

TARCISIO BALBO

UNA NUOVA FONTE LIBRETTISTICA SUGLI ESORDI  
DI ANNA LUCIA DE AMICIS: *CATONE IN UTICA*  
(MAZZARINO, 1752)

*Un pasticcio per un teatro domestico*

La Biblioteca comunale ‘Alceste e Remigio Roccella’ di Piazza Armerina,<sup>1</sup> in provincia di Enna, conserva tra i propri fondi un libretto del *Catone in Utica* di Pietro Metastasio rappresentato nel 1752 a Mazzarino<sup>2</sup> (oggi in provincia di Caltanissetta) con musica di Edigio Romualdo Duni e «diversi maestri napoletani»:<sup>3</sup>

Catone / In Utica. / Dramma per Musica dell’Abbate / Pietro Metastasio, / Da Rappresentarsi nel Famoso Teatro / della Città di Mazarino / Nell’ [sic] corrente Anno 1752. / Dedicato Alla grandezza del merito / Di / Catarina / Branciforti, / Branciforti, E Ventimi/glia Principessa di Butera, e Petraperzia, Duchessa di S. / Lucia, e di Branciforti; Marchesa di Militello, del / Val di Noto, e di Barrafranca, Contessa del Mazarino, / Grossoliato, e Raccuja, Baronessa di Radali, e Bel/monte, Sig. delle Terre di Niscemi, Granmichiele, & / Beviere di Lentini, &c. / In Calatagerone nel Palazzo dell’Ill.mo Senato / p. Simone Trento 1752. Con lic. de’ Super.

1. Di seguito indicata con la sigla RISM I-PZAc.

2. Sulla storia di Mazzarino cfr. S. RUSSO FERRUGIA, *Memorie storiche dello antichissimo comune di Mazarino*, Trapani, Colajanni, 1857; P. DI GIORGIO-INGALA, *Ricerche e considerazioni storiche sull’antichissima città di Mazzarino*, Caltanissetta, Tipografia dell’Omnibus Fratelli Arnone, 1900 (rist. anast. Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1996); A. D’ALEO, *Mazzarino e la sua storia* (1980), San Cataldo, Litografia Nocera, 1991<sup>2</sup>.

3. L’esemplare, un *unicum* allo stato attuale delle ricerche, riporta la segnatura P.S. D III 45 ed è mutilo delle pp. 15-16 (parte delle scene I 3-4), 25-26 (parte di I 10) e 29-30 (parte di I 12-13). Non si conosce alcuna fonte musicale corrispondente al libretto. Per non appesantire il testo, i dati bibliografici di tutti i libretti citati nel presente saggio si leggono, se presenti, in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, 6 voll.; e in *Corago. Repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <https://site.unibo.it/corago-dbc/it> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

L'assenza di note di possesso e degli inventari d'epoca di I-PZAc, se mai sono esistiti, non permette di risalire al primo proprietario del libretto, che a tutt'oggi è il secondo testimone di una qualche attività melodrammatica a Mazzarino: finora, il solo libretto noto per una rappresentazione operistica nella città siciliana era un esemplare degli *Equivoci nel sembiante* di Domenico Filippo Contini intonato da Alessandro Scarlatti, rappresentato nel palazzo di Carlo Maria Carafa, principe di Butera, nel 1688.<sup>4</sup> È improbabile, con due soli libretti stampati nell'arco di sessant'anni, che il teatro di Mazzarino sia stato sede di esecuzioni operistiche più o meno regolari;<sup>5</sup> dalla dedica degli impresari, è chiaro però che il *Catone in Utica* del 1752 era la seconda opera di una stagione della quale non si conoscono ancora i contorni, con la prima opera dedicata al marito della committente, Caterina Branciforti, settima principessa di Butera:

Ti preghiamo ad accettar benignamente l'umiltà del nostro animo, con cui, in congiuntura di offrirti il presente picciolissimo dono, contestamo quella devotissima servitù e vassallaggio che già il nostro sig. principe padrone Tuo degnissimo consorte nella prima nostr'opera abbiain protestato con tanto nostro vantaggio e gloria.

L'aggettivo «famoso», che compare riferito al teatro sul frontespizio del *Catone in Utica* per Mazzarino, è un'evidente iperbole volta a esaltare la grandezza e la munificenza dei committenti. L'intera stampa, del resto, mima l'aspetto di un libretto per un teatro d'importanza, nel quale il principe Ercole Michele e i propri familiari figurano come mecenati dei singoli componenti il cast dell'o-

4. Una correzione a penna sul frontespizio del libretto suggerisce che l'opera sia stata rappresentata o ripresa nel 1692. Cfr. R. PAGANO, *La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*, «Nuova rivista musicale italiana», III, 1969, pp. 439-466: 456-457; ID., *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Lucca, LIM, 2015, vol. I, pp. 120-123 (della monografia esiste anche una ristampa in volume unico del 2019). Su Carlo Maria Carafa, basti qui G. SCICILONE, *Butera, Carlo Maria Carafa Branciforte principe di*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1972, vol. 15, [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maria-carafa-branciforte-principe-di-butera\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maria-carafa-branciforte-principe-di-butera_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

5. Tra i secoli XVII e XVIII, la contea di Mazzarino conosce quattro diverse signorie nell'arco di pochi decenni. Carlo Maria Carafa ne viene in possesso nel 1676 dopo la morte dello zio materno Giuseppe Branciforti, deceduto senza figli. Dopo la morte di Carafa (1695) e della sorella Giulia (1703), entrambi senza eredi, il titolo di conte del Mazzarino passa al principe di Leonforte Nicolò Placido II Branciforti (morto nel 1728), quindi alla figlia Caterina (Nicolò Placido II muore senza eredi maschi), che lo trasmette *maritali nomine* al consorte Ercole Michele I Branciforti, già principe di Butera. Cfr. N. PISCIOTTA, *I Branciforti, dalle remote origini a Nicolò Placido: storia, miti e leggende... un pezzo di storia europea e della Sicilia*, Barrafranca, Bonferrato, 2009; G. MARIA, *Gli otto principi di Leonforte*, Leonforte, Comune di Leonforte, 2010; S. LA MONICA, *I Branciforti: plurisecolare egemonia politica feudale del casato in Sicilia tra '300 e '800*, Caltanissetta, Società nissena di storia patria, 2016.

pera, secondo una scala gerarchica basata sul rango dei personaggi nel dramma del Metastasio (fig. 1). I cantanti che interpretano Catone e Cesare figurano rispettivamente come virtuosi della principessa Caterina e del principe Ercole Michele; alla loro figlia Concetta, allora quindicenne, e alla nuora Maria Anna Pignatelli Tagliavia d'Aragona Cortés e Mendoza<sup>6</sup> corrispondono le interpreti di Emilia vedova di Pompeo, e Marzia figlia di Catone; l'erede di casa Branciforti, Salvatore,<sup>7</sup> appare come mecenate del cantante che impersona l'antagonista Arbace, mentre il nome del piccolo Ercole Benedetto, figlio di Salvatore e Maria Anna – all'epoca lattante, visto che i genitori si erano sposati nel 1750 –,<sup>8</sup> si lega all'interprete del confidente di Cesare, Fulvio.

Di certo, tra i membri della famiglia Branciforti era la nuora del principe Ercole, Maria Anna Pignatelli, ad avere sicuri interessi in campo musicale: la nobildonna era stata destinataria, assieme al marito, di una serenata nuziale su testo del sacerdote Girolamo Sant'Angelo con musica di Giovanni Statella.<sup>9</sup> Dopo il trasferimento a Napoli nel 1766, Maria Anna, che due anni dopo

6. Sul padre e la famiglia di Maria Anna Pignatelli cfr. R. CANCELA, *Pignatelli Aragona Cortés e Mendoza, Diego*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 87 (2015), [https://www.treccani.it/enciclopedia/pignatelli-aragona-cortes-e-mendoza-diego\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pignatelli-aragona-cortes-e-mendoza-diego_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

7. Su di lui, N. BAZZANO, *Pietraperzia Branciforte Butera, Salvatore*, ivi, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietraperzia-branciforte-butera-salvatore\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietraperzia-branciforte-butera-salvatore_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

8. Sulle nozze cfr. F.M. VILLABIANCA, *Diario palermitano*, in *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, a cura di G. DI MARZO, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1874, vol. XII, pp. 174-175: «A 25 aprile 1750. Approdò in questo porto nave reale che servì la principessa Marianna Pignatelli e Pignatelli, figlia di Diego duca di Monteleone e sposata a Salvatore Branciforte e Branciforte, principe di Pietraperzia. La dote fu sessantamila ducati, e le nozze si celebrarono per quattro giorni di feste nel palazzo del principe sposo, dove intervennero tutta la nobiltà e il vicerè, e vi fu presente lo stesso duca di Monteleone con la duchessa sua moglie, e [il] marchese del Vaglio».

9. Cfr. *Le Nozze di Ercole, e Dejanira. Serenata epitalamica da cantarsi nelle faustissime nuziali feste dell'eccellentissimi signori D. Salvatore Branciforti, e D. Marianna Pignatelli Principi di Pietraperzia &c.*, Napoli, Per Giuseppe De Bonis, 1750. I nomi di Sant'Angelo e Statella erano all'epoca noti nell'ambiente musicale palermitano: il primo era stato, nel 1730, tra i fondatori dell'accademia degli Ereini, uno dei maggiori sodalizi eruditi dell'isola, sostenuta dai Gesuiti. Cfr. M. VERGA, *Da letterato a professore della regia università. Le accademie a Palermo nel XVIII secolo*, Palermo, Palermo University Press, 2019. Oltre ai titoli cit. in SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim, Sant'Angelo è autore dell'oratorio *Il sole ubbidiente al cenno di Giosuè* (Piazza Armerina, Duomo, 1755; musica di Guglielmo Sbacchi): cfr. in proposito N. MACCAVINO, *Un oratorio di Niccolò Jommelli di dubbia attribuzione presso il fondo musicale della cattedrale di Piazza Armerina*, in *L'oratorio musicale nel Regno di Napoli al tempo di Gaetano Veneziano (1656 ca.-1716)*, a cura di A. DELL'OLIO, Napoli, I Figlioli di Santa Maria di Loreto, 2016, pp. 93-120: 106. L'attività musicale di Statella si svolge quasi per intero al servizio dei Gesuiti di Palermo, per i quali il compositore lavora

sarebbe stata nominata dama di corte della regina Maria Carolina,<sup>10</sup> sarebbe stata dedicataria di una commedia per musica su libretto anonimo intonato da Niccolò Piccinni<sup>11</sup> e l'anno dopo di una cantata encomiastica di Giovanni Paisiello su testo di Giambattista Lorenzi, per la nascita della secondogenita Teresa Branciforti.<sup>12</sup>

La principessa non solo aveva evidenti contatti con l'ambiente musicale siciliano e napoletano, ma apparteneva anche a un ramo della famiglia Pignatelli che non era nuovo al mecenatismo musicale. La nonna di Maria Anna, Giovanna Pignatelli d'Aragona, era stata dedicataria di alcune opere rappresentate al teatro dei Fiorentini di Napoli.<sup>13</sup> La madre, Margherita Pignatelli, duchessa di Bellosguardo, commissiona e fa eseguire in casa propria nel 1732 la «favoletta drammatica» *Egeria* (libretto di Girolamo Torriani, musica di Giuseppe de Maio, con interpreti del calibro di Domenico Gizzi, Domenico Annibali

come maestro di cappella nel locale Collegio dei Nobili (in un solo caso viene citato come maestro di cappella del monastero dell'Immacolata Concezione nella stessa città). Su Statella e i gesuiti palermitani: I. GRIPPAUDO, *'Histriones sunt maximi'. I gesuiti di Palermo, le attività musicali e i rapporti con David Perez*, «Diciottesimo secolo», IX, 2024, pp. 85-100. Cfr. inoltre i titoli a lui attribuiti in SARTORI, *I libretti italiani*, cit., e in Corago, cit.

10. «Colla staffetta di Napoli del dì 11 marzo 1768 si ebbe la notizia di essere state dichiarate dame di corte della novella regina Marianna Branciforte e Pignatelli, principessa di Butera, Ferdinanda Branciforte e Reggio, contessa del Mazzarino, Stefania Beccadelli di Bologna e Montaperto, marchesa della Sambuca, ed Anna Maria Ventimiglia e Cottone, contessa Ventimiglia di Belmonte» (VILLABIANCA, *Diario palermitano*, cit., 1875, vol. XIV, p. 89).

11. Cfr. *La Molinarella. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro Nuovo nell'autunno di quest'anno 1766. Dedicata all'Eccellentiss. Signora D. Marianna Pignatelli, e Branciforti de' Duchi di Monteleone, Principessa di Butera, e Pietraperzia, Contessa del Mazarino, Vacuja, e Grassoliato, Duchessa di S. Lucia, e Granmichele, Marchesa di Militello, e Barrafranca, Baronessa di Belmonte, Casibile, Fontanamurata, Pedagagi, e Vandazzino, e loro pertinenze, Signora della Terra di Niscemi, e del Vivajo di Lentini &c., e Grande di Spagna di prima classe, Napoli, Per Vincenzo Mazzola-Vocola, 1766.*

12. Cfr. *La Nuova Beltà. Cantata a tre voci composta in occasione, che l'Illustriss., ed Eccellentiss. Signora D. Marianna Pignatelli, e Branciforti de' Duchi di Monteleone, Principessa di Butera, e Pietraperzia &c. &c. ha dato felicemente alla luce una bambina. Poesia di Giambatista [sic] Lorenzi accademico Filomate, e Costante, e tra gli Arcadi di Roma Alcesindo Misiaco. Posta in musica dal Signor D. Giovanni Paesello [sic] maestro di cappella napoletano. Ed alla suddetta Illustrissima, ed Eccellentissima Signora Principessa Dedicata, Napoli, s.e., 1767.*

13. *Etearco* (1708; libretto di Silvio Stampiglia, musica di Giovanni Bononcini); *La Camilla* (1710; libretto anonimo, musica di Antonio Orefice), nella cui dedica Francesco Monaca, alias «Ciccio de la Monaca», tra i caratari impegnati nell'impresa del teatro (si ringrazia Paologiovanni Maione per la notizia), si definisce «uno de li crejate» della nobildonna; *L'alloggiamentare* (1710; libretto di Gianni Nicola, musica di Benedetto Riccio). Sulla genealogia dei Pignatelli cfr. D. SHAMÀ, *L'aristocrazia europea ieri e oggi. Sui Pignatelli e famiglie alleate*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2009.

e Gioacchino Conti) dedicandola all'imperatore Carlo VI, il quale aveva insignito il marito don Diego d'Aragona Cortés dell'Ordine del Toson d'oro. La duchessa Margherita, tra l'altro, conosceva di persona Pietro Metastasio, che a lei indirizza il proprio saluto tramite la principessa Anna Francesca Pignatelli di Belmonte in una lettera del 20 giugno 1765.<sup>14</sup> Ancora, lo zio paterno della principessa Maria Anna, don Fabrizio, dispone nel proprio testamento di far educare a proprie spese

un figliuolo chiamato Niccolò, [...] appresso il cantore Angelillo, o di chi parerà al signor tutore, assegnando fino all'età che sarà capace d'impiegarlo in qualche conservatorio, o in altra guida migliore stimerà lo stesso signor tutore, precise applicandolo allo stato ecclesiastico essendo questo il mio gusto.<sup>15</sup>

### *Napoletani in Sicilia*

I componenti della compagnia che rappresenta il *Catone in Utica* a Mazzarino, rendono ancora più interessante il ritrovamento del libretto:

*Catone*, il sig. Giuseppe Cimino

*Cesare*, il sig. Cosimo Abbate

*Marzia*, figlia di *Catone* ed amante occulta di *Cesare*, la sig. Barbara Pestros Simonetti

*Emilia*, vedova di *Pompeo*, la sig. Anna Lucia de Amicis

*Arbace*, principe di *Numidia*, amico di *Catone* ed amante di *Marzia*, il sig. Lorenzo Tolve

*Fulvio*, legato del Senato romano a *Catone*, del partito di *Cesare* ed amante di *Emilia*, il sig. Domenico de Amicis

I nomi che più sorprende leggere nell'elenco degli'interpreti sono di certo quelli del tenore Domenico de Amicis, e soprattutto della figlia Anna Lucia:<sup>16</sup>

14. «Si degni l'Eccellenza Vostra di attestare all'impareggiabile signora duchessa di Monteleone a qual segno io conosca l'inestimabile valore della gentil memoria ch'ella conserva di me» (P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1954, vol. IV, pp. 394-395: 395).

15. Cit. in G. VENEZIANO, «Chi m'ascolta, chi mi vede?»: modelli di fruizione della cantata da camera nella società napoletana del Settecento, in *La fortuna di Roma. Italienische Kantaten und Römische aristokratischer um 1700*, hrsg. von B. OVER, Kassel, Merseburger, 2016, pp. 169-184: 171.

16. Su Anna Lucia de Amicis, cfr. almeno B.M. ANTOLINI, *De Amicis, Anna Lucia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 33 (1987), [https://www.treccani.it/enciclopedia/de-amicis-anna-lucia\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-amicis-anna-lucia_(Dizionario-Biografico)) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025); S. WILLAERT, *De Amicis [De Amicis-Buonsollazzi]*, *Anna Lucia*, in *Oxford Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.unibo.it/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007330> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025). Sull'attività della can-

il celebre soprano ammirato per le capacità sia vocali sia attoriali da Charles Burney,<sup>17</sup> Pietro Metastasio,<sup>18</sup> Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart.<sup>19</sup> Di entrambi i cantanti si ignorava qualsiasi attività in Sicilia; in particolare, la carriera teatrale di Anna Lucia era finora documentata a partire dal 1754<sup>20</sup> e fino al 1760 solo nel campo dell'opera comica:<sup>21</sup> il *Catone in Utica* per Mazzarino

tante in coppia col padre cfr. G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 107 ss.

17. In riferimento alla rappresentazione londinese dell'opera comica *Il tutore e la pupilla, o sia Il matrimonio alla moda* al teatro di Haymarket nel 1762 (libretto di Giovan Gualberto Bottarelli, musica di vari autori), Burney scrive: «Her figure and gestures were in the highest degree elegant and graceful; her countenance, though not perfectly beautiful, was extremely highbred and interesting; and her voice and manner of singing, exquisitely polished and sweet. She had not a motion that did not charm the eye, or a tone but what delighted the ear» (*A General History of Music*, London, printed for the Author, 1776, vol. iv, p. 479).

18. Cfr. alla fine del presente saggio un giudizio del drammaturgo sulla cantante.

19. Wolfgang ascolta la De Amicis a Napoli nel 1770, nell'*Armida abbandonata* di Jommelli, e sentenza laconico: «la De Amicis canta in modo incomparabile» (lettera alla sorella Nannerl del 5 giugno, in *Lettere della famiglia Mozart*, II. *I viaggi in Italia*, a cura di C. EISEN, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 116-119: 118. Allorché la cantante si appresta a debuttare come Giunia nel *Lucio Silla*, Leopold scrive alla moglie: «La Sg.ra De Amicis [...] è straordinariamente contenta delle 3 arie che ha già. Il Wolfg. le ha composto l'aria principale con dei passaggi nuovi, molto particolari e incredibilmente difficili; lei li canta in maniera da lasciar sbalorditi» (lettera del 12 dicembre 1772, ivi, pp. 264-265: 264). Pochi giorni dopo, scrivendo ancora alla moglie, Leopold aggiunge: «La De Amicis [...] canta e recita come un angelo» (lettera del 26 dicembre, ivi, pp. 268-270: 269). L'epistolario mozartiano, nell'edizione di Eisen, si legge anche online all'indirizzo <https://www.mozartiana.org> (ultimo accesso: 2 luglio 2025).

20. Lisetta nel *Cicisbeo impertinente*, Pisa, teatro Pubblico, 1754 (libretto anonimo, musica di Girolamo Cordella), rappresentato nello stesso anno a Siena nel teatro degli Intronati col titolo *La finta sposa*.

21. *Zenobia*, Amsterdam, Gran teatro (libretto di Pietro Metastasio, musica di Giovanni Battista Zingoni). La letteratura corrente, che si è sempre basata in modo acritico sulla *General History of Music* di Burney, data però il debutto nell'opera seria della De Amicis al 1763, nell'*Oriente* di Johann Christian Bach (Londra, teatro di Haymarket). Dopo tale data, la cantante partecipa ad allestimenti importanti tra cui *Romolo ed Ersilia* di Johann Adolf Hasse (Innsbruck, 1765, in occasione delle nozze dell'arciduca Leopoldo d'Austria con l'infanta Maria Luisa di Borbone), *L'olimpiade* di Tommaso Traetta (Firenze, teatro della Pergola, 15 ottobre 1767, per il passaggio dell'arciduchessa Maria Josefa, promessa sposa di Ferdinando IV di Borbone), *Armida abbandonata* di Niccolò Jommelli (Napoli, teatro di San Carlo, 30 maggio 1770), *Lucio Silla* di Wolfgang Amadeus Mozart (Milano, teatro Regio Ducale, 26 dicembre 1772), *Orfeo ed Euridice* (Napoli, teatro di Palazzo reale 1774; cfr. in proposito L. TUFANO, *La 'riforma' a Napoli: materiali per un capitolo di storia della ricezione*, in *Glück der Europäer. Kongressbericht* [Nürnberg, 5-7 März 2005], hrsg. von I. BRANDENBURG und T. GÖLZ, Kassel, Bärenreiter, 2009, pp. 103-144) e *Alceste* di Christoph Willibald Gluck (Bologna, teatro Comunale 1778; per l'occasione, Padre Martini riporta in una lettera, indirizzata forse a Giovanni Battista Mancini, che la De Amicis aveva sostenuto la propria parte «con bravura ed espressione»; cfr. A. SCHNOEBELEN, *Padre Martini's*

arretra invece di due anni il debutto ufficiale della cantante, e soprattutto testimonia il suo esordio nel repertorio serio anziché in quello buffo.

Fra gli altri interpreti, il napoletano Giuseppe Cimino,<sup>22</sup> altrove citato come Cimini, Cimmino o Comini, interprete di Catone, compare nel 1751 al teatro di Santa Cecilia a Palermo come Camillo nella *Villana nobile* di Jommelli, su libretto di Antonio Palomba. Risulta poi attivo dal 1754 al 1757 come cantante sia eroico sia comico, sempre nell'Italia centro settentrionale.<sup>23</sup> Cosimo Abbate, che a Mazzarino interpreta Cesare, potrebbe essere il Cosimo Abbati o Abati che nel 1754 canta in una manciata di opere tra Roma, Napoli e Catania.<sup>24</sup> Il nome di Barbara Simonetti appare invece in un libretto comico napoletano del 1750,<sup>25</sup> in due commedie per musica rappresentate al teatro della Munizione di Messina nel 1751<sup>26</sup> e in un altro libretto comico rappresentato a Palermo nel 1760 nel quale si cita anche Lorenzo Tolve, interprete di Arbace

*Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna*, New York, Pendragon, 1979, n. 2925. La lettera di Padre Martini è consultabile all'indirizzo [http://www.biblioteca-musica.it/cmbm/viewscheda.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/L117/L117\\_109/](http://www.biblioteca-musica.it/cmbm/viewscheda.asp?path=/cmbm/images/ripro/lettere/L117/L117_109/) [ultimo accesso, 25 febbraio 2025]).

22. Nei libretti del già citato *Cicisbeo impertinente*, nonché in uno del *Re pastore* (Cremona, teatro Nuovo, 1756; libretto di Pietro Metastasio, musica di David Perez) e dell'*Eroe cinese* (Bergamo, 1756; libretto di Pietro Metastasio, musica di anonimo), il cantante figura come «Giuseppe Cimino di Napoli».

23. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim; *Corago*, cit., [http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti\\_scheda.asp?ID=7A0030433000](http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=7A0030433000) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

24. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., passim; *Corago*, cit., [http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti\\_scheda.asp?ID=000005860600](http://www.ilcorago.org/WPcorago/cantanti_scheda.asp?ID=000005860600) (ultimo accesso: 25 febbraio 2025). È forse una falsa attribuzione la presenza di Abbate in un *Adriano in Siria* rappresentato al teatro di San Carlo a Napoli nel 1754, segnalata in *Il teatro di San Carlo. La cronologia, 1737-1987*, a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, Napoli, Guida, 1987, p. 25. Sono di certo errate le citazioni di Abbate per le rappresentazioni di *Issipile* (libretto di Pietro Metastasio, musica di Pasquale Erichelli) nel 1754 e *Caio Mario* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Giuseppe Scarlatti) nel 1755, sempre al teatro di San Carlo, poiché non se ne trova riscontro nei libretti conservati nella Biblioteca de Castilla - La Mancha di Toledo (E-Tp). Cosimo Abbate compare come «virtuoso di Piazza [Armerina]» in un *Demofonte* rappresentato a Catania nel 1760 (libretto di Pietro Metastasio, musica di Johann Adolf Hasse): si tratterebbe perciò di un cantante nativo o attivo all'epoca nella città siciliana, come testimoniano anche un libretto d'oratorio e alcuni documenti contabili cit. in N. MACCAVINO, *Forme oratoriali a Caltagirone nel XVIII secolo*, «Studi musicali», VI, 2015, 2, pp. 283-477: 334, 336, 340, 453, 457, 459, 470.

25. Florindo in *Il gioco de' matti*, Napoli, teatro Nuovo, 1750 (libretto di Antonio Palomba, musica di Gaetano Latilla).

26. Ferdinando in *Il mercante innamorato* (libretto di Pietro Trinchera, musica di Antonio Corbisiero et al.), Giustino in *La villana nobile* (libretto di Antonio Palomba, musica di Niccolò Jommelli).



nel *Catone in Utica* per Mazzarino.<sup>27</sup> Questi compare anche, nello stesso anno e nel medesimo teatro, come Peppino nel *Copista burlato* di Gennarantonio Federico con musica di Antonio Sacchini.

A Mazzarino, inoltre, «ingegnere delle vedute» è «Il Sig. D. Pietro Paolo Maria»; il vestiario è di Giulio [Cesare] Banci, indicato come «napoletano» ma membro illustre di una celebre dinastia di costumisti di origine romana.<sup>28</sup> Non si hanno notizie sull'attività teatrale di Pietro Paolo Maria: potrebbe trattarsi di un Pietro Paolo De Maria o Di Maria, nativo di Mazzarino e autore di un trattato sulla viticoltura.<sup>29</sup> Se l'identificazione fosse corretta, si tratterebbe quindi di un dilettante locale e non di uno scenografo professionista.

Solo un'ulteriore ricerca d'archivio potrà forse far luce su come la compagnia operistica di cui facevano parte i De Amicis sia giunta da Napoli sino al cuore della Sicilia: di certo, alcuni dei suoi membri si conoscevano già, o avrebbero intrattenuto rapporti professionali anche dopo la permanenza a Mazzarino (tab. 1). Domenico de Amicis e Barbara Simonetti avevano cantato insieme nel già citato *Gioco de' matti* rappresentato a Napoli nel 1750;<sup>30</sup> Giuseppe Cimino si sarebbe esibito con entrambi i De Amicis a Pisa nel 1754, e si è già detto della tarda collaborazione tra la Simonetti e Tolve nel 1760. Sia Cimino sia la Simonetti, tra l'altro, si trovavano già in Sicilia nel 1751, e non si può escludere che possano avere fatto da tramite fra i Branciforti o i loro impresari, e gli altri membri della futura troupe che si sarebbe prodotta a Mazzarino l'anno successivo. Anche Giulio Cesare Banci aveva collaborato allo stesso allestimento del *Gioco de' matti* in cui cantavano la Simonetti e De Amicis; e con la prima

27. Alessandro in *Il curioso del suo proprio danno*, Palermo, teatro di Santa Cecilia, 1760 (libretto di Antonio Palomba, musica di Nicola Piccinni con arie aggiunte di Ignazio Platania). Il fatto che Barbara Simonetti interpretasse sempre personaggi maschili induce a pensare che la cantante fosse specializzata in ruoli sessualmente caratterizzati. Lorenzo Tolve, per l'occasione, impersonava Celio.

28. Sulla famiglia Banci cfr. T. YAMADA, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, in *Fashioning Opera and Musical Theatre: Stage Costumes from the Late Renaissance to the 1900*, a cura di V. DE LUCCA, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 98-147.

29. *Li gran tesori nascosti nelle vigne ritrovati con la singolar direzione di coltura che usasi in Sicilia nelle sole contrade del Mazarino ove si prova un copiosissimo frutto ed una perpetua durata delle vigne così regolate esposta al comun profitto da D. Pietro Paolo De Maria naturale di quella*, Palermo, Giacomo Epiro, 1765; cfr. D. SCINÀ, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*, Palermo, Lorenzo Dato, 1825, vol. II, p. 234; A. NARBONE, *Bibliografia sicola sistematica, o apparato metodico alla storia letteraria della Sicilia*, Palermo, Giovanni Pedone, 1851, vol. II, p. 450; *Dizionario topografico della Sicilia tradotto ed annotato dal latino da Gioacchino Di Marzo*, Palermo, Pietro Morvillo, 1856, vol. II, pp. 69-73; 73 (trad. ampliata di V. AMICO, *Lexicon topographicum siculum*, Palermo, Pietro Bentivenga, 1757-1760, 3 voll.).

30. Si riveda la nota 25.



il costumista aveva lavorato, sempre nel 1750, in una ripresa della *Finta frasca-tana* di Gennarantonio Federico e Leonardo Leo, sempre al teatro Nuovo di Napoli. Un anno dopo il *Catone in Utica* per Mazzarino, Banci compare come costumista nei libretti di tre drammi per musica rappresentati al teatro della Munizione di Messina:<sup>31</sup> è verosimile che, dopo l'esperienza presso i Branciforti, la compagnia avventizia esibitasi a Mazzarino si sia sciolta e Banci (o i suoi costumi) abbia fatto tappa sullo Stretto prima di rientrare a Napoli per riprendere la propria consueta attività al teatro Nuovo e al teatro dei Fiorentini.

### *Incroci librettistici*

Si è detto come il *Catone in Utica* per Mazzarino sia un pasticcio basato sull'intonazione di Egidio Romualdo Duni: per la precisione, sulla versione rappresentata al teatro di San Carlo a Napoli nel 1746.<sup>32</sup> È perciò necessario, per contestualizzare l'apporto dei De Amicis padre e figlia all'allestimento per Mazzarino, fornirne una descrizione sommaria in relazione sia agli originali metastasiani – le due versioni del dramma rappresentate rispettivamente a Roma nel 1728 e a Venezia nel 1729; l'edizione letteraria pubblicata ancora a Venezia da Giuseppe Bettinelli nel 1733 –,<sup>33</sup> sia al diretto antecedente duniano.<sup>34</sup>

Il testo drammatico di MA52 condivide con D46 la quasi totalità dei tagli ai recitativi e, in generale, l'assetto delle scene.<sup>35</sup> La tradizione testuale del *Catone*

31. *Antigona* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Baldassarre Galuppi), *Farnace* (libretto di Apostolo Zeno, musica di David Perez) e *Tito Manlio* (libretto di Gaetano Roccaforte, musica di Girolamo Abos, Giuseppe Bracci, Antonino Reale e Gaetano Signorile).

32. Cfr. *Catone in Utica. Drama per musica dell'Ab. Pietro Metastasio da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nella primavera del presente anno 1746. Alla Sacra Real Maestà di Carlo Re delle due Sicilie, &c. dedicato*, Napoli, Nella Stamperia di Langiano, e Vivenzio, e si vendono nella medesima Stamperia alla porta piccola di S. Giuseppe, 1776.

33. Cfr. le ediz. digitali in P. METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di A.L. BELLINA et al., <https://www.progettometastasio.it/> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

34. Si utilizzano le seguenti sigle per i libretti del *Catone in Utica* qui esaminati: ME28 (*principes*, Roma, teatro delle Dame, 1728), ME29 (seconda versione, Venezia, teatro di San Giovanni Grisostomo, 1729; due differenti ediz. del libretto a stampa), B33 (edizione delle opere complete del Metastasio, Venezia, Giuseppe Bettinelli, 1733), D46 (Napoli, teatro di San Carlo, 1746, musica di Egidio Romualdo Duni), MA52 (Mazzarino, 1752, pasticcio sulla partitura di Duni del 1746).

35. Si esclude con assoluta certezza che vi sia una relazione tra MA52 e la versione del *Catone in Utica* di Duni rappresentata a Lucca nel 1749: i due libretti differiscono radicalmente sia nella posizione dei tagli ai recitativi, sia nel corredo delle arie sostituite. È invece falsa l'attribuzione a Duni del *Catone in Utica* rappresentato al teatro della Pergola di Firenze nel 1740: cfr. A. PARRAVANO, *Il 'Catone in Utica' di Egidio Romualdo Duni. Ricostruzione storica ed edizione critica del*

in *Utica* metastasiano è troppo complessa e intricata per renderne conto dettagliatamente in questa sede: lo testimoniano le numerose varianti d'autore tra ME28, ME29 e B33, che nel corso degli anni sono passate da un libretto all'altro generando un coacervo di contaminazioni inestricabile, le cui evidenze si rivelano con chiarezza anche in D46 e MA52. Basti qui un esempio. Alla fine di I 5, D46 riporta il taglio delle battute di Cesare ed Emilia presente in ME29, ma ripristina da ME28 la battuta di Fulvio e la successiva aria di Catone (tab. 2). In MA52, però, diversi luoghi testuali si discostano dalla lezione di D46 e, di nuovo, un paio di esempi sono sufficienti per chiarire le più lampanti differenze tra le due stampe. In I 7, MA52 ripristina in parte il recitativo originale del Metastasio, assieme all'aria di Fulvio «Piangendo ancora» (tab. 3); ancora, in II 11 MA52 reintegra tutti i versi originali del Metastasio nel serrato dialogo tra Marzia, Cesare e Catone (tab. 4). Gli esempi citati, cui si aggiungono altre varianti nonché il ripristino dell'aria di Emilia «Per te spero e per te solo» in II 7 (sostituita in D46 da «Pensa quel traditore») della quale si dirà in seguito, fanno supporre che la compagnia esibitasi a Mazzarino avesse a disposizione la partitura di un altro, non meglio identificato *Catone in Utica*, utilizzato per impasticciare la partitura di Duni.

Si segnalano, a margine, le varianti più significative nelle mutazioni sceniche (tutte nell'Atto I) e nelle didascalie, probabilmente sostituite per adattare il dramma del Metastasio allo spazio scenico e alle possibilità scenotecniche del teatro di Mazzarino (tab. 5). In due casi, anche l'azione scenica è stata riadattata, segnatamente per l'abbattimento in III 11 e il trionfo di Cesare in III 13 (tab. 6). Le varianti nelle didascalie si spiegano di certo, come si è detto,

*libretto (Napoli 1746)*, tesi di laurea in Lettere, Università della Basilicata, a.a. 2004-2005, tutor prof. Dinko Fabris; ID. *Le fonti del 'Catone in Utica' di Duni (1746)*, in *Metastasio, Duni e Farinelli intorno al Catone in Utica*. Atti delle giornate di studi (Matera, 28-29 agosto 2005), a cura di C. A. CATENAZZO, Matera, Modulex, 2005, pp. 14-15. Cfr. inoltre P. MAIONE, *Agili svaghi primaverili: il «Catone in Utica» di Duni al teatro di San Carlo (1746)*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a cura di P. Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 69-85. Dell'intonazione di Duni esiste una partitura apografa in tre volumi, ascrivibile alla rappresentazione napoletana del 1746, conservata nella Biblioteca Nacional de España di Madrid (E-Mn) ai segni M/2373-2375 (riproduzione digitale: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000048932>; ultimo accesso: 25 febbraio 2025). A questa va aggiunta un'altra partitura manoscritta, di certo posteriore a quella madrilena, erroneamente attribuita a Baldassarre Galuppi e rimaneggiata in più punti, conservata nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe (D-KA) con segnatura Don Mus.Ms. 2432 (riproduzione digitale: <https://digital.blb-karlsruhe.de/5411145>, ultimo accesso: 25 febbraio 2025). I recitativi di quest'ultimo manoscritto combaciano, fuorché per poche scene con una diversa intonazione musicale (I 15 e II 4-6), con quelli della partitura a E-Mn e di D46. Il manoscritto di Karlsruhe presenta inoltre alcune lacune (I 14 e III 1-2) nonché diverse arie sostituite, sulle quali è superfluo soffermarsi in questa sede.

con le diverse dimensioni e le possibilità scenotecniche del teatro di Mazzarino rispetto al teatro di San Carlo in cui era stato rappresentato D46. A parte l'uso del termine siciliano «partita»<sup>36</sup> per «fazione», è probabile che a Mazzarino non si potessero realizzare né il praticabile sopraelevato per l'assalto *sopra* le mura di Utica, né l'entrata trionfale di Cesare sul carro tirato da cavalli, nonché la sfilata di «schiavi numidi» e «istromenti bellici» che compaiono in D46.

Quanto ai pezzi chiusi (tab. 7), il solo personaggio che in MA52 sembra mantenere intatto il proprio corredo di pezzi chiusi è Catone (Giuseppe Ciminio). Le lacune nel libretto a stampa non consentono infatti di sapere se siano state mantenute, tagliate o sostituite l'aria di Arbace (Lorenzo Tolve) «Che legge spietata» in I 3, quella di Cesare (Cosimo Abbate) «Chi un dolce amor condanna» in I 10, e se sia stata aggiunta un'aria per Arbace in I 13. Il personaggio di Fulvio (Domenico De Amicis) perde l'aria «Tu degli dèi» in III 1. Il taglio dell'aria di Cesare «È in ogni core» in III 4 viene compensato da un duetto con Marzia (Barbara Pestros) in III 2 – «Ah se di te mi privi»,<sup>37</sup> tratto dall'*Ipermestra* dello stesso Metastasio –, in sostituzione dell'aria di Marzia «Confusa, smarrita» (tab. 8). Com'è ovvio, il duetto aveva bisogno di qualche rimaneggiamento per essere adattato alla nuova situazione: nell'*Ipermestra* la protagonista, accusata d'infedeltà da Linceo, allontana l'amato allorché vede avvicinarsi il padre Danao, il quale vorrebbe fare assassinare Linceo dalla stessa Ipermestra a causa di un oracolo nefasto. In MA52, dopo il patetico dialogo tra Cesare e Marzia, il condottiero romano si sarebbe dovuto confrontare col rivale Arbace, ed era quindi necessario che restasse in scena e che fosse la sola Marzia a rientrare fra le quinte.

Nel passaggio da D46 a MA52, inoltre, l'aria di Cesare «Non ti lagnar mio bene» (II 5) sostituisce «Dal suo voler dipende»<sup>38</sup> (tab. 9). Il nuovo testo apporta una lieve modifica all'intreccio del dramma: in D46 le parole di Cesare mirano solo a sottolineare la responsabilità di Catone e la sua scelta di contravvenire agli ordini del senato, laddove l'aria per MA52 lascia trapelare anche la preoccupazione del personaggio per l'amata – alla quale Cesare si rivolge direttamen-

36. Il suo utilizzo e il significato nel secolo XVIII sono attestati in M. PASQUALINO, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, Palermo, dalla Reale stamperia, 1790, vol. IV, p. 43.

37. Un luogo topico della drammaturgia musicale settecentesca, ovvero il duetto che suggella l'addio dei due amanti costretti a separarsi contro la propria volontà.

38. «Dal suo voler dipende» compare anche, quasi certamente ad opera dello stesso Duni, nel *Catone in Utica* intonato da Francesco Poncini Zilioli a Parma, teatro Ducale, 1756. Cfr. P. Russo, *Duni, Pertici e Favart: "La semplice curiosa"*, in Id., *Metamorfosi laterali. Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento*, Lucca, LIM, 2020, pp. 3-26: 7.

te – e il sincero dolore per la scelta di campo del nemico.<sup>39</sup> È invece un nuovo inserto in MA52, ancora per una necessità pratica, l'aria di Marzia in II 6 «Vorrei che come or peno»:<sup>40</sup> laddove D46 fondeva in una sola scena le originali II 6-7, sopprimendo l'aria di Marzia «Di tenero affetto» prevista dal Metastasio alla fine di II 6, MA52 ripristina la scansione delle scene nell'originale metastasiano, e inserisce una nuova aria per Marzia che si pone come ideale risposta all'aria di Cesare «Non ti lagnar mio bene» nella scena precedente, visto il riferimento alle «pene» provate dal condottiero alla fine di II 5:

Vorrai che come or peno  
io fossi in pena ognor?  
Lascia ingannarmi almeno  
per poco il mio dolor.  
Abbi di me pietà.

In che ti offendo mai,  
se cerco con la spene  
di lusingar le pene  
che il mio timor mi dà.

Un discorso a parte va fatto per la già citata aria di Fulvio «Piangendo ancora» (I 7) e per quella di Emilia «Per te spero e per te solo (II 7), che ripristinano due arie originali dal *Catone in Utica* metastasiano con l'inserzione di un nuovo pezzo chiuso nel caso di Fulvio, e con la sostituzione dell'aria «Pensa quel traditore» nel caso di Emilia. Quella di Fulvio è una generica aria di paragone in cui il personaggio esprime la speranza che Emilia possa dismettere la propria vedovanza e cedere alle profferte amorose dell'uomo. La sostituzione dell'aria di Emilia, invece, si spiega con la decisione, in MA52, di far restare in scena Fulvio in II 8 dopo la partenza della donna. Se a Napoli Emilia poteva palesare ad alta voce le proprie reali intenzioni e i propri sentimenti verso Fulvio che si era già allontanato, a Mazzarino la moglie di Pompeo non poteva che ricorrere a una serie di *a parte* per esprimere il proprio pensiero di fronte al confidente di Cesare (si ricordi che, nel dramma, entrambi fanno il doppio gioco: Fulvio si finge complice di Emilia per sventarne le trame, e

39. Un particolare involontariamente *osé* in MA52 dimostra con chiarezza come il tipografo abbia ricavato il testo dell'aria di Cesare da un libretto preesistente. L'incipit dell'aria presenta infatti un imbarazzante refuso («pene» anziché «bene» alla fine del verso) che riprende il termine «pene» due versi dopo: è di certo la svista di un tipografo che ha saltato due righe durante la lettura del testo da comporre.

40. Non si è riusciti a individuare alcuna fonte preesistente sia per l'aria di Cesare sia per quella di Marzia.

quest'ultima finge di non conoscerne le reali intenzioni per far cadere Cesare nel proprio tranello) (tab. 10).

Si è detto più volte come interventi di questo tipo spingano e ipotizzare che la compagnia capitanata da Domenico de Amicis (oppure i soli De Amicis padre e figlia, visto che tali sostituzioni riguardano esclusivamente le loro arie) attingesse a un'intonazione del *Catone in Utica* diversa da quella di Duni. Ciò spiegherebbe anche, ad esempio, perché nel *Catone in Utica* napoletano il personaggio di Fulvio cantasse solo l'aria «Tu degli dèi» all'inizio del terzo atto, mentre a Mazzarino Fulvio canti sì una sola aria in tutta l'opera, ma recuperando «Piangendo ancora» a metà del primo atto.

### *Una prova d'attrice*

MA52 riserva infine un episodio di grande peso espressivo alla maestria della giovane Anna Lucia de Amicis. Come si è accennato, in III 10, al posto della breve scena *a solo* di Emilia conclusa dall'aria «Nacqui agli affanni in seno»<sup>41</sup> compare la più ampia, grandiosa e articolata scena di Berenice (III 7) nell'*Antigono* dello stesso Metastasio: un capo d'opera della recitazione espressiva<sup>42</sup> per la lunghezza del recitativo, le eloquenti didascalie, il continuo passaggio dalla declamazione in recitativo al canto spiegato della cavatina «Non partir, deh ferma, oh Dio!» e della successiva aria «Perché se tanti siete». In D46, Emilia si lamenta della propria immutabile cattiva sorte dopo avere appreso che i cesariani hanno mosso l'assalto finale alle mura di Utica, e dopo avere visto Catone e Cesare correre verso il luogo della battaglia:

EMILIA

Chi può nelle sventure  
uguagliarsi con me? Spesso per gli altri  
e parte e fa ritorno  
la tempesta, la calma e l'ombra e il giorno.  
Sol io provo degli astri  
la costanza funesta,  
sempre notte è per me, sempre è tempesta.

41. Giusta la lezione di ME29, nella seconda edizione del libretto.

42. Lo testimonia, ad esempio, l'intonazione in forma di cantata fattane da Haydn nel 1795 per il soprano Brigitta Giorgi Banti (Hob.xxiva:10), eseguita per la prima volta al King's Theatre di Londra. Cfr. K. BÖHMER, *Scena di Berenice: Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*, «Mozart-Jahrbuch», 2000, pp. 1-27.

Nacqui agli affanni in seno,  
 ognor così penai  
 né vidi un raggio mai  
 per me sereno in ciel.

Sempre un dolor non dura,  
 ma quando cangia tempre,  
 sventura da sventura  
 si riproduce e sempre  
 la nuova è più crudel.

Nell'*Antigono*, invece, Berenice ha appena visto allontanarsi l'amato Demetrio, che a rischio della vita è riuscito a liberare il padre Antigono dalla prigione in cui lo aveva gettato Alessandro Magno, e che preferisce suicidarsi piuttosto che venire meno ai propri doveri di figlio (nel dramma del Metastasio, Berenice, a sua volta innamorata di Demetrio, è promessa sposa ad Antigono). La sostituzione testimonia indirettamente, si è detto, le notevoli capacità attoriali e canore della giovane Anna Lucia De Amicis: nel riadattamento per Mazzarino, il terrore di Berenice per l'imminente morte dell'amato Demetrio si trasforma nella disperazione di Emilia che vorrebbe correre in aiuto di Catone, e che nel proprio delirio crede di avere davanti a sé gli spettri del padre<sup>43</sup> e del marito Pompeo che la incitano alla battaglia e l'attendono nell'oltretomba (tab. 11).

Per la propria *performance*, Anna Lucia de Amicis poteva attingere con facilità da almeno due partiture dell'*Antigono*, entrambe rappresentate a Napoli nel teatro di San Carlo: quella di Johann Adolf Hasse (1744),<sup>44</sup> e quella recentissima di Nicola Conforto (1750).<sup>45</sup> Quest'ultima, in particolare, potrebbe essere l'intonazione effettivamente eseguita dalla cantante a Mazzarino. La partitura di Hasse, infatti, segue fedelmente il dettato del Metastasio, che sottende un

43. Nella realtà storica, il padre di Emilia (100-82 a.C.) è stato il console Marco Emilio Scauro (163-89 a.C.). Nel dramma del Metastasio (t 5), Catone dice alla donna che è «figlia a Scipione ed a Pompeo consorte»: c'è da chiedersi se il riferimento sia agli antenati di Emilia (la *gens Aemilia* si era imparentata in più occasioni con gli Scipioni), o se il Metastasio si sia confuso pensando al senatore Quinto Cecilio Metello Pio Scipione Nasica (98-46 a.C.), a sua volta imparentato con la *gens Aemilia*, che era sì genero di Pompeo, ma come padre della sua quinta e ultima moglie Cornelia Metella (73-48 a.C.).

44. Sull'intonazione di Hasse e le sue fonti cfr. R.D. SCHMIDT-HENSEL, *La musica è del Signor Hasse detto il Sassone. Johann Adolf Hasse Opere Serie der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen*, Göttingen, V & R, 2009, vol. I, pp. 347-355, vol. II, pp. 619-643.

45. Cfr. G.G. STIFFONI, *Per una biografia di Nicola Conforto (Napoli 1718-Madrid 1793): documenti d'archivio, libretti conservati nella Biblioteca Nacional di Madrid, fonti musicali manoscritte e a stampa*, «Fonti musicali italiane», IV, 1999, pp. 7-54: 36-40. Sono ben quindici le fonti manoscritte che testimoniano la sola scena di Berenice nell'intonazione di Conforto, cui vanno aggiunti cinque testimoni completi e due edizioni di *Favourite Songs* dell'opera.

ingegnoso meccanismo drammatico-musicale subito dopo la cavatina «Non partir bell'idol mio», di cui Berenice riprende l'incipit dell'ultimo verso («Voglio anch'io... Me infelice!»). L'idea evidente del Metastasio è che Berenice continui a cantare la cavatina, ma s'interrompa all'improvviso una volta presa coscienza del proprio stato emotivo («Che fingo! Che ragiono! / Dove rapita io sono / dal torrente crudel de' miei martiri! / Misera Berenice, ah tu deliri» (fig. 2).<sup>46</sup> Nella partitura di Conforto invece, e in MA52, manca il versicolo «Voglio anch'io...», e il prosieguo del recitativo di Berenice inizia con un endecasillabo in cui viene fuso ciò che rimane dei due settenari previsti in origine dal Metastasio: «Me infelice, che fingo? Che ragiono?».<sup>47</sup> Il nuovo assetto metrico implica uno stacco, concettuale oltre che musicale, tra la fine della cavatina e la ripresa del recitativo, come testimoniato dall'intonazione musicale (fig. 3).<sup>48</sup>

Nel 1771, in occasione delle nozze del fratello Gaetano, Anna Lucia de Amicis dichiara di avere trentotto anni:<sup>49</sup> significa che la cantante era nata nel 1733, e che all'epoca del *Catone in Utica* per Mazzarino aveva tra i diciotto e i diciannove anni. Nonostante la giovane età dell'interprete, la fattura della parte di Emilia nel libretto mazzarinense fornisce l'immagine di una cantante sì debuttante, ma con spiccate doti attoriali che giustificano il giudizio formulato dal Metastasio nel 1772, allorché scrive alla De Amicis dopo aver licenziato il proprio ultimo dramma per musica, *Il Ruggiero, o sia l'eroica gratitudine*:

Dal primo momento che imaginai e scelsi il soggetto del *Ruggiero* pensai che fra l'eroine drammatiche che sono a mia notizia non v'era assolutamente che la signora De Amicis atta a rappresentare il personaggio di Bradamante col fuoco, con l'ardire, con la franchezza e con l'espressione necessaria ad un tal carattere.<sup>50</sup>

Qualità, a leggere il *Catone in Utica* per Mazzarino, che già dagli esordi caratterizzavano una tra le maggiori cantanti del secolo XVIII.

46. L'esempio si ricava da una partitura manoscritta dell'opera di Hasse conservata nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn) ai segni Mus.Hs.17206 (riproduzione digitale: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14271521>; ultimo accesso: 25 febbraio 2025). Si sono omesse per concisione le parti dei fiati.

47. Si può ragionevolmente supporre che il testo della scena in MA52 sia stato tratto da una partitura e non da un libretto.

48. Si trascrive l'esempio dal ms. Mus. 3069 F 2,4 della Sächsische Landesbibliothek di Dresda (D-Dl). Riproduzione digitale: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/142563/1> (ultimo accesso: 25 febbraio 2025).

49. Cfr. ANTOLINI, *De Amicis, Anna Lucia*, cit.

50. Lettera del 17 febbraio 1772, in METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., vol. v, pp. 139-141: 140.



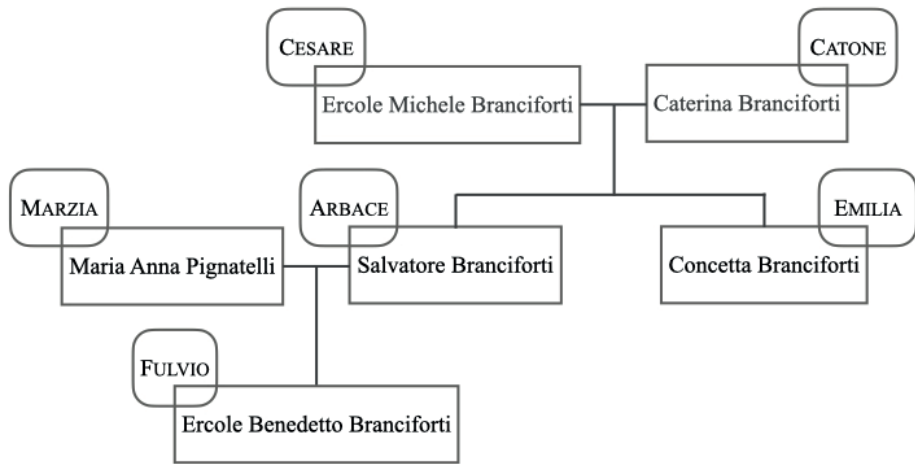


Fig. 1. La famiglia di Ercole Michele Branciforti e i personaggi di MA52.

**Un poco lento, ma poco**

The musical score is for a scene from *Berenice*. It features three staves: Violini (Violins), Emilia (Soprano), and Bassi (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo/mood is 'Un poco lento, ma poco'. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) for the Violini and Bassi, and 'poco f' (poco forte) for the Emilia. The lyrics are: 'vo - glio an - ch'i - o pas - sar con te, pas - sar con'. Below this, there is a section for Viola (VI.), Emilia (E.), and Bassi (B.). The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature to common time (C). The dynamics are marked 'poco f' (poco forte) for the VI. and B., and 'tr' (trillo) for the E. The lyrics are: 'te. Vo - glio an - ch'i - o... Me in - fe - li - ce! che fin - go! che ra - gio - no!'.

Fig. 2. Scena di Berenice dall'*Antigono* di Johann Adolf Hasse (1744).

**Largo**

Violini

Emilia

Bassi

vo - gliò an - ch'i - o pas - sar con te, pas-sar con te,

VI.

E.

B.

Segue subito

pas-sar con te, pas-sar con te. Me in-fe-li-ce! che fin-go? che ra-gio-no!

Fig. 3. Scena di Berenice dall'*Antigono* di Nicola Conforto (1750).

Tab. 1.

	Giuseppe Cimino	Domenico De Amicis	Anna Lucia De Amicis	Barbara Pestros Simonetti	Lorenzo Tolve	Giulio Cesare Banci
1750		Napoli		Napoli		Napoli
		<i>Il gioco de' matti</i>		<i>La finta frascatana</i>		<i>La finta frascatana</i>
1751	Palermo			<i>Il gioco de' matti</i>		<i>Il gioco de' matti</i>
	<i>La villana nobile</i>			Messina		
1754	Pisa	Pisa	Pisa	<i>La villana nobile</i>		
	<i>Il ciccibeo impertinente</i>	<i>Il ciccibeo impertinente</i>	<i>Il ciccibeo impertinente</i>			
	<i>Il finto turco</i>	<i>Il finto turco</i>	<i>Il finto turco</i>			
1760				Palermo	Palermo	
				<i>Il curioso del suo pro-</i>	<i>Il curioso del suo pro-</i>	
				<i>prio danno</i>	<i>prio danno</i>	

Tab. 2

	ME28	ME29	D46
CATONE			CATONE
Ma chi sa se piangesti			Ma chi sa se piangesti
per gioia o per dolor; la gioia ancora			per gioia o per dolor? La gioia ancora
ha le lagrime sue.			ha le lagrime sue.
CESARE			
Pompeo felice			
invidio il tuo morir, se fu bastante			

a farti meritare Catone amico.

EMILIA

Di sì nobile invidia  
no, capace non sei tu che potesti  
contro la patria tua rivolgere l'armi.

FULVIO

**Signor**, questo non parmi  
tempo opportuno a favellar di pace.  
Chiede l'affar più solitaria parte  
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno  
dunque in breve io vi attendo. E tu fra tanto  
pensa Emilia che tutto  
lasciar l'affanno in libertà non dei,  
giacché ti fe' la sorte  
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

FULVIO

Questo non parmi  
tempo opportuno a favellar di pace.  
Chiede l'affar più solitaria parte  
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno  
dunque in breve io vi attendo e tu fra tanto  
pensa Emilia che tutto  
lasciar l'affanno in libertà non dei,  
giacché ti fe' la sorte  
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

FULVIO

**Signor**, questo non parmi  
tempo opportuno a favellar di pace.  
Chiede l'affar più solitaria parte  
e mente più serena.

CATONE

Al mio soggiorno  
dunque in breve io vi attendo. E tu frattanto  
pensa Emilia che tutto  
lasciar l'affanno in libertà non dei,  
giacché ti fe' la sorte  
figlia a Scipione ed a Pompeo consorte.

**Si sgomenti alle sue pene  
il pensier di donna imbel-  
le che vil sangue ha nelle vene,  
che non vanta un nobil cor.  
Se lo sdegno delle stelle  
tolerar meglio non sai  
arrossir troppo farai  
e lo sposo e il genitor.** *(Parte.)*

Pensa di chi sei figlia *(Ad Emilia.)*  
e ad esser forte apprendi.  
Cesare, e tu m'attendi *(A Cesare.)*  
ch'io ti risponderò.  
Se l'odio in te consiglia,  
pensa chi avesti sposo, *(Ad Emilia.)*  
io del comun riposo  
teco poi parlerò. *(A Cesare.)*

**Si sgomenti alle sue pene  
il pensier di donna imbel-  
le che vil sangue ha nelle vene,  
che non vanta un nobil cor.  
Se lo sdegno delle stelle  
tolerar meglio non sai  
arrossir troppo farai  
e lo sposo e il genitor.** *(Parte.)*

Tab. 3

ME28, ME29		D46	MA52
[...]	[...]	[...]	[...]
EMILIA	EMILIA	EMILIA	EMILIA
[...] Questo per ora da te mi basta. Inosservati altrove i mezzi a vendicarmi sceglier potremo.	[...] Questo per ora da te mi basta. Inosservati altrove i mezzi a vendicarmi sceglier potrem.	[...] Questo per ora da te mi basta.	[...] Questo per ora da te mi basta.
FULVIO	FULVIO	Io ti precedo, e sia tuo del colpo il consiglio e l'opra mia. <sup>1</sup>	
Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.	Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.	FULVIO	Intanto potrò spiegarti almeno tutti gli affetti miei.
EMILIA	EMILIA	EMILIA	EMILIA
Non è ancor tempo che tu parli d'amore e ch'io t'ascolti. Pria si adempia il disegno e allor più lieta forse ti ascolterò. Qual mai può darti speranza un'infelice cinta di bruno ammantò, con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?	Non è ancor tempo che tu parli d'amore e ch'io t'ascolti. Pria si adempia il disegno e allor più lieta forse ti ascolterò. Qual mai può darti speranza un'infelice cinta di bruno ammantò, con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?	Qual mai può darti speranza un'infelice <b>col suo nemico accanto,</b> <sup>2</sup> con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?	Qual mai può darti speranza un'infelice <b>col suo nemico accanto,</b> <sup>2</sup> con l'odio in petto e su le ciglia il pianto?

1. La variante compare nel *Catone in Utica* intonato da Johann Christian Bach (Napoli, Teatro di San Carlo, 1761).  
2. Non si è riusciti a individuare un altro libretto che riporti la variante nella battuta di Emilia.

FULVIO

Piangendo ancora

rinascere suole

la bella aurora

nuncia del sole;

e pur conduce

sereno il dì.

Tal fra le lagrime

fatta serena,

può da quest'anima

fugar la pena

la cara luce

che m'invaghi. (*Parte.*)

FULVIO

Piangendo ancora

rinascere suole

la bella aurora

nuncia del sole;

e pur conduce

sereno il dì.

Tal fra le lagrime

fatta serena,

può da quest'anima

fugar la pena

la cara luce

che m'invaghi. (*Parte.*)

Tab. 4

ME28, ME29		D46	MA52
[...]	[...]	[...]	[...]
CESARE	CESARE		CESARE
[...] Ho troppo tollerato finora.	[...] Ho troppo tollerato finor.		[...] Ho troppo tollerato finora.
MARZIA			MARZIA
I prieghi d'una figlia?... ( <i>A Catone.</i> )			I prieghi d'una figlia?... ( <i>A Catone.</i> )
CATONE	Oggi son vani.		CATONE
			Oggi son vani.
MARZIA			MARZIA
D'una romana il pianto... ( <i>A Cesare.</i> )			D'una romana il pianto... ( <i>A Cesare.</i> )
CESARE	Oggi non giova.		CESARE
			Oggi non giova.
MARZIA			MARZIA
Ma qualcuno a pietade almen si muova.			Ma qualcuno a pietade almen si muova.
CESARE			CESARE
Per soverchia pietà quasi con lui vile mi resi. Addio...	Quasi con lui vile mi resi. Addio...		Per soverchia pietà quasi con lui vile mi resi. Addio...



Tab. 5

ME28	ME29a	B33	D46	MA52
Sala d'armi.	Parte interna delle mura di Utica con porte della città in prospetto, chiusa da un ponte che poi s'abbassa.	Sala d'armi.	Luogo magnifico nella regia di Catone.	<b>Cortile nel soggiorno di Catone.</b> <sup>3</sup>
Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.	Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.	Fabbriche in parte rovinate vicino al soggiorno di Catone.		<b>Bosco, ed in lontananza alcune fabbriche antiche</b> in parte rovinate.
<hr/>				
(ME28, ME29)			D46	MA52
III 5		III 5		
EMILIA		EMILIA		
[...]		[...]		
Se vendicata or sono ogni oltraggio sofferto io vi perdono. (Si nasconde.)		Se vendicata or sono ogni oltraggio sofferto io vi perdono. (Si nasconde <b>nell'acquadotti</b> .)		

3. La mutazione si ritrova anche nel *Catone in Utica* intonato da Carl Heinrich Graun (Verona, Teatro nuovo dell'Accademia Filarmonica, 1756).

(ME28, ME29) D46		MA52
III II		III II
CATONE		CATONE
[...]		[...]
Misera libertà, patria infelice, ingratissimo figlio! Altro il valore non ti lasciò degli avi nella terra già doma da soggiogar che il Campidoglio e Roma. Ah non potrai tiranno trionfar di Catone. E se non lice viver libero ancor, si veggia almeno nella fatal ruina spirar con me la libertà latina. (In atto di uccidersi.)		Misera libertà, patria infelice, ( <i>Getta la spada rotta.</i> ) ingratissimo figlio! Altro il valore non ti lasciò degli avi nella terra già doma da soggiogar che il Campidoglio e Roma. Ah non potrai tiranno trionfar di Catone. E se non lice viver libero ancor, si veggia almeno nella fatal ruina spirar con me la libertà latina. ( <i>Cava un pugnale per uccidersi.</i> )

Tab. 6

ME28	ME29	B33	D46	MA52
ARBACE con spada nuda e alcuni seguaci, poi FULVIO dal fondo parimenti con spada nuda e seguito di cesariani.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura e poi seguir la battaglia formale con la vittoria de' cesariani, indi CATONE con spada alla mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura, ARBACE al di dentro che tenta respinger FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. I cesariani entrano le mura. Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra i due eserciti. Cade il resto delle mura, fuggono i soldati di Catone respinti; i cesariani li seguitano e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco sopra le mura. ARBACE al di dentro che tenta respinger FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. I cesariani entrano le mura. Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra i due eserciti. Cade il resto delle mura, fuggono i soldati <b>della partita</b> di Catone respinti <b>da'</b> cesariani <b>che l'insieguono</b> , e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.	Nell'aprirsi della scena si vede l'attacco <b>dentro la città</b> di ARBACE al di dentro che <b>rispinge</b> FULVIO già entrato con parte de' cesariani dentro le mura, poi CATONE in soccorso d'Arbace. Indi CESARE difendendosi d'alcuni che l'hanno assalito. <b>Vincono i cesariani</b> . Cesare, Catone, Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue gran fatto d'armi fra <b>le due partite</b> . Cade il resto delle mura, fuggono i soldati <b>della partita</b> di Catone respinti <b>da'</b> cesariani <b>che l'insieguono</b> , e rimasta la scena vuota esce di nuovo Catone con spada rotta in mano.

-	<p>CESARE portato dai soldati sopra carro trionfale formato di scudi e d'insegne militari secondo il costume de' Romani, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p> <p>Terminata la sinfonia Cesare scende dal carro, quale disfacendosi, ciascuno de' soldati che lo componevano si pone in ordinanza con gli altri.</p>	<p>CESARE portato dai soldati sopra carro trionfale formato di scudi e d'insegne militari secondo il costume de' Romani, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p> <p>Terminata la sinfonia Cesare scende dal carro, quale disfacendosi, ciascuno de' soldati che lo componevano si pone in ordinanza con gli altri.</p>	<p>CESARE portato sopra carro trionfale tirato da cavalli, preceduto dall'esercito vittorioso, da schiavi numidi, istrumenti bellici e popolo.</p>	<p>CESARE portato sopra carro trionfale <b>formato da scudi de' soldati ed insegne militari</b>, preceduto dall'esercito vittorioso e popolo.</p>
---	--	--	--	---

Tab. 7. Corredo delle arie nelle intonazioni del *Catone in Utica* esaminate.

me28	me29	d46	ma52
CATONE, I 1			
«Con sì bel nome in fronte»	Id. (solo prima strofa)	Id.	Id.
MARZIA, I 2			
«Non ti minaccio sdegno»	Id.	Id.	Id.
ARBACE, I 3			
«Che legge spietata!»	«Mi lusinga il dolce affetto»	«Che legge spietata» <sup>4</sup>	[H] <sup>5</sup>
CATONE, I 5			
«Si sgomenti alle sue pene»	«Pensa di chi sei figlia»	«Si sgomenti alle sue pene»	«Si sgomenti alle sue pene»
CESARE, I 6			
«Nell'ardire che il seno ti accende»	Id.	«Minacci quell'altera» <sup>6</sup>	«Minacci quell'altera»
FULVIO, I 7			
«Piangendo ancora»	tagliata	tagliata	«Piangendo ancora»
EMILIA, I 8			
«O nel sen di qualche stella»	Id.	Id.	Id.

4. In ME29a-b, Arbace canta l'aria alla fine di I 13.  
5. Le *crucis* indicano le lacune nel libretto a stampa.  
6. La prima strofa dell'aria si ritrova in un anonimo *Catone in Utica* per Vienna, Teatro imperiale, 1749.

CESARE, I 10				
«Chi un dolce amor condanna»	Id.	Id.	[†]	
ARBACE, I 13				
«È in ogni core»	«Che legge spietata»	tagliata	[†]	
EMILIA, I 14				
«Un certo non so che»	Id.	tagliata		tagliata
MARZIA, I 15				
«È follia se nascondete»	Id.	Id.		Id.
CATONE, II 2				
«Va' ritorna al tuo tiranno»	«Mi conosci! sai chi sono!»	«Va' ritorna al tuo tiranno»		«Va' ritorna al tuo tiranno»
ARBACE, II 3				
«So che pietà non hai»	Id.	tagliata		tagliata
CESARE, II 5				
«Soffre talor del vento»	Id.	«Dal suo voler dipende»		«Non ti lagnar mio bene»
MARZIA, II 6				
«In che ti offende»	«Di tenero affetto»	<b>tagliata</b>		«Vorrai che come or peno»
EMILIA, II 7				
«Per te spero e per te solo»	FULVIO	<b>EMILIA</b>		<b>EMILIA</b>
	«Il tuo affanno ed il tuo sdegno»	«Pensa quel traditore»		«Per te spero e per te solo»
FULVIO, II 8				
«Nascesti alle pene»	EMILIA	<b>tagliata</b>		<b>tagliata (ma mantiene la scena a solo di Fulvio)</b>
	«Ombra cara, ombra adorata»			

CESARE, II 11				
«Se in campo armato»	Id. (solo la prima strofa)	Id.	Id.	
CATONE, II 13				
«Dovea svenarti allora»	Id.	Id.	Id.	
MARZIA, II 14				
«So che godendo vai»	Id.	Id. <sup>7</sup>	Id.	
EMILIA, II 15				
«Se sciogliere non vuoi»	Id.	tagliata	tagliata	
ARBACE, II 16				
«Che sia la gelosia»	Id.	«Così talor rimira»	«Così talor rimira»	
FULVIO, III 1				
«La fronda che circonda»	tagliata	«Tu degli dèi»	<b>tagliata</b>	
MARZIA, III 2				
«Confusa, smarrita»	Id.	Id.	<b>CESARE, MARZIA</b> «Ah, se di te mi privi» <sup>8</sup>	
ARBACE, III 3				
«Combattuta da tante vicende»	«Sarebbe un bel diletto»	«Combattono il mio core»	«Combattono il mio core»	

7. In D46, e di conseguenza in MA52, non compare per una svista del tipografo il secondo verso della seconda strofa, presente nell'intonazione musicale.

8. Duetto Ipermestra – Linceo, dall'*Ipermestra* del Metastasio (1744), II 10.



CESARE, III 4 «Quell'amor che poco accende»	«Al vento che la scuote»	«È in ogni core»	<b>tagliata</b>
MARZIA, CESARE, CATONE, EMILIA, III 9 «Deh in vita ti serba»	EMILIA, III 10 «Chi mai saper desia» «Nacqui agli affanni in seno» (seconda impressione)	«Nacqui agli affanni in seno»	«Non partir, deh ferma, oh Dio!» «Perché se tanti siete» <sup>9</sup>
CATONE, III 12 «Per darvi alcun pegno» (solo prima strofa)	Id. (con la seconda strofa presente nell'ed. Bettinelli)	Id. (con la seconda strofa presente nell'ed. Bettinelli)	
CORO, III 13 «Già ti cede il mondo intero» <sup>10</sup>	manca	manca	

9. Intera scena a solo di Berenice, dall'*Antigono* ancora del Metastasio (1743), III 7.

10. Presente in B33.

Tab. 8

<i>Ipermestra</i> (1744)		MA52
LINCEO Ah se di te mi privi, ah per chi mai vivrò?	CESARE Ah se di te mi privi, ah per chi mai vivrò?	
IPERMESTRA <b>Lasciami</b> in pace e vivi, altro da te non vuo'.	MARZIA <b>Restati</b> in pace e vivi, altro da te non vo'.	
LINCEO Ma qual destin tiranno...	CESARE Ma qual destin tiranno?...	
IPERMESTRA <b>Parti.</b> Nol posso dir.	MARZIA <b>Parto.</b> Nol posso dir.	
<i>A due</i> Questo è morir di affanno senza poter morir. Deh serenate alfine ( <i>Ciascun da sé.</i> ) barbare stelle i rai; ho già sofferto ormai quanto si può soffrir. ( <i>Partono.</i> )	<i>A due</i> Questo è morir di affanno senza poter morir. Deh serenate alfine barbare stelle i rai, ho già sofferto ormai quanto si può soffrir. ( <i>Partono per diverse scene, ma Cesare pensa, e si resta.</i> )	

Tab. 9

D46	MA52
Dal suo voler dipende tutto di Roma il fâto, se placido si rende, se il suo rigor cangiato la pace accetterà. Ma se ostinato ancora di contrastar desia, saria fatale allora sì gran severità.	Non ti lagnar mio bene se non vedrai la pace. Ah tu non sai quai pene nel padre altier tenace soffra l'amante cor. Credi che mi sgomenta quel genio troppo austero, e già nel mio pensiero ne provo un rio dolor.

Tab. 10

D46	MA52
Pensa quel traditore, pensa di lusingarmi; ma non potrà ingannarmi, tradirmi non potrà. Ché il mio pensier sagace la frode di quel core con doppia e nuova frode deludere saprà.	Per te spero, e per te solo mi lusingo e mi consolo: la tua fè, l'amore io vedo (ma non credo a un traditor.) Di appagar lo sdegno mio il desio ti leggo in viso (ma ravviso infido il cor).

Tab. 11

<i>Antigono (1744)</i>	MA52
Berenice che fai! More il tuo bene, stupida, e tu non corri... Oh dio vacilla l'incerto passo; un gelido mi scuote insolito tremor tutte le vene; ( <i>S'appoggia.</i> ) e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son! Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion! Veggo Demetrio; il veggo che in atto di ferir... Fermati; vivi; d'Antigono io sarò. Del core ad onta volo a giurargli fè. Dirò che l'amo, dirò... Misera me! S'oscura il giorno! Balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergieri. Oimè lasciate ch'io soccorra il mio ben, barbari dei. Voi m'impedite e intanto forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti; eccolo ucciso. Aspetta anima bella; ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarvi, potrò fedel... Ma tu mi guardi! E parti!	<b>Me infelice!</b> che fo? <b>Tutto è in tumulto</b> stupida, <b>ed io</b> non <b>corro</b> ... Oh dio! vacilla l'incerto passo... Un gelido mi scuote insolito <b>terror</b> tutte le vene, ( <i>S'appoggia</i> ) e a gran pena il suo peso il piè sostiene. Dove son! Qual confusa folla d'idee tutte funeste adombra la mia ragion? Veggo <b>lo sposo</b> , <b>il padre</b> <b>minacciarmi così: perfida corri,</b> <b>di Catone in difesa il sangue tuo</b> <b>tutto vanne a svenar. Sì padre, sposo</b> <b>vado</b> ... Misera me! s'oscura il giorno, balena il ciel! L'hanno irritato i miei meditati spergieri: ohimè! Lasciate ch'io soccorra <b>Caton</b> , barbari dèi: voi m'impedite, e intanto forse un colpo improvviso... Ah sarete contenti, eccolo ucciso. Aspetta anima bella: ombre compagne a Lete andrem. Se non potei salvarvi, potrò fedel... Ma tu mi guardi e parti?
Non partir bell'idol mio! Per quell'onda all'altra sponda voglio anch'io passar con te.	Non partir, <b>deh ferma, oh dio!</b> Per quell'onda all'altra sponda voglio anch'io passar con te.

Voglio anch'io...	Voglio anch'io...
Che fingo! Che ragiono!	Me infelice
Dove rapita io sono ( <i>Trasporti.</i> )	che fingo? Che ragiono!
dal torrente crudel de' miei martiri! ( <i>Piange.</i> )	Dove rapita io sono ( <i>Trasporti.</i> )
Misera Berenice, ah tu deliri.	dal torrente crudel de' miei martiri? ( <i>Piange.</i> )
	<b>Emilia sventurata</b> , ah tu deliri!
Perché, se tanti siete	Perché se tanti siete
che delirar mi fate,	che delirar mi fate,
perché non m'uccidete	perché non mi uccidete
affanni del mio cor.	affanni del mio cor.
Crescete, oh dio, crescete,	Crescete, oh dio, crescete,
fin che mi porga aita	fin che mi porga aita
con togliermi di vita	con togliermi di vita
l'eccesso del dolor. ( <i>Parte.</i> )	l'eccesso del dolor. ( <b>Via.</b> )