

TERESA M. GIALDRONI

Leonardo Leo a Roma

Credo di non dire nulla di nuovo affermando che nel Settecento per compositori, cantanti e musicisti vari era attiva una sorta di autostrada fra Roma e Napoli, soprattutto in direzione Roma: lo scambio fra le due capitali è stato uno sport praticato per lungo tempo. Questo è testimoniato anche dall'intenso scambio di materiali musicali dovuto al desiderio di averne a disposizione sempre di nuovi provenienti da fuori: il diverso e il nuovo erano sempre graditi. Solo per fare un esempio, riferito a un momento precedente a quello di cui trattiamo, potrei citare una delle lettere intercorse fra Francesco Maria Carafa, III principe di Belvedere e il principe Filippo II Colonna dalla quale si evince che molto intenso dovette essere lo scambio di partiture e testi per musica fra Roma e Napoli e il favore che questa pratica trovava: «le cose forastiere da per tutto sono in maggior preggio, in Roma si desiderano le cantate di Napoli et in Napoli quelle di Roma».¹

Non ricordo musicista napoletano, almeno da Scarlatti in poi, che non abbia sperimentato le tavole di un teatro romano subito dopo un esordio in casa. Il caso di Leonardo Leo non si

¹ Subiaco, *Archivio Colonna*, lettera del 26 giugno 1691, cit. in JOSÈ MARIA DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré: mecenatismo musicale della nobiltà di corte a Napoli alla fine del Seicento*, «Studi Pergolesiani/PergolesiStudies», X, 2015, pp. 63-97, p. 94 e in CHIARA PELLICCIA, *L'età di Filippo II Colonna (1689-1714). Mecenatismo e collezionismo musicale. Con un'ipotesi di ricostruzione del Fondo musicale della Libreria Colonna*, Tesi di dottorato di ricerca in Italianistica-Indirizzo musica, Roma, Università di Roma "Tor Vergata", a.a. 2013-14, p. 516.

discosta da quanto sappiamo relativamente ad altri, in particolare Scarlatti e, più recentemente, Leonardo Vinci.

In questa sede vorrei proporre alcune considerazioni riguardanti le scelte librettistiche delle opere da lui presentate sulle scene romane, tentare di capirne le logiche e verificarne la fortuna attraverso la diffusione di arie staccate.

Ecco un quadro sintetico delle opere di Leo andate in scena a Roma:²

1726 *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci*, Teatro Capranica

1727 *Il Cid*, Teatro Capranica

1729 *Arianna e Teseo*, Teatro della Pace

1731 *Evergete*, Teatro delle Dame

1733 *Componimento drammatico pastorale per Elisabetta Cristina*

1742 *Il Demetrio*, Teatro di Torre Argentina³

L'esordio romano avviene con *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci* al teatro Capranica l'8 gennaio 1726, come regolarmente registrato dal *Diario ordinario* del Chracas.⁴ Si tratta di un libretto di lungo corso, scritto da Silvio Stampiglia per il suo sodale Giovanni Bononcini e andato in scena per la prima volta a Napoli nel 1696. Sempre con la musica di Bononcini girerà l'Italia con una puntatina all'estero (Londra), ma avrà anche altre diverse

² Sui drammi seri di Leonardo Leo cfr. ROBERTO SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri von Leonardo Leo. 1694-1744*. Band 1 *Studien zur Überlieferung Stilistik und Rezeption*, Band 2 *Verzeichnisse und Quellen*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2020. In particolare, la seconda parte offre un quadro esaustivo delle fonti librettistiche e musicali, comprese le arie staccate.

³ Non mi occuperò del *Demetrio*, oggetto di un saggio da parte di Roberto Scoccimarro presente in questo stesso volume.

⁴ *Diario ordinario*, n. 1316 del 12 gennaio 1726: "Martedì sera, si cominciarono ad aprire questi pubblici Teatri per le Opere, e Commedie; facendosi in quello de' Signori Capranica, l'Opera in musica, intitolata *Il trionfo di Camilla Regina de' Volsci* [...]".

intonazioni; sarà comunque quella di Bononcini ad avere maggior fortuna, seppure con alcune varianti nel titolo.

L'intonazione di Leo arriverà dunque nel 1726 preceduta, nel 1725, da quella di un altro "napoletano", Leonardo Vinci e seguita nel 1740 da quella di Nicola Porpora.

A mia conoscenza non si conoscono riprese dell'opera di Leo, come non se ne conoscono di quella di Vinci.

Perché scegliere questo soggetto? Il libretto di Stampiglia fin dal suo esordio napoletano nel 1696 aveva girato l'Italia in lungo in largo, fra l'altro a Mantova (1698), Piacenza (1698), Firenze (1698), Venezia (1698), Ferrara (1699), Verona (1699), Genova (1700), Siena (1700), Torino (1701), Livorno (1701), Milano (1702), Lucca (1702), Londra (1706);⁵ a Udine (1704) e a Padova (1707), con il titolo *La fede in cemento*, a Bologna (1709) con il titolo *Amore per amore*, sempre con la musica di Bononcini ma variamente adattata sia nel testo sia nella musica. Sappiamo inoltre che nel 1713 il libretto viene messo in musica da Stefano Fiorè, e rappresentato al teatro pubblico di Reggio, mentre la già citata intonazione di Vinci eseguita al teatro Ducale di Parma nel 1725 avrà un testo ampiamente rimaneggiato da Carlo Innocenzo Frugoni.

A Roma l'opera era stata rappresentata solo due anni dopo l'esordio napoletano, nel 1698, al teatro Capranica con il titolo *La rinnovata Camilla regina de Volsci*, con musica di Bononcini. Di fatto però un confronto con la prima napoletana non giustifica il termine "rinnovata", almeno nel senso in cui potremmo intenderlo noi, in quanto le modifiche si limitano a quelle che erano consuete nel momento in cui un'opera transitava da un teatro all'altro, alle quali, però, si deve aggiungere il fatto che i ruoli vocali vennero

⁵ A Firenze, Venezia, Siena e Londra con il titolo *Camilla regina dei Volsci*.

ricoperti tutti da uomini per il noto divieto per le donne di esibirsi sui teatri romani.⁶

Questa di Leo è quindi la seconda ed ultima apparizione di Camilla sulle scene romane: Stampiglia era morto poco prima, nel 1725 e non si può escludere che questa ricomparsa sia un omaggio al librettista che tanto aveva lavorato a Roma. Ma, in che veste appare?

Un riferimento alle tante ristampe che il libretto aveva subito lo troviamo già nella dedica alla duchessa di Zagarolo, quando l'impresario Giuseppe Pulvini Faliconi afferma che

mediante le grazie della sua gran protezione, di rendersi non solo sicura da quei sinistri incontri, che suol talvolta partorire la varietà dell'umane passioni, ma di essere altresì accolta con particolar gradimento, tollerandosi in lei tutti quei difetti, o nati in essa per le tante ristampe, con le quali per 30 anni è comparsa su le scene a compiacimento di chi si è presa la cura di farla rappresentare o non abbracciati dall'uso de moderni Teatri.

Interessante è quanto si trova nell'*Avvertenza al Lettore*, non firmata ma forse di mano dello stesso impresario:

Compare molt'anni sono su questo medesimo Teatro la Camilla Opera di Silvio Stampiglia, ma così cangiata di aspetto, che né pure il suo medesimo Autore havria saputo ravvisarla. Ora torna di nuovo su queste scene nella sua forma primiera, e spera di ritrovar se non lode di Opera perfetta, e conforme il genio di quei tali, che verrebbero sempre su i Teatri fatti ò grandemente strepitosi, o sommamente eroici, almeno compati-

⁶ Sui "viaggi di Camilla" sia nella intonazione di Bononcini sia in quelle successive cfr. LOWELL LINDGREN, *I trionfi di Camilla*, «Studi musicali», VI, 1977, pp. 89-159.

mento, per essere Compositione adattata all'uso di quei tempi, ne' quali fu composta e ricevuta da tutti i Teatri d'Italia con sommo applauso. Si vedrà solamente in essa mutata la parte della vecchia Tullia, in una Damigella sotto nome di Livia, e ciò per mera necessità, come anco gran parte dell'arie, che per essersi rese troppo comuni, avrebbero forse incontrato troppo gradimento nel risentirsi, non essendosi però con questa piccola variazione alterato punto l'intreccio e il sentimento dell'Autore da cui fu composta.

Questa dichiarazione sembra abbastanza strana: cosa si intende nel dire che torna "nella forma primiera"? Nella forma della "prima" napoletana del 1696 rispetto a quella "rinovata" romana del 1698? Ma, come ho già detto, il confronto fra quest'ultimo e la "prima" napoletana non evidenzia particolari divergenze se non quelle, dichiarate, riguardanti le arie. Piuttosto, il testo della versione di Leo presenta ovvie divergenze sia dalla "forma primiera" sia dalla ripresa romana del 1698. Ovviamente le parti "comiche" sono state modificate, la vecchia Tullia e il giovane Linco sono diventati la damigella Lidia e il vecchio Linco. Si tratta di "mera necessità" visto che Livia viene ora interpretata dal giovane Biagio Erminii, allievo di Giuseppe Amadori e Linco dall'attentato Giovanni Battista Cavana che trent'anni prima, a Napoli, lo aveva rappresentato come un giovane.

Particolarmente interessante è quanto dice nel suo *Il mondo nuovo* Pier Leone Ghezzi nella didascalia riguardante le caricature di Leo e dei due protagonisti dell'opera:

tanto il compositore signor Leo, quanto il signor Valletta, e signor Rainino, operorno nella comedia intitolata *La Cammilla* nel teatro di Capranica di dove era impresario il signor Giuseppe Faliconti, e il signor Leo la **compose per miracolo**, e fu tutta buona che non vi fu un'aria di scarto. Il detto Rainino

[Prenesto] cantò a meraviglia, ma haveva poca voce; il detto Valletta [Camilla] cantava pur bene, ma cantava in gola, ed io cav. Ghezzi essendo andato a sentirla provare nelle camere de' musici il dì 12 gennaio 1726 me ne lassai la memoria.⁷

Cosa può voler dire “Leo la compose per miracolo”? Come ha fatto notare Roberto Scoccimarro nella sua recente monografia, solo pochi giorni dopo la rappresentazione romana del *Trionfo* va in scena a Napoli, al teatro Nuovo, la sua *Orismene*, su testo di Carlo de Palma: è quindi plausibile che Leo abbia dovuto lavorare contemporaneamente alle due opere verso la fine del 1725 pensando di utilizzare alcune arie nuove in entrambe, su testo probabilmente di Carlo de Palma, dato che Stampiglia, come ho già detto, era morto l'anno prima. Certamente utilizzò per entrambe le opere tre arie, presenti nei rispettivi libretti:

“Agitato mi rendono il core” Lavinia (III,7) / Orismene (I,12)

“Hai tu nel bel volto accolto”, Prenesto (I,3) / Ersilia (I,10)

“Son qual timida cervetta”, Camilla (I,3) / Orismene (II,18)

La struttura complessiva presenta poche modifiche rispetto al testo originale. Una sostanziale è l'inserimento della scena che apre il secondo atto, un monologo di Turno, con l'evidente volontà di legare il secondo al primo atto che era terminato proprio con l'aria “Fra quanti cor piagò” in cui Turno, nel riaffermare il suo amore e la sua fedeltà a Lavinia, si pente di essere stato crudele con lei. L'inizio (“Son confuso e sono oppresso”) è un breve arioso che sfocia in un recitativo seguito poi dall'aria “Talor la bella mia”.

⁷ GIANCARLO ROSTIROLLA, *Il “Mondo nuovo” musicale di Pier Leone Ghezzi*, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2001, p. 323.

⁸ R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri* cit., I, pp. 416-417.

[Arioso]

Son confuso e son oppresso
Dal rimorso e dall'amor

[Recitativo secco]

Ah che la pena mia
Sì fiera in me s'avanza
[...]

Nel complesso si rileva la volontà di semplificare e accorpare scene privilegiando una struttura più squadrata e regolare. Diverse volte Leo sceglie di aprire la scena con una breve aria soprattutto quando si tratta di un monologo. È il caso, per esempio, della quarta scena del primo atto, un monologo di Lavinia: sia in Bononcini, sia in Leo, quindi in Stampiglia, si tratta di una normale aria col "da capo":

Sento uno strale a core
Ch'ognor mi fa languir
Lo strale è stral d'amore
Ma chi vibrollo al sen
Non mi convien scoprir.

Leo, tuttavia, sceglie una soluzione singolare, cioè di intonare solo i primi due versi del testo seguiti da un recitativo, anche in questo caso, quindi, si avverte da parte di Leo la necessità di una maggiore stringatezza.

7

to, u-no stra-le, al co-re, sen - to, u-no stra-le, al co-re chi'o -

9

f

[*f*]

-gn'or mi fa lan-guir, o - gn'or mi fa lan-guir,

6 $\flat 7$ 6 7 6

11

p

p

sen - to, u-no stra-le, al co-re che, o -

\natural 7 $\flat 4$ 6 $\flat 4$ 6 4

13

-gn'or lan - guir mi fa,

6 $\sharp 6$

15

o - gn'or lan - guir mi

$\sharp 6$ #6

17

fa, o - gn'or mi fa__ lan - guir.

$\sharp 6$ $\frac{5}{4}$ \sharp

Leo segue Bononcini nel sottolineare il momento cruciale, quello in cui la protagonista si rivela a Lidia/Tullia con le parole “Camilla io sono”, nella scena seconda del secondo atto con un recitativo accompagnato.

Es. 2 - L. LEO, *Il Trionfo di Camilla regina dei Volsci*, recitativo accompagnato di Camilla (II,2)

Violino I

Violino II

Viola

CAMILLA

Continuo

Ca - mil-la, io so - no, io son Ca - mil - la e vo - glio

Da rilevare però che questa è la seconda volta in cui, nell'opera, Camilla si rivela: la prima volta nel primo atto, ma in modo clandestino, a Mezio, il personaggio che lei ha appurato essere un fedelissimo del padre morto e con il quale comincia ad accordarsi per una ripresa del potere. La cosa deve rimanere nascosta quindi la dichiarazione viene occultata in un recitativo secco, così come fa Bononcini.

Es. 3 - L. LEO, *Il Trionfo di Camilla regina dei Volsci*, recitativo secco di Camilla (I,7)

CAMILLA

MEZIO

Me - ta - bo - è mor - to, io son Ca - mil - la. Tu sei Ca - mil - la

Continuo

Tuttavia, Leo va oltre, ricorrendo al recitativo accompagnato più di frequente, in momenti topici, anche quando Bononcini non lo fa, come quando Lavinia si abbandona al sonno (II,8) “Stanchi dal pianto i lumi”.

Es. 4 - L. LEO, *Il Trionfo di Camilla regina dei Volsci*, recitativo accompagnato di Lavinia (II,8)

Violino I

Violino II

Viola

LAVINIA

Continuo

Stan - chi dal pian - to - i lu - mi re - si - ster più non

3

pon - no, già m'ab - ban - do - no, al son - no, voi m'as - si - ste - te, o nu - mi,

6

sottovoce

[sottovoce]

di - te - mi che sa - rà, voi m'as - si - ste - te, o nu - mi, di - te - mi che sa - rà.

[sottovoce]

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, the middle two for the left hand, and the bottom one for a vocal line. The music is in a minor key and includes a 'sottovoce' marking. The score is divided into three measures. The first measure has a wavy line above the notes, indicating a tremolo or similar effect. The second measure has a wavy line above the notes. The third measure has a fermata over the final note. The vocal line is mostly silent, with a few notes in the third measure.

Sempre a Lavinia riserva anche un altro recitativo che diventa accompagnato nel momento in cui, condannata a morte dal padre, implora un ultimo abbraccio cui seguirà un ammorbidimento di Latino e infine in un altro monologo, quello di Prenesto (III,11) ritratto da solo in carcere. Mi sembra significativo questo ricorso più frequente al recitativo accompagnato in un momento in cui generalmente se ne faceva un uso più parco.

Una certa libertà nel trattamento del testo originale si ritrova nella scena ottava del secondo atto che inizia con il verso “Non può trovarsi un cor tra i cori amanti” che da Bononcini è intonato come un’aria, mentre Leo sceglie una struttura più “regolare” che consiste in un recitativo cui fa seguito un’aria per Lavinia:

Bononcini, II,8	Leo, II,8
<p>Aria</p> <p>Non può trovarsi un cor Tra i cori amanti Tanto acceso d'amor Quant'è il cor mio Né alcuna mai s'udi D'alme costanti Esser fedel così Come son io.</p> <p>Recitativo</p> <p>Esempio di costanza Non cangerò desio, Benché dal duolo oppressa Sarò per l'idol mio sempre l'istessa. Lavinia ti riposa Chiudi i tuoi lumi al sonno Solo per acquistare e spirto e lena Ch'ogni più fiera pena Che il tuo fato crudel fia che l'appresti Meglio soffrir potrai quanto ti desti.</p>	<p>Recitativo</p> <p>Non può trovarsi un cor tra i cori amanti Che sia fedel così, come è il cor mio. Esempio di costanza Non cangerò desio, Benché dal duolo oppressa Sarò per l'idol mio sempre l'istessa. Tropo indiscreto il padre M'impone ch'io non ami Turno, per cui tanto languisco e moro: E s'ei non dà ristoro alle mie pene Invano il Padre a contrastar me'l viene.</p> <p>Aria</p> <p>Misera pellegrina Che tormentata e lassa Pietà chiede a chi passa Né trova mai pietà. Così dall'empia sorte Oppressa anch'io mi vedo Sovrasta a me la morte Soccorso al cielo chiedo E sordo il ciel si fa.</p>

Es. 5a - G. BONONCINI, *Il Trionfo di Camilla regina dei Volsci*, "Non può trovarsi un cor", aria di Lavinia (II,8)

LAVINIA

Continuo

3

Non può tro - var - si un cor tra i co - ri a - man -

5

- ti tan - to ac - ce - so d'a - mor, tan - to ac - ce - so d'a -

7

- mor quan - t'è il cor mio, quan - t'è, quan - t'è il

9

cor mi - o

Es. 5b - L. LEO, *Il Trionfo di Camilla regina dei Volsci*, recitativo secco di Lavinia (II,8)

LAVINIA

Non può tro-var-si, un cor tra co - ri, a - man - ti che

Continuo

3

sia d'a-mor ac - ce - so quan-t'ac - ce - so, il cor mi - o

Complessivamente direi che le avvertenze inserite dall'impressario sembrano più un omaggio all'autore del testo, da poco scomparso, che non qualcosa che corrisponda a un reale ripristino di una autenticità mai realmente perduta.

Sempre al teatro Capranica l'anno successivo, 1727, Leo propone *Il Cid*, su testo di Giovanni Giacomo Alborghetti. Non ci è arrivata la partitura ma da una annotazione manoscritta originale apposta su una delle copie del libretto sappiamo che "Non piacque per essere il dramma troppo tetro e per la musica poco buona".⁹ Anche in questo caso non si tratta della prima intonazione: il testo di Jacopo Alborghetti, pastore arcade con il nome di Logildo Mereo, era stato già messo in musica nel 1715 da Jean-Baptiste Stuck con il titolo *Il gran Cid* e poi di nuovo a Napoli

⁹ È quanto riferisce Reinhard Strohm in *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln, Arno Verlag, 1976, Zweiter Teil: *Notenspiele und Verzeichnisse*, p. 184. Si dovrebbe trattare dell'esemplare conservato nel Fondo Rolandi della biblioteca della Fondazione Cini che non ho potuto visionare.

nel 1717 da Francesco Gasparini. Ci sono arrivate pochissime arie staccate, non è quindi possibile capire – o si conoscono troppo – le ragioni del giudizio. Il *cast* era di prima grandezza: Giovanni Battista Pinacci nei panni del re di Castiglia, Farinelli come Rodrigo per citare solo i più titolati. Le arie rimaste si riferiscono a tre diversi personaggi:

“Condannar l’idolo mio” e “Nelle più oscure selve” (I,4 e II,10 di Rodrigo/Farinelli),

“Giusti dei o il mio figlio” (Diego/Gaetano Leuzzi, III,4)

“Recami a piè del soglio” (Re/Giovanni Battista Pinacci, I,7)

L’argomento è notevolmente ridotto rispetto all’intonazione di Stuck, e anche le scene sono parzialmente diverse. In Leo è sottolineato il carattere cupo del dramma: la prima scena che in Stuck era un “cortile aperto” nella versione romana diventa “luogo di sepolcri”. Vengono inoltre eliminate diverse scene, principalmente quelle costituite da un monologo, e anche il testo dei recitativi è spesso decisamente modificato. Questa scelta è specifica per Roma, perché la versione di Gasparini del 1717 è molto più vicina alla prima versione: non è stata la distanza temporale, quindi, ad avere un peso in questa scelta, ma piuttosto una precisa volontà di dare un “colore” diverso all’opera.

L’assenza di una partitura, l’esiguità delle arie staccate che finora sono venute alla luce, e l’assenza di repliche dopo la prima romana, giustificano forse l’impietoso giudizio lasciato ai posteri dall’ignoto possessore di una copia del libretto.

Al 1731 risale *Evergete*, dato al teatro delle Dame come puntualmente viene registrato dal *Diario ordinario* dell’editore Chracas.¹⁰ Il testo, di Francesco Silvani e Domenico Lalli, deriva

¹⁰ *Diario ordinario* n. 2104 del 27 gennaio 1731.

dall'*Héraclius empereur d'Orient* di Pierre Corneille, e va in scena per la prima volta a Venezia nel 1713 con il titolo *I veri amici*, intonato da Andrea Paulati. Con questo stesso titolo viene ripreso da Antonio Maria Bononcini nel 1715, da Tomaso Albinoni nel 1722-23 e da Giovanni Gai nel 1728. Leo, quindi, è il primo che adotta il titolo *Evergete*, forse per dare maggiore visibilità all'interprete del personaggio principale, Antonio Bernacchi. Leo ripristina la versione originale di Paulati del 1713, eliminando l'inserzione fatta da Albinoni e mantenuta da Gai (I,9) di una scena fra Niceta e Candace in cui la figlia confida alla madre Candace il timore di essere consegnata sposa al figlio del tiranno e quindi viene eliminato anche il duetto "Ride sereno il mar".

Di converso in II,11 Leo ripristina l'aria di *Evergete* che era stata eliminata in Albinoni "Vado con alma forte": anche questo è chiaramente un omaggio al protagonista Bernacchi. Nel complesso anche in quest'opera è chiara la volontà di ridurre i recitativi, soprattutto quando si tratta di scene-monologo.

Anche in *Evergete* come nel *Trionfo di Camilla*, un certo spazio viene dato al recitativo accompagnato: nella scena 7 del primo atto si inizia con un recitativo accompagnato che poi diventa secco per poi tornare accompagnato quando *Evergete*, osservando il simulacro del padre, pronuncia le parole che immagina proferite da lui:

Rec. accompagnato

Evergete

Sagra del mio gran padre

Eccelsa imago all'atto grande in cui

Deggio ostentare in me la gloria tua

Dal tuo genio Real lieti, e felici,

Pieno del tuo gran cor, prendo gli auspici

Rec. secco

Candace

Figlio

Evergete

Reina, è questi

Il dì fatale, in cui vegga l'Egitto.

Sul trono de suoi Regi in me Evergete:

Del parricidio enorme

Amasi dia la pena ed il suo sangue

Oggi tratto da me dall'empie vene

[...]

Il simulacro illustre

Del mio gran genitor par che mi dica:

Rec. accompagnato

"Così figlio ti mostri

Degno del sangue mio?

Così d'oscuro oblio

Spargi i tuoi giorni e soffri

Che vada l'ombra mia

Invendicata errando

Ed a te inutil peso è l'asta e'l brando?"

Non è una novità nell'opera di quel periodo adottare il recitativo accompagnato per evocare un personaggio non più vivente, quindi Leo si adegua a una prassi consueta.

Un altro caso, del tutto analogo a quello nel *Trionfo* – quando la protagonista dice "Io son Camilla" –, lo troviamo nella scena nona del secondo atto, quando il recitativo diventa accompagnato sulle parole "Sono Evergete":

Eh traditor prenditi il tuo

detestabile nome.

Rec. accompagnato

Sono Evergete

Sono d'Aprio la prole eccelsa il re d'Egitto

Il tuo formidabil nemico

Es. 6 - L. LEO, *Evergete*, Recitativo accompagnato di Evergete (II,9)

Violino I

Violino II

Viola

EVERGETE

So - no, E-ver - ge - te, so - no d'A - pri - o la pro - le

Continuo

Nel complesso l'opera si caratterizza per una scrittura strumentale molto densa; solo per fare un esempio si può ricordare l'aria "Quella superba pianta" (II,7) in cui i due violini sono spesso indipendenti, e, soprattutto, il recitativo di Candace (II,10) che diventa accompagnato sulle parole "hai due serpi nel cor" in cui i violini sembrano voler riprodurre una serpe strisciante:

Es. 7 - L. LEO, *Evergete*, recitativo accompagnato di Candace (II,10)

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes Violino (Violin), Viola, CANDACE (Soprano), and Continuo. The second system includes Violino, Viola, cor (Corno), and Continuo. The lyrics for Candace are "[ven-]det - ta, hai due ser - pi nel".

L'Arianna e Teseo è un caso più intrigante. Il libretto è di Pietro Pariati e nasce a Vienna nel 1715, con il titolo *Teseo in Creta*, come festa teatrale per l'imperatrice Elisabetta Cristina, con musica di Francesco Conti. Prima di approdare a Roma nel 1729 risulta una rappresentazione a Napoli nel 1721 al teatro S. Bartolomeo, replicata nel 1722 con un *cast* di prim'ordine: fra gli altri Faustina Bordoni, Nicolino Grimaldi, Antonia Merighi. La nota presente nel libretto avverte che "La Musica de recitativi, scene giocose e di alcune arie segnate con questo segno § è del signor Lionardo Leo organista della Real Cappella". Non sappiamo a chi siano dovute le altre arie. Nel 1728 la troviamo a Torino, sempre

con musica di Leo, ma con il titolo *Arianna*, per approdare a Roma, al teatro della Pace, nel 1729 con il titolo *Arianna e Teseo*. Per completezza di informazione va detto che il libretto viene messo in musica anche da Porpora nel 1727 per il S. Giovanni Grisostomo a Venezia.¹¹

L'originale di Pariati è una festa teatrale in cinque atti con intermezzi, mentre tutte le altre versioni hanno compresso l'opera nei canonici tre atti.

Un confronto fra i libretti rivela scelte diverse pur in una tendenziale fedeltà all'originale. La versione di Torino del 1728 è distante da quella di Roma del '29 che, a sua volta, è più vicina a Napoli '22. Le differenze riguardano una maggiore adesione all'originale viennese nella versione torinese che non sembra sia stata fatta sotto il diretto controllo dell'autore.

Neanche di *Arianna* ci è arrivata una partitura completa, ma proprio relativamente alla versione romana abbiamo a disposizione un discreto numero di arie staccate.¹² Difatti ci sono pervenute una ventina di arie su 28 presenti nel libretto di Roma, raccolte principalmente in una miscellanea conservata presso la biblioteca Casanatense di Roma e segnata ms. 2244, tutta dedicata ad arie tratte da opere rappresentate in vari teatri romani (Capranica, alle Dame, della Pace, Valle) nell'anno 1729: le arie tratte da *Arianna e Teseo* sono di vari personaggi, principalmente di Arianna, Carilda, Minosse e Alceste, ma anche, in minor misura, di Tauride e Teseo; eccone l'elenco:

Dille che nel mio seno, Carilda, I,3, Della Pace

So che non è più mio, Arianna, II,3

Bell'idolo amato un cor che t'adora, Arianna, I,10

¹¹ Mi limito a segnalare le intonazioni realizzate fino a quella di Leo, ma nel corso del Settecento se ne contano diverse altre.

¹² Cfr. R. SCOCCIMARRO, *Die Drammi seri* cit., II, pp. 9-11.

Sdegnata sei con me, Teseo, II,7
Son qual stanco pellegrino, Alceste, II,9
Turbato il mar si vede, Arianna, III,7
Cari figli ombre dilette, Minosse, II,4
Ho pietà di chi m'adora, Carilda, II,11
L'acerba mia ferita, Carilda, II,6
Talor di oscuro velo, Alceste, I,5
Quanto oh dio sei sventurato, Arianna, II,8
Deh lascia un tal desio, Arianna "Per il sig. Raparini", I,4

In un altro manoscritto (ms. 2513), dedicato tutto ad arie per tenore, troviamo arie da opere di vari autori rappresentate a Roma, in particolare al teatro della Pace, tra il 1726 e il 1729: oltre a Leo sono ampiamente rappresentati Leonardo Vinci, Pietro Auletta, Domenico Sarro, Francesco Feo, Nicola Porpora, Adolf Hasse. In questo manoscritto dedicato alla voce di tenore troviamo in particolare l'aria "Turbato il mar si vede" che nel libretto è attribuita ad Arianna e nel manoscritto 2244 è per soprano. Queste le arie dall'*Arianna*:

Da forte se chiede, Minosse, I,9
Ritorni poi contenta, Minosse, I,1
Turbato il mar si vede, Arianna, III,7

Nel manoscritto composito segnato 2765, sempre della Casanatense, che contiene musiche di vari autori soprattutto del secondo Settecento, si trova un'aria dal titolo "Serbami la tua vita", attribuita a Leo ma che non è stato possibile associare a nessuna opera. Con l'*incipit* testuale "Serbami la sua vita" si trova una concordanza presso la Cambridge University Library,¹³ ma

¹³ Segnata MS.Add.9236.1. Cfr. RISM A/II ID n. 806292866.

riguardante solo la parte del violino, quindi, quella di Roma, è l'unica fonte completa. Arie staccate di opere romane di Leo si trovano comunque in molte altre biblioteche, come segnalato nel lavoro di Scoccimarro.¹⁴

Quali conclusioni possiamo trarre: la presenza di Leo a Roma non è poi così significativa come, per esempio, quella di un Vinci o Porpora, presenti nella città dei Papi con una decina di opere, quasi tutte prime assolute. Tuttavia, quattro opere su cinque sono, appunto, prime assolute, ma di fatto anche *Arianna e Teseo* si può considerare tale perché a Napoli Leo aveva composto solo recitativi, scene comiche e alcune arie. Ma forse un altro dato può testimoniare la considerazione che di Leo si aveva a Roma, nonostante una presenza così circoscritta in ambito operistico: nel 1733 gli era stata affidata l'intonazione del componimento drammatico che ogni anno, dal 1722, il cardinale Ciuenfegos ordinava per celebrare l'onomastico dell'imperatrice d'Austria Elisabetta Cristina, il 19 novembre. Di solito veniva affidato a musicisti romani, Benedetto Micheli per almeno sette anni e Giovambattista Costanzi per un paio d'anni. L'evento è registrato con una certa enfasi nel *Diario ordinario*, mentre negli altri anni vi è un solo breve accenno senza la citazione del compositore:

Correndo giovedì la festa di Sant'Elisabetta [...] il qual nome porta la Maestà di Elisabetta Cristina imperatrice regnante, [...] il cardinal Ciuenfuegos Ministro Plenipotenziario Cesareo Cattolico in questa corte, affine di festeggiarlo secondo il solito, ne fece precorrere l'invito agli eminentissimi signori Cardinali, Ambasciatori, Principi, prelati, Ministri nobiltà suddita [...] nel palazzo di sua Eminenza fu goduto **il trattenimento di una nobilissima Cantata a quattro voci accompagnata da scelti e**

¹⁴ Sempre nella biblioteca Casanatense nel manoscritto segnato 2772 troviamo l'aria di Minosse "Ritorna poi contenta".

numerosi istromenti, posta in musica dal Signor Leonardo Leo Maestro della Real Cappella di Napoli. Fattasi la prima parte della medesima cantata, furono fatti dispensare dal Signor Cardinale copiosi ed esquisiti rinfreschi di più sorti, e indi de tutto terminata passò la numerosa nobiltà intervenuta in altra stanza trovandosi ivi imbandita una gran Tavola [...]¹⁵

Non è poco visto che il *Diario ordinario* in altri casi fornisce solo una magra notizia e spesso non cita l'autore. Dunque, il rapporto con Roma, per ora è testimoniato solo dai libretti delle poche opere che vi sono state rappresentate fra il 1726 e il 1733, a parte la ripresa del *Demetrio* nel 1742. Un periodo circoscritto in cui Leo si distribuisce fra Roma e Venezia, forse a causa del sovraffollamento a Napoli.

¹⁵ *Diario ordinario*, n. 2544 del 21 novembre 1733.