché, alcuni studiosi hanno interpretato questo genere come una forma sonata nello stile dei classici viennesi. Ma questo schema vale per lo più per opere composte dopo il 1780, mentre il periodo precedente è rimasto fino ad oggi poco studiato, eccezion fatta per i lavori di Mennicke<sup>4</sup> e Hell.<sup>5</sup>

Leonardo Leo, come ha anche osservato anche Hucke,<sup>6</sup> è stato un vero sperimentatore anche per quel che riguarda le sinfonie operistiche. Difatti, queste sono al di sopra della media degli autori precedenti o dei contemporanei e possono essere considerate come delle proprie e vere pagine strumentali che si avvicinano ai pre-classici, soprattutto ai viennesi, soddisfacendo l’ideale della forma sonata. I movimenti di apertura in Leo non sono del tutto dissimili o lontani dal periodo pre-classico, poiché egli rispetto ad altri autori non guarda al concerto strumentale, come ad esempio possono essere considerati i primi movimenti di un Porpora o un Vinci, che sono più vicini a questo genere, ma soprattutto al discorso ritmico della marcia. Presumibilmente, per

<sup>4</sup> CARL HEINRICH MENNICKE, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, nebst biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

<sup>5</sup> HELMUT HELL, *Die neapolitanische opernsinfonie in der ersten hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1971.

<sup>6</sup> HELMUTH HUCKE, s.v. «Leonardo Leo», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1960, Kassel, Bärenreiter-Verlag, Bd. 8, col. 628.

l'effetto che si voleva creare sul pubblico del tempo. Green,<sup>7</sup> che ha studiato le prime sinfonie operistiche di Leo, composte prima del 1730, fa notare che questo tipo di impianto, con la prospettiva della forma sonata e lo sviluppo di un 'secondo tema', come del resto aveva osservato anche Pastore, che ha curato molteplici revisioni di queste pagine, ossia che i tratti tipici della marcia nel primo movimento sono strettamente collegati a passi coreutici sia nel piano che nella struttura. Ad esempio, nella prima opera, ossia *Il Pisistrato*, rappresentata a Napoli nel 1714, troviamo già un tratto distintivo dell'autore rispetto ad altri, con un primo movimento ben distinto in due parti con segni di ripetizione che evidenziano come queste parti richiamino passi coreutici e militari. Da notare poi la presenza di una tonalità rara come Sol bemolle minore che si ritrova anche nella *Sant'Elena al Calvario* (1734). Nella *Zenobia in Palmira* (1725) non troviamo più i segni di ripetizione, ma una bella corona (batt. 16, v. fig. 1) che sottolinea la divisione sezionale.

Per quel che riguarda la *Zenobia* troviamo ancora questo ritmo di stampo militare, con questi blocchi "marziali" esterni tipici della marcia, seppur non figurano gli ottoni (v. fig. 2).

Nell'*Argeno* (1728) non troviamo più la corona alla fine della prima parte, ma la divisione è data dall'unisono orchestrale che segna una cesura tra le parti. Nell'*Evergete* (1731) troviamo ad esempio un forte utilizzo di trombe e corni insieme a mo' di fanfara, come era già accaduto nel *Trionfo di Camilla* (1726). L'inizio del brano in tre parti ricorda molto l'inizio del primo movimento dell'introduzione alla *Semiramide riconosciuta* di Porpora (prima edizione del 1729). Uno schema di quattro battute

<sup>7</sup> DOUGLAS MARSHALL GREEN, *The instrumental ensemble music of Leonardo Leo against the background of contemporary neapolitan music*, Diss. University of Redlands, Boston University 1958 <<https://open.bu.edu/ds2/stream/?#/documents/61142/page/37>> (ultima consultazione 15 aprile 2024).

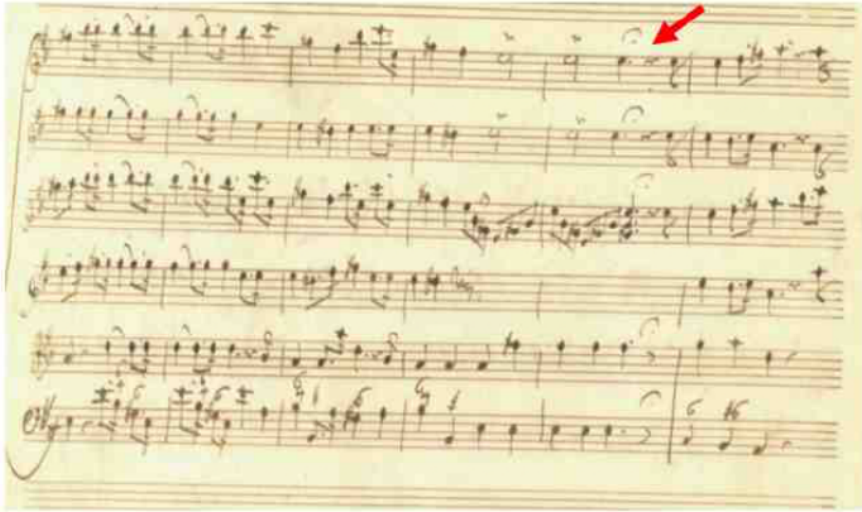


Fig. 1 – LEONARDO LEO, *Zenobia in Palmira* (1725)  
I-Nc, 28.4.24, c. 2<sup>v</sup>, b. 16

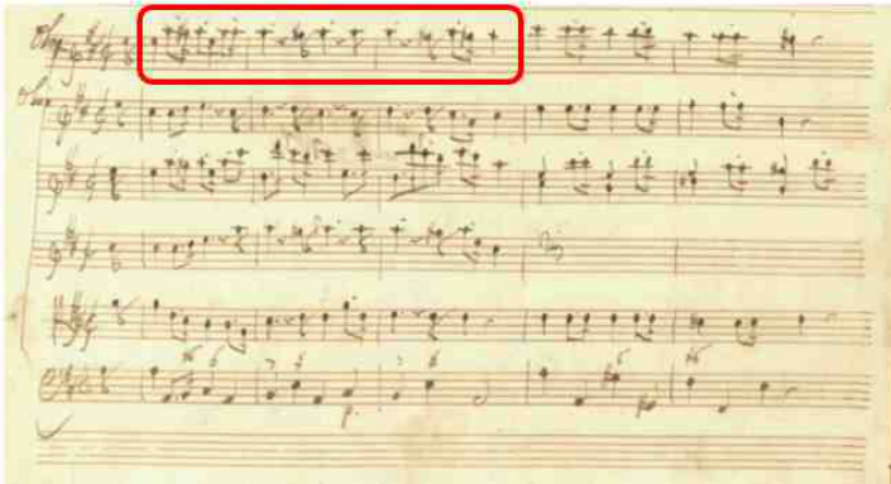


Fig. 2 – L. LEO, *Zenobia in Palmira* (1725)  
I-Nc, 28.4.24, c. 1<sup>v</sup>

I-IV-I a coppia di due a due. Un'ulteriore dimostrazione di quanto Leo avesse ben chiaro il principio dell'impalcatura ritmica. Uno schema simile che troviamo nell'*Emira* (1735) divisa in due parti completamente dominata da queste "impalcature" con tonica e dominante posizionate direttamente una accanto all'altro a dominare un po' questa sorta di paesaggio sonoro. Anche il primo movimento dell'*Olimpiade* (1737) è in tre parti. Qui la sezione centrale è composta da sole cinque battute, vale a dire le due battute iniziali accoppiate e un'unica battuta di transizione.

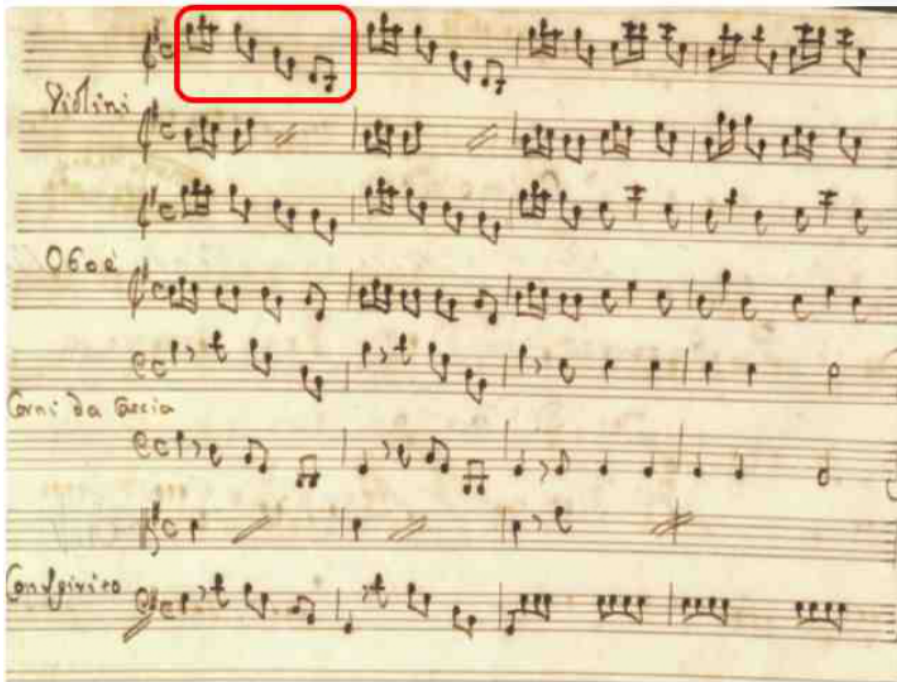


Fig. 3 – L. LEO, *Olimpiade* (1743)  
I-Nc, 28.4.23, c. 2<sup>v</sup>



Tra l'altro, questa Sinfonia è molto interessante perché è uno dei primi esempi col da capo; un'introduzione cui viene ripreso il primo movimento invece del consueto movimento di chiusura, che è modellato sempre coreuticamente. Qui non viene ripetuto l'intero movimento di apertura, ma solo la terza parte, la ripresa (ora con un finale completo). Poiché il primo movimento termina con una semichiusura e il secondo movimento conduce direttamente alla ripetizione del primo movimento, l'impressione è quella di un pezzo in un movimento di ampia concezione, che assomiglia ad un'aria col da capo con cambiamenti di tempo e metro nella sezione centrale e una ripetizione abbreviata.



Fig. 4 – L. LEO, *Olimpiade* (1743)

I-Nc, 28.4.23, c. 6<sup>v</sup>

Un caso particolare nella struttura del primo movimento è rappresentato dalla Sinfonia per *La morte di Abele* (1738), che, come per *S. Elena al calvario* (1734), è chiaramente caratterizzata dal ritmo della marcia puntata, che provocherà una costruzione periodica. Sezioni contrastanti che ritroviamo anche in *Amor vuol sofferenza* (1739), *l'Alidoro* (1740) e *l'Ambizione delusa* (1742).

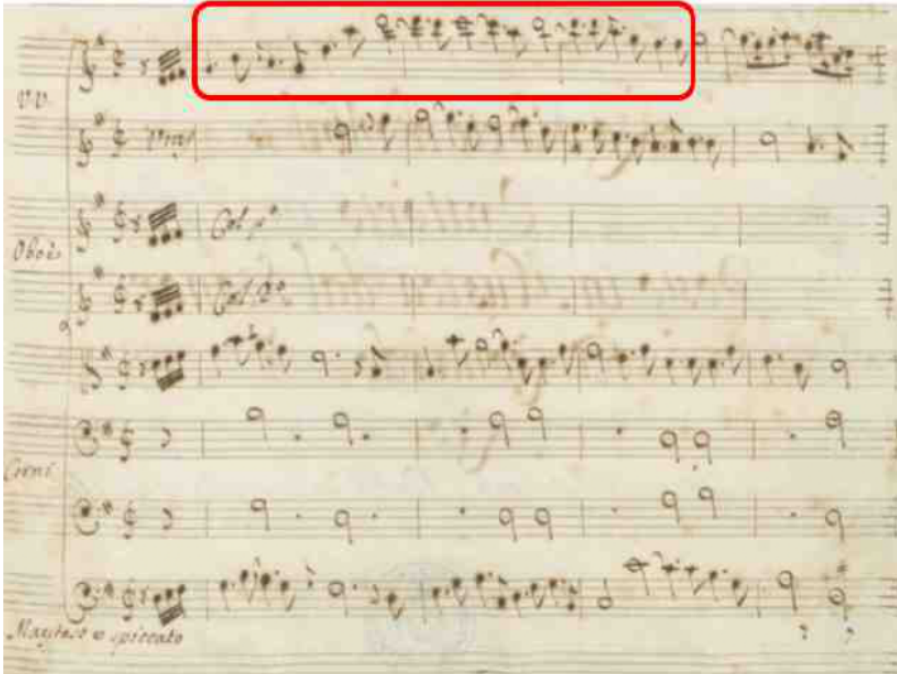


Fig. 5 – L. LEO, *La morte d'Abele* (1738)

I-Nc, 21.4.1, c. 1<sup>v</sup>

La conclusione del primo movimento è formata da due elementi corrispondenti di quattro battute con le tipiche ripetizioni tonali con un basso discendente e un blocco finale tonico di tre battute. Nel primo movimento delle ultime sinfonie operistiche di Leo, la tendenza è quella di una struttura a impalcatura con le due sezioni laterali parallele. Anche i collegamenti contrastanti diventano più comuni, con l'uso della terza minore).



Fig. 6 – L. LEO, *La morte d'Abele* (1738) bb. 6-11  
I-Nc, 21.4.1

Nella prima frase dell'introduzione delle *Nozze di Psiche con Amore* (1738), le sezioni laterali, in gran parte corrispondenti tra loro, sono soggette al principio dell'impalcatura, mentre le sezioni principali sono strutturate periodicamente: invece del consueto blocco di quattro all'inizio delle due parti, qui il *climax* è formato da otto battute toniche. Con l'inclusione delle trombe nella sinfonia al posto dei corni, un caso raro per le occasioni napoletane di Leo. Probabilmente perché si tratta di una Festa teatrale. Qui manca ad esempio la struttura ritmica della vera fanfara dei fiati, che nel primo (o nel secondo) movimento delle singole sinfonie di Porpora e Vinci forzava, per così dire, il principio dell'impalcatura.



Fig. 7 – L. LEO, *Le nozze di Psiche con Amore* (1738)  
F-Pn, D-6868, cc. 1<sup>v</sup>-2<sup>r</sup>



Nel primo movimento del *Ciro riconosciuto* (1739), sia il principio dell'impalcatura che il parallelismo delle sezioni laterali sono molto chiare. Il nucleo della struttura portante torna ad essere molto chiaro; un ritmo di base, che incontriamo in modo assente nei corni, nelle viole e nei bassi, in cui le voci superiori (violino, oboe) forniscono l'apertura alla sezione successiva. Anche qui troviamo la tipica sezione I-IV-I-V con la quarta sovrapposta nelle voci acute, inizialmente entro il 1° grado e poi spostata al 5° grado. Tra queste due parti (bb. 9-10) è inserito un blocco tonico di due battute, interessante perché le battute a metà dell'inizio sono scambiate, come spesso accade anche nei classici viennesi.



Fig. 8 – L. LEO, *Ciro riconosciuto* (1738)  
I-Nc, 18.4.18, c. 2.

Il primo movimento dell'*Andromaca* (1742) mostra la stessa struttura. Anche qui le due sezioni laterali sono parallele.

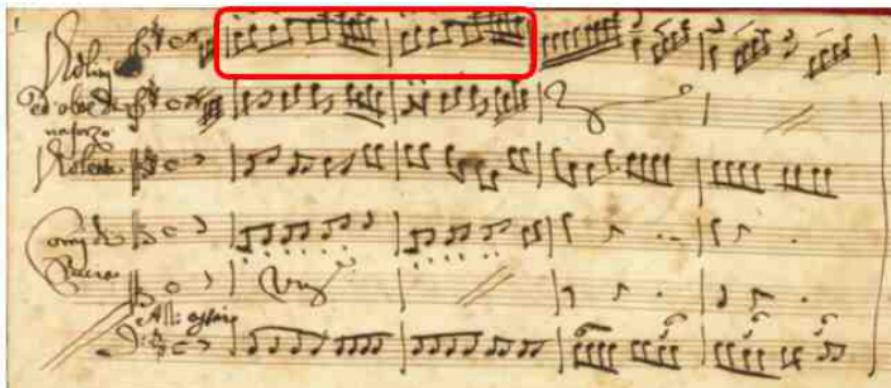


Fig. 9 – L. LEO, *Andromaca* (1742)  
I-Nc, 15.3.1, c. 1<sup>o</sup>

Alla fine della prima parte si presenta nuovamente la sezione principale. Qui troviamo anche l'oboe di rinforzo presente anche nel *Siface* (1737). Noi sappiamo che l'oboe spesso rafforza i violini, tanto è vero che nel sistema degli oboi a volte troviamo l'indicazione "col primo o col secondo violino". Sappiamo anche che se mancano i sistemi degli oboi non esclude di certo il loro utilizzo. Perché Leo scrive "Violini ed oboe di rinforzo"? Perché Leo utilizza raramente gli oboi. Sappiamo anche che spesso le parti degli oboi venivano preparate dai copisti. Possiamo supporre che sia il *Siface* che l'*Andromaca* originariamente non disponevano di sistemi autonomi per gli oboi, ma di un'indicazione generica. Strumenti che dovevano seguire i violini alla lettera, naturalmente con i dovuti adattamenti, soprattutto per quel che riguarda il registro grave. Ecco allora, che i copisti dovevano adattare le parti tenendo in considerazione le componenti organologiche dei due strumenti: figurezioni violinistiche=semplice melodia; arpeggio=tremolo con suoni tenuti. Bisognerà poi attendere Jommelli per il completo distacco e le parti separate e autonome. Un'altra caratteristica organologica tipica di Leo, intorno al 1730 è, ad esempio, la registrazione dei corni notati secondo il loro ambito tonale, ossia secondo il suono reale.



Fig. 10 – L. LEO, *Andromaca* (1742)

I-Nc, 15.3.1, c. 3<sup>v</sup>, bb. 19-20

Per quel che riguarda i movimenti centrali è facile riscontrare in Leo strutture periodiche e ripetizioni, con una tenuta ritmica sempre chiara e puntata come nel caso della seconda versione del *Demetrio* (1735).



Fig. 11 – L. LEO, *Demetrio* (2 vers. 1735)

I-Mc, Nosedà F.92.1-3, c. 6<sup>r</sup>

O strutture in due parti come nel caso dell'*Alidoro* (1740). Anche il movimento centrale della Sinfonia all'*Olimpiade* (1737) è diviso in due parti, ma con una struttura un po' meno chiara della precedente.

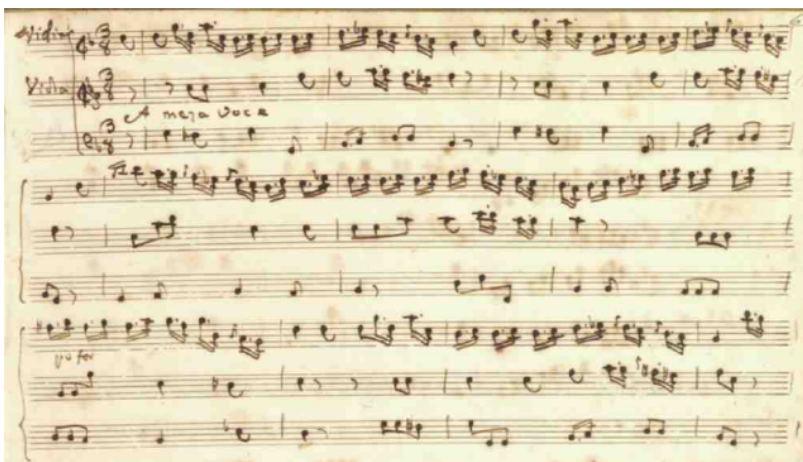


Fig. 12 – L. LEO, *Olimpiade* (Napoli, Teatro San Carlo, 1743)  
I-Nc, 28.4.23, c. 6'

Nel movimento centrale della sinfonia dell'*Andromaca* (1742), anch'esso diviso in due parti, con la struttura in 6/8 troviamo una prima parte forma di dodici battute divise in due sezioni parallele di sei.



Fig. 13 – L. Leo, *Andromaca* (1742)  
I-Nc, 15.3.1, c. 5



I movimenti finali in Leo spesso assumono la forma del Minuetto e mantengono sempre quel senso di perfetto equilibrio fra le parti. Non v'è dubbio, dunque, che il linguaggio sinfonico di Leo si caratterizza per una combinazione di elementi barocchi e uno stile più galante, con un uso sapiente delle risorse strumentali a disposizione. Spesso per organici ridotti, con cui l'autore riesce a creare una vasta gamma di colori e sfumature attraverso l'uso di tecniche orchestrali innovative. Come abbiamo visto, una caratteristica distintiva è l'uso di contrasti dinamici ed espressivi, con una variazione di dinamiche, che creano un effetto drammatico e coinvolgente. Ad esempio, colpiscono nell'*Andromaca* quegli assaggi energici e vigorosi seguiti poi da momenti di dolcezza e delicatezza, creando così un gioco di emozioni e atmosfere contrastanti. L'idea del contrasto è una delle componenti essenziali della concezione sinfonica di questo autore. Queste sinfonie presentano spesso linee melodiche fluide e ben articolate, che vengono sviluppate e modificate nel corso della composizione. Questo contribuisce a creare un senso di coesione e sviluppo all'interno dell'opera. Dal punto di vista armonico, il linguaggio sinfonico di Leo si basa su una solida struttura tonale. Utilizza una varietà di progressioni armoniche e accenti tonali per creare un equilibrio tra tensione e risoluzione all'interno della pagina. Non v'è dubbio, tra l'altro che le sue melodie si sviluppano con grazia e delicatezza, spesso attraverso un'ampia gamma di intervalli, dando vita a linee melodiche fluide e incantevoli, dimostrando un'abilità particolare nel creare delle vere e proprie melodie vocali. Nel complesso, il linguaggio sinfonico di Leo si caratterizza per la sua bellezza, l'eleganza formale, l'espressività melodica, e le sue composizioni rappresentano un contributo significativo e innovativo nell'ambito della produzione sinfonica del suo tempo.



