



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle arti e gestione dei beni artistici

Tesi di Laurea Magistrale

**Catone in Utica di Antonio Vivaldi:  
Edizione critica dell'Atto II e vicende storiche  
dell'opera**

**Relatore**

Prof. David Douglas Bryant

**Correlatore**

Prof. Alessandro Borin

**Laureanda**

Arianna Berardo  
Matricola 846983

**Anno Accademico**

2018/2019



# Indice

<b>Introduzione</b>	«	5
<b>I. Parte Prima</b>		
• Il Teatro Filarmonico e il compositore a Verona	«	9
• Catone in Utica	«	12
○ La trama	«	15
○ Gli interpreti	«	19
○ L'orchestra	«	20
○ Lo spazio teatrale	«	21
○ L'opera metastasiana: i libretti a confronto	«	22
○ Il riciclaggio vivaldiano	«	28
• Le fonti	«	35
• Gli studi precedenti	«	37
<b>II. Parte Seconda</b>		
• La partitura – Atto II	«	41
• I segni grafici	«	185
• Apparato critico	«	186
<b>Bibliografia</b>	«	201



# Introduzione

Antonio Vivaldi attualmente è considerato, tra gli studiosi, uno dei maggiori compositori di epoca barocca. Prima della ‘riscoperta’ vivaldiana avvenuta nel corso del XX secolo, la critica lo ha valutato, invece, un autore senza fantasia e ripetitivo. Famoso è, infatti, il giudizio di Stravinskij, il quale dichiarò che «Vivaldi è [...] un tipo noioso capace di comporre la stessa forma un’infinità di volte»<sup>1</sup>. Le connotazioni negative dell’idea di ripetitività e anche di utilizzo di pezzi di altri compositori hanno origine soprattutto alla fine dell’epoca barocca e all’inizio del Romanticismo<sup>2</sup>.

Solo negli anni Ottanta del Novecento ci fu una rivalutazione del compositore, grazie anche alla nascita a Venezia dell’Istituto Italiano Antonio Vivaldi, presso la Fondazione Giorgio Cini sull’isola di San Giorgio Maggiore.

Tuttavia, il giudizio di Stravinskij e della critica primo-novecentesca ancora influenza la popolarità del compositore tra il grande pubblico, il quale conosce il Prete Rosso prettamente per la sua opera *Le quattro stagioni*, sebbene egli sia autore di centinaia di composizioni tra sonate, concerti e melodrammi<sup>3</sup>.

La sua carriera operistica, in particolar modo, inizia nel 1713 con *Ottone in villa* (RV 729) e si conclude solamente nel 1739 con *Feraspe* (RV 713) a Venezia. Vivaldi, in seguito, si diresse a Vienna, dove morì nel 1741.

*Catone in Utica* è uno degli ultimi drammi di Vivaldi. Sebbene si conoscano solo l’atto II e l’atto III, l’opera è considerata una delle massime composizioni della maturità<sup>4</sup>.

Nella prima parte dell’elaborato si illustreranno gli eventi che portarono Antonio Vivaldi nella città scaligera, dove *Catone in Utica* vide la luce nel 1737. In seguito, ci si concentrerà sugli aspetti relativi all’organizzazione dell’evento. Infine, si farà un confronto tra il libretto del dramma veronese e il libretto scritto da Pietro Metastasio, musicato da Leonardo Vinci e portato in scena per la prima volta nel 1728 al teatro delle

---

<sup>1</sup> F. M. Sardelli, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012, pp. 11-16. La frase originale è in inglese e si trova in Igor Stravinskij – Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinskij*, London, Faber & Faber, 1959, p. 76.

<sup>2</sup> Sardelli, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, cit., pp. 11-16.

<sup>3</sup> Ivi, p. 11.

<sup>4</sup> «Catone in Utica», in M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011.

Dame di Roma e, successivamente, nel 1729, al teatro della Pergola di Firenze. Il confronto avverrà tra l'opera vivaldiana e la versione metastasiana del 1729. Infatti, l'opera originale venne già modificata dal librettista per la successiva rappresentazione, a causa della scelta di Metastasio di rappresentare il suicidio di Catone in scena, allontanandosi dall'usanza di non rendere visibili al pubblico eventi cruenti.

La seconda parte del mio lavoro presenta la trascrizione dell'atto II dell'opera e il relativo apparato critico, preparati sulla base dell'unica partitura conosciuta della composizione vivaldiana, il manoscritto I-Tn Foà 38 cc. 110-184 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. L'apparato critico è preceduto da un breve indice dei segni grafici utilizzati da Vivaldi come abbreviazioni per velocizzare la composizione del dramma per musica.

# **PARTE PRIMA**





## Il Teatro Filarmonico e il compositore a Verona

L'Accademia Filarmonica di Verona fu fondata nel 1543 per iniziativa di un gruppo di veronesi, appassionati di musica e di canto. Nata come un'associazione chiusa, negli anni Sessanta del Cinquecento l'Accademia cambiò mentalità, creando un rapporto con le istituzioni pubbliche della città. Se in principio era presente un maestro di cappella, il quale aveva il compito di insegnare musica ai membri, con l'accrescimento di eventi letterari e musicali gli accademici decisero di assumere dei musicisti di professione. Fu l'inizio di un gruppo stabile di suonatori, che verrà poi integrato all'interno del Teatro<sup>5</sup>. Fino all'anno 1600, l'Accademia non possedeva una sede propria. Solo nei primi anni del Seicento si iniziò a discutere della possibile costruzione di un nuovo edificio. L'Accademia riuscì a trasferirsi nella sede attuale, vicino a Piazza Brà nel cuore di Verona, nel 1618. Come sappiamo, nel progetto del nuovo edificio non era previsto un teatro, ma piuttosto un salone per le feste e gli spettacoli.

Il trasloco in una sede stabile, di proprietà dell'Accademia stessa, fu un momento di svolta per l'associazione, la quale visse una fase di espansione del suo ruolo nella vita della città. Lo sviluppo dell'Accademia venne interrotto nel 1630 con l'arrivo della peste. L'epidemia decimò la popolazione veronese e vennero ovviamente colpiti anche gli accademici. In seguito alla peste, l'Accademia ebbe delle difficoltà economiche che si protrassero fino agli inizi del Settecento.

Alla fine del XVII secolo, comparve un personaggio fondamentale che risollevò le sorti dell'associazione: Scipione Maffei, il quale divenne membro effettivo il 15 aprile del 1701. Il marchese propose ai suoi colleghi, prendendo spunto dai circoli letterari romani, di fondare una colonia arcadica a Verona, la quale vide la luce nel settembre del 1705. L'Arcadia veronese era formata principalmente dai soci dell'Accademia. Solamente nell'aprile del 1712, Maffei riuscì a convincere gli accademici a costruire un teatro, evidenziando i vantaggi in ambito economico che il teatro avrebbe portato alle casse del gruppo<sup>6</sup>. Come progettista del Teatro Filarmonico fu chiamato l'architetto e

---

<sup>5</sup> Cfr. *L'Accademia Filarmonica di Verona ed il suo teatro*, a cura di M. Magnabosco e M. Matterassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010.

<sup>6</sup> Zanolli Gemi, *Considerazioni sulla genesi del Teatro Filarmonico in L'Accademia Filarmonica di Verona ed il suo teatro*, cit., pp. 41-60.

scenografo Francesco Bibiena. La costruzione iniziò nel 1716 e venne terminata nel 1729<sup>7</sup>.

È documentata la presenza di Antonio Vivaldi, per la prima volta, a Verona nel 1732. Egli si trovava nella città scaligera per mettere in scena *La fida ninfa*, opera su libretto di Scipione Maffei, il quale già da due anni cercava di aprire al pubblico il teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona. Il teatro, infatti, doveva essere già inaugurato nel maggio del 1730, ma gli Inquisitori di Stato posero il veto senza dare spiegazioni. Mentre Paolo Rigoli afferma che probabilmente l'intervento dell'organo veneziano fosse dovuto a problemi di ordine politico-militare<sup>8</sup>, Laura Och evidenzia come attraverso un confronto di lettere tra il Podestà della città Pietro Gradenigo e gli Inquisitori risulti che lo stesso Maffei abbia spinto per il provvedimento dell'organo veneziano, a causa della quantità di spese che il marchese stava affrontando in quel periodo<sup>9</sup>. Al di là del motivo che portò Scipione Maffei e gli Inquisitori di Stato a intervenire, il Teatro Filarmonico venne inaugurato il 6 gennaio del 1732, con l'opera *La fida ninfa* di Vivaldi, su libretto di Maffei scritto oltre tre decenni prima. Il compositore veneziano ritornò poi nella città scaligera per il carnevale del 1735, durante il quale, in veste di compositore e impresario, fece rappresentare due sue opere: *L'Adelaide* e *Il Tamerlano*.

Nel 1732, Vivaldi era stato chiamato per la messa in musica de *La fida ninfa* da Scipione Maffei, a causa dell'indisponibilità del compositore Giuseppe Maria Orlandini, voluto originariamente dal marchese. Nel 1737, invece, fu Vivaldi a scrivere, in qualità di impresario, una supplica agli Accademici veronesi. Nella missiva, datata 13 aprile 1737, il compositore chiedeva la concessione del teatro per la messa in scena di *Catone in Utica*. Il luogo venne concesso e già a fine aprile l'opera vivaldiana vide la luce. Il successo di *Catone in Utica* è attestato dalle lettere del compositore al suo mecenate Guido Bentivoglio. Dopo il 1737, Vivaldi non tornò mai più a Verona<sup>10</sup>. Le luci della ribalta si stavano spegnendo sul compositore. Egli girovagò per altre città italiane,

---

<sup>7</sup> Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XXVIII-XXIX, pp. 180-197.

<sup>8</sup> Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai giorni nostri*, in *L'Accademia Filarmonica di Verona ed il suo teatro*, cit., pp. 131-195.

<sup>9</sup> Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro*, in *L'Accademia Filarmonica dalla fondazione al Teatro*, cit., pp. 88-89.

<sup>10</sup> White, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 230-231

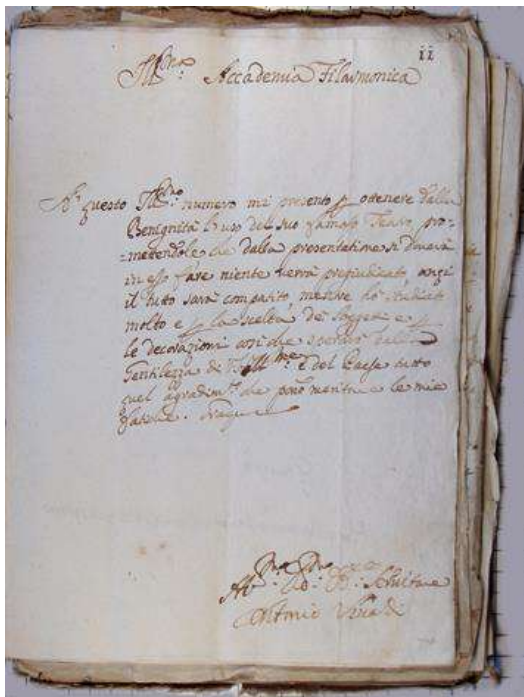
iniziando a collezionare insuccessi e, infine, si diresse verso Vienna, dove morì nel 1741.

# Catone in Utica

Il 13 aprile del 1737 Vivaldi scrisse una supplica ai membri dell'Accademia Filarmonica di Verona affinché gli permettessero di mettere in scena un dramma per musica<sup>11</sup>. L'opera in questione era il *Catone in Utica*, che fu portato sulle scene già alla fine del mese.

Successivamente Vivaldi, con una lettera del 3 maggio, informò il suo mecenate, il marchese Bentivoglio di Ferrara, che la sua opera aveva ottenuto un grande successo e che sei sole repliche erano state sufficienti a coprire l'intero costo dell'allestimento<sup>12</sup>.

Questa informazione è certamente legata alla volontà del Prete Rosso di portare l'opera



Supplica di Antonio Vivaldi, indirizzata all'Accademia Filarmonica di Verona, per la concessione del teatro per la messa in scena di *Catone in Utica*. Cfr. Micky White, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2013. L'originale è conservato in una collezione privata.

a Ferrara e sottolinea la sua capacità di impresario. Il successo tra il pubblico veronese è dovuto probabilmente non solo alla sostituzione degli intermezzi – non apprezzati dai veronesi<sup>13</sup> – con un corpo di ballo, ma anche alle modifiche apportate al libretto originale di Pietro Metastasio.

Infatti, Vivaldi modificò ampiamente l'opera, sostituendo arie metastasiane con altre arie, provenienti da precedenti drammi vivaldiani e di autori diversi. Inoltre, Vivaldi cambiò la fine del dramma, eliminando completamente la morte del protagonista<sup>14</sup>.

L'opera veronese, nonostante il grande successo riscontrato, non venne in altre città italiane, a causa di un importante

<sup>11</sup> Ivi, p. 229.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 230-231.

<sup>13</sup> Antonio Vivaldi nella lettera del 3 maggio del 1737, indirizzata al suo mecenate, il marchese Guido Bentivoglio, dichiara che le modifiche apportate all'opera metastasiana sono da ricondurre al poco apprezzamento del pubblico veronese per gli intermezzi. Quest'ultimi, spiega, sono stati quindi rimpiazzati da balli.

<sup>14</sup> Per approfondire l'argomento si legga il capitolo *L'opera metastasiana: i libretti a confronto* di questo elaborato.

avvenimento nella vita del compositore veneziano. Sull'evento Vivaldi scrisse una lettera indirizzata al suo mecenate. La missiva, datata il 16 novembre del 1737, afferma che il progetto di realizzare un'opera a Ferrara era ormai da cestinare: è, infatti, la lettera in cui il compositore parla della "Questione Ruffo"<sup>15</sup>.

Tommaso Ruffo, cardinale napoletano, divenne arcivescovo di Ferrara nel 1735. Conosciuto per il suo grande senso morale, egli impedì a Vivaldi di mettere nuovamente piede nella città emiliana, a causa della sua condotta poco adatta ad un sacerdote. Il cardinale, infatti, constatava che il compositore non dicesse messa da ormai diversi anni e, inoltre, giravano voci su un rapporto sentimentale tra Antonio Vivaldi e Anna Girò<sup>16</sup>. Nonostante l'intervento del marchese Bentivoglio, Ruffo non cambiò idea e il *Catone in Utica* non poté essere rappresentato a Ferrara.

Alla fine dell'anno Vivaldi tornò a Venezia, dove portò in scena *L'oracolo in Messina*. Successivamente si spostò ad Ancona per realizzare il *Siroe, re di Persia*. Nel frattempo, la sua popolarità stava calando. *Siroe, re di Persia* venne rappresentata anche a Ferrara, ma fu un fiasco e al prete venne impedito l'allestimento di una seconda opera. Questo avvenimento portò anche alla rottura del rapporto con il suo mecenate, il marchese Guido Bentivoglio<sup>17</sup>. A causa di problemi finanziari, Vivaldi, sempre più in miseria, iniziò a girovagare.

In Austria, in particolare a Graz, nel 1740 viene documentata la presenza di Anna Girò per la rappresentazione di un *Catone in Utica*. Eppure, nessun documento attesta la presenza del prete veneziano nella cittadina e nemmeno che l'opera fosse la stessa di quella rappresentata a Verona. Inoltre, un confronto svolto da Livia Pancino tra il libretto veronese del 1737 e il libretto del 1740 mette in dubbio la presenza della mano vivaldiana nel dramma di Graz. Il libretto austriaco si discosta molto dalla partitura veronese, completamente autografa. Esso, infatti, è fedele al libretto metastasiano originale e presenta la morte di Catone in scena<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> White, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*, cit., pp. 235-238.

<sup>16</sup> Anna Girò fu la musa di Antonio Vivaldi e interprete in diversi melodrammi vivaldiani in qualità di contralto. In *Catone in Utica*, la Girò è Marzia, figlia di Catone Uticense, innamorata di Cesare. Cfr. G. Formichetti, *Vita di Antonio Vivaldi*, Milano, Bombiani, 2017, pp. 252-260.

<sup>17</sup> Talbot, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978.

<sup>18</sup> Pancino, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture 8: "Catone in Utica", "Rosmira (fedele)"*, «Studi Vivaldiani», n. 3, 2003, pp. 3-31.

La mancanza di ulteriori fonti e documenti potrebbe far pensare che, sebbene il dramma abbia riscontrato un grande successo nella città scaligera, il *Catone in Utica* vivaldiano fosse stato rappresentato sul palcoscenico solamente nel 1737.

*Catone in Utica* è un dramma per musica in tre atti. Il libretto originale fu scritto da Pietro Trapassi, conosciuto con lo pseudonimo di Pietro Metastasio. L'opera metastasiana fu rappresentata per la prima volta il 19 gennaio del 1728 presso il Teatro delle Dame di Roma con la musica di Leonardo Vinci. Nella prima messa in scena, il protagonista, Catone, si toglieva la vita sul palcoscenico. Nonostante il grande successo di pubblico, Metastasio ricevette delle critiche per la morte di Catone, che lo portarono a spostare la scena dietro le quinte, per non renderla visibile al pubblico. L'opera modificata venne poi rappresentata a Firenze nel 1729, con la musica di Leonardo Vinci, e a Torino nel 1731, nella versione musicata da Johann Adolf Hasse.

Non è conosciuto il motivo per cui Antonio Vivaldi riprese il libretto metastasiano, il quale, nuovamente modificato, venne portato in scena a Verona alla fine di aprile e inizio maggio del 1737. Del dramma vivaldiano è conosciuta attualmente una sola partitura, in cui sono presenti solamente l'atto II e l'atto III. Inoltre, si conoscono pochissimi documenti e testimonianze. A causa di ciò, possiamo solo congetturare diversi scenari.

Si è dibattuto, infatti, se il dramma sia completamente un originale vivaldiano o un pasticcio. Quest'ultima ipotesi viene supportata dalla lettera del 3 maggio del 1737, in cui Vivaldi propone di rappresentare l'opera a Ferrara. Il compositore, infatti, scrive: «Abbiamo fatto sei solo recite, eppure, da conti fatti, conosco sicuramente non perdere, anzi [...] Simile opera, composta peraltro in parte d'altre teste, crederei potesse avere un sommo compatimento anche in Ferrara»<sup>19</sup>. Livia Pancino fa notare, tuttavia, come Vivaldi non avesse mai avuto reticenze a dichiarare nel libretto la partecipazione di altri compositori nelle sue opere<sup>20</sup>. Inoltre, non ci sono testimonianze che indichino la presenza di altri autori. È probabile, secondo Pancino, che il primo atto sia andato perduto a causa dell'usanza vivaldiana di estrapolare una parte di un'opera per riutilizzarla in drammi successivi<sup>21</sup>. La tesi è supportata dal caso dell'aria *È follia se nascondete*. Il pezzo si trova nella seconda scena del primo atto del *Catone in Utica*, ma

---

<sup>19</sup> White, *Antonio Vivaldi: a life in documents*, cit., pp. 230-231.

<sup>20</sup> Pancino, *Le opere di Vivaldi* cit., p. 4.

<sup>21</sup> White, *Antonio Vivaldi: a life in documents*, cit., pp. 230-231.

viene ripresa nell'opera del 1738, *Rosmira*, di cui possediamo il libretto e la partitura. Inoltre, in entrambi i casi fu Anna Girò, musa del compositore e contralto, a cantare l'aria. Tuttavia, si può anche ipotizzare che il primo atto non sia mai realmente esistito. L'idea è supportata dalla stessa lettera del 3 maggio, indirizzata da Vivaldi al marchese Bentivoglio. Vivaldi propone di portare il dramma per musica a Ferrara, «composta d'altre teste»<sup>22</sup>. Un'opera portata sul palco composta per intero non avrebbe avuto un'effettiva necessità di interventi di altri compositori. Inoltre, la supplica di Vivaldi di poter disporre del Teatro Filarmonico a Verona risale al 13 aprile, mentre il 3 maggio egli dichiara di aver già fatto eseguire sei recite. Il breve periodo tra la richiesta e la messa in scena dell'opera può far supporre che per la mancanza di tempo il primo atto non sia mai stato composto.

## La trama

L'opera si basa su un evento della storia romana: la guerra civile tra Cesare e Pompeo, avvenuta nel 49-48 a.C., la quale portò la morte di quest'ultimo. A seguito di ciò, Roma si piegò al dittatore Cesare. Tuttavia, alcuni generali tra cui Marco Porcio Catone, conosciuto in seguito come l'Uticense, si opposero alla caduta della Repubblica, arroccandosi nella Numidia, provincia romana governata da re Giuba I. A seguito della sconfitta nella battaglia di Tapso, Catone e le sue milizie si diressero a Utica. Infine, dopo un assedio da parte dell'esercito romano, Catone preferì darsi la morte, piuttosto che essere catturato da Cesare. Il generale fu considerato un martire della libertà repubblicana e della Patria.

Discostandosi dalla vicenda storica e dalla versione metastasiana, Vivaldi elimina la morte di Catone inserendo un improbabile perdono di Cesare. Nel libretto, il compositore veneziano giustifica questa sua scelta scrivendo: «Affine di rendere il Dramma più breve e più lieto nella presente Stagione di Primavera si omette la morte di Catone»<sup>23</sup>. Inoltre, seguendo il libretto metastasiano, i nomi di alcuni dei personaggi

---

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Il libretto dell'opera è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Consultabile online: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone\\_in\\_Utica\\_1728\\_di\\_Vinci\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone_in_Utica_1728_di_Vinci_LIBRETTO_I-Mb.pdf)>.

storici sono modificati. La moglie di Pompeo ha nell'opera il nome di Emilia, mentre nella realtà è Cornelia. Lo stesso avviene per il figlio di re Giuba, che nel dramma metastasiano è chiamato Arbace. Inoltre, l'evento storico è condito da vicende romantiche: la figlia di Catone, Marzia, è innamorata di Cesare. Nondimeno, Arbace è innamorato di Marzia e Catone progetta un loro matrimonio per garantirsi il supporto del re di Numidia. Un altro personaggio presente nel melodramma è Fulvio, legato di Roma e amante di Emilia.

### **Atto I**

Il primo atto si apre vicino alle mura della città di Utica. Catone silenzioso aspetta l'incontro con Cesare, non sapendo cosa egli voglia, ma sicuro che il dittatore non si arrenderà, poiché troppo desideroso di regnare. Catone con l'aria *Con sì bel nome in fronte* si rivolge ad Arbace, principe della Numidia e promesso sposo di Marzia.

Nella seconda scena Arbace esprime i suoi sentimenti alla sua promessa sposa. Tuttavia, Marzia termina la scena con l'aria *È follia se nascondete*, nella quale ella dichiara il suo amore per il nemico. Nella scena terza finalmente avviene l'incontro tra Cesare e Catone. Il dittatore, innamorato della figlia dell'avversario, non chiede altro che la pace senza spargimento di sangue, ma il generale pompeiano si rifiuta. Nella scena quarta fa la sua comparsa Emilia, moglie del defunto Pompeo, desiderosa di vendetta e destinataria, nella scena successiva, di un'aria di Catone: *Vaga sei ne' sdegni tuoi*. Nella scena sesta fa la sua comparsa un altro personaggio: Fulvio. Egli canta l'aria *L'ira mia, bella sdegnata*, diviso tra la sua fedeltà a Cesare e il suo amore verso Emilia. In seguito (scena 7), la vedova di Pompeo canta un'aria dedicata al marito, dichiarando la volontà di ricongiungersi con lui, ma solo dopo aver ucciso il tiranno Cesare. La scena ottava vede un dialogo tra Cesare e Fulvio. Consapevole dell'amore di Fulvio per Emilia, Cesare chiede la conferma della fedeltà del Legato nei suoi confronti. Quest'ultimo dichiara di essere un fedele romano e di essersi finto nemico di Cesare con l'amata per ingannarla.

Nella scena nona si ha finalmente l'incontro tra gli amanti Cesare e Marzia. La giovane accusa il dittatore di aver mosso guerra contro dei Romani e di pretendere la pace con le armi. Accusato di voler morto Catone e negata questa ipotesi, Cesare canta *Apri le luci e mira*. L'aria non è che una dichiarazione d'amore. In seguito all'incontro con Cesare, Marzia è nuovamente fiduciosa dell'affetto del dittatore. Tuttavia, Catone le impone le



nozze con il principe (scena 10), il quale spinto da un giuramento fatto all'amata si rifiuta di sposarla in quel giorno (scena 11). Arbace, nell'ultima scena del primo atto (scena 12), canta *Che legge spietata*, disperato per aver acconsentito alla richiesta di Marzia.

## **Atto II**

Nella scena prima dell'atto secondo, Catone acconsente a rimandare le nozze tra Arbace e Marzia al giorno successivo. Marzia è disperata, ma fortunatamente giunge la notizia che Cesare è giunto sotto le mura della città. Fulvio compare in scena e dichiara che Cesare è arrivato per proporre nuovamente la pace. Catone si rifiuta, ma il Legato di Roma gli consegna una lettera del Senato, in cui esso impone di accettare la pace oppure diventare nemico di Roma. In questa prima scena si giunge a una delle dichiarazioni più importanti di Catone, rappresentato nell'opera metastasiana come un martire della libertà e della patria repubblicana: egli dichiara che il Senato, soggiogato dal dittatore, non è più Roma, ma Roma è lui stesso e i suoi soldati. Nella seconda scena Fulvio parte per avvertire Cesare, lasciando soli sul palco Marzia e Arbace, il quale canta l'aria *S'andrà senza pastore*.

Nella terza scena, Cesare, sconvolto per la decisione di Catone, ha un incontro con Emilia e Marzia. Il dittatore dichiara che Utica, a causa del generale pompeiano, si deve preparare a una guerra. Il dialogo prosegue nella scena successiva (scena 4), in cui compare sul palco Fulvio, il legato di Roma. Al termine della scena quarta, Cesare, mosso dall'amore per Marzia, decide di voler chiedere nuovamente la pace. Egli dedica all'amata l'aria romantica *Se mai senti spirarti sul volto* e parte. Nella scena successiva, Emilia parla a Marzia, avendo intuito i sentimenti della figlia del generale per Cesare. Tuttavia, Marzia nega. Nella sesta scena Fulvio parla con Emilia, la quale lo inganna, meditando vendetta per la morte del marito, Pompeo. Fulvio, in seguito (scena 7) canta l'aria *Degl'Elisi dal soggiorno*. Nella scena ottava, i due rivali si incontrano nuovamente e Cesare chiede la mano di Marzia per garantire la pace. Catone nega la proposta e ormai l'unica soluzione è la chiamata alle armi. In scena compare Marzia (scena 9), la quale cerca di calmare gli animi tra i due avversari. Tuttavia, Catone dichiara guerra e Cesare risponde con l'aria *Se in campo armato*. Nella scena decima, Catone indica una via di fuga a Marzia ed Emilia. Esse, infatti, possono scappare dalla città assediata attraverso la Fonte d'Iside.

Alla vigilia della battaglia (scena 11), Arbace chiede nuovamente la mano di Marzia. Ella, però, dichiara pubblicamente il suo amore per Cesare. Catone, sconvolto e irato, canta *Dovea svenarti allora* e tenta di uccidere la figlia, la quale a sua volta, nella scena dodicesima, canta l'aria *Il povero mio core*. Nella scena tredicesima e nella scena quattordicesima, Emilia progetta la sua vendetta che attuerà nel terzo atto.

### **Atto III**

Nella prima scena del terzo atto, Cesare viene avvertito da Fulvio che Emilia ha organizzato un agguato per ucciderlo. Il legato indica a Cesare di seguire un soldato, mentre egli conduce l'attacco alle mura della città. Durante la sua fuga (scena 2), il dittatore incontra nuovamente l'amata intenta anch'essa a scappare poiché il padre la vuole uccidere. Marzia, per l'addio, canta l'aria *Se parto se resto*. In seguito (scena 3), Cesare canta l'aria *Sarebbe un bel diletto*. Nella scena quarta troviamo Emilia presso la Fonte d'Iside in attesa dell'arrivo di Cesare, che avviene nella scena successiva. Si scopre, quindi, che Emilia, conscia del tradimento di Fulvio, ha dato informazioni errate all'amante per far cadere Cesare nell'agguato. Il dittatore coraggioso si prepara alla battaglia, ma entra Catone (scena 6). Egli, alla ricerca della figlia fuggitiva, scopre la vendetta infida di Emilia, un comportamento non adatto ai Romani, e permette a Cesare di raggiungere il suo esercito (scena 7). L'assedio di Utica sta giungendo alla fine e Cesare sta vincendo (scena 8). Nella scena nona, Emilia, disperata per il fallimento della sua vendetta, canta l'aria *Nella foresta*. Nella scena decima, Catone decide di togliersi la vita, ma viene fermato da Arbace e Marzia. Quest'ultima canta, insieme al padre, l'aria *Fuggi dal guardo mio*. Nella scena dodicesima, Cesare vincitore afferma di voler risparmiare la vita a Catone e ai suoi soldati. Nell'ultima scena, Marzia è preoccupata che il suo amato voglia uccidere Catone. Il dittatore afferma di voler risparmiare la vita al generale pompeiano e dichiara nuovamente l'amore per Marzia. Nel frattempo, Emilia, piena d'odio, profetizza la morte del dittatore (profezia che, nel libretto originale metastasiano, viene pronunciata da Catone prima di uccidersi). Cesare prega Marzia di perdonarlo per aver mosso guerra a Utica. Infine, il dramma vivaldiano termina con un coro.

## Gli interpreti

Per il ruolo di Fulvio, il compositore scritturò Elisabetta Moro<sup>24</sup>. Ella era un contralto veneziano che aveva già lavorato con Vivaldi per l'allestimento di *Atenaide* nel 1728 a Firenze. Anche in quest'ultimo caso, la Moro aveva impersonato Varane, un uomo. Ella, infatti, eccelleva nei ruoli maschili in travesti. Per il ruolo di Emilia, Vivaldi richiamò invece Maria Giovanna Gasparini, soprano bolognese<sup>25</sup>. Ella aveva già cantata nel ruolo di Licori nel dramma veronese *La fida ninfa* del 1732. Per impersonare Cesare, venne scritturato un cantante castrato, soprano, proveniente da Ravenna: Lorenzo Girardi. A lui Vivaldi diede ben cinque arie nel melodramma, tra cui la più famosa, ripresa da un'altra opera del librettista: *Se mai senti spirarti sul volto*. Per il ruolo di Arbace venne scritturato un altro cantante soprano castrato Giacomo Zaghini. Il ruolo di Catone venne dato a un giovane tenore di nome Cesare Grandi, il quale per la stagione del 1736-37 era stato ingaggiato presso il Teatro Sant'Angelo di Venezia<sup>26</sup>. Infine, non poteva mancare nel dramma veronese la musa e la cantante preferita di Vivaldi: Anna Girò. Ad ella, infatti, Vivaldi diede il ruolo di Marzia, la figlia di Catone. Dopo quest'opera, la Girò venne accusata dal cardinale Ruffo di intrattenere una relazione sentimentale con il compositore. La ritroviamo, nuovamente, come Marzia nel 1740 a Graz, ma, come si è già detto, nessuna testimonianza documenta la presenza del compositore nella cittadina e le differenze tra le due opere sono numerose. Un giudizio sugli interpreti lo diede Carlo Alberto, principe elettore di Baviera e futuro imperatore Carlo VII del Sacro Romano Impero. Egli, infatti, vide l'opera, scrivendo, in seguito, le sue impressioni (in data 26 maggio). Egli giudicò la compagnia di cantanti mediocre, ad eccezione del giovane Lorenzo Girardi, il quale illuminò la serata<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 138.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> S. Mamy, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011.

<sup>27</sup> «Étant retourné à notre auberge, nous Soupames en Compagnie de plusieurs Cavaillers [sic], et Dames; de la [sic] nous nous masquames pour aller à L'Opera qui reussit assez bien, un Certin (sic) jeun-homme [sic] nommée [sic] Lorenzo Girardi fut celui qui se distingua le mieux, le reste de la troupe étoit mediocre, la Composition de la musique est de Vivaldi, le livre avoit le nom de Caton, composé anciennement par le fameux poete Metastano [sic], et tout ne laissa pas que de plaire.» Cfr. S. Mamy, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011. Il manoscritto originale, *Journal: De mon voyage d'Italie de l'année 1737*, è conservato a Dresda (D-Mbs, Cod. Gall. 937).

## L'orchestra

Non possediamo molte testimonianze e documenti del periodo che possano attestare la composizione dell'orchestra teatrale. Ciò è dovuto dall'assenza di trascrizioni degli eventi negli atti dell'Accademia da parte dei suoi membri e a causa di un incendio che distrusse una parte del teatro negli anni Quaranta del Settecento. Tuttavia, l'orchestra del Teatro Filarmonico può essere ricostruita in parte grazie a uno studio di Paolo Rigoli<sup>28</sup>. Egli, infatti, individuò tra le carte della famiglia Giustiniani, nell'Archivio Dionisi-Piomarta (presso l'Archivio di Stato di Verona), alcuni fogli, indirizzati a Vivaldi, risalenti al 1737. Al compositore, in qualità di impresario per il suo *Catone in Utica*, vennero indicati i nomi di alcuni personaggi che dovevano, prima dell'inizio della stagione, restituire la chiave dei loro palchetti privati. Insieme a questo foglio è stato trovato un documento in cui vengono elencati i musicisti dell'orchestra. La lista non specifica gli strumenti suonati dai singoli musicisti, ma Paolo Rigoli, attraverso la consultazione di archivi anagrafici ha individuato alcuni personaggi<sup>29</sup>. Grazie al suo studio possiamo essere certi della presenza, oltre a diversi violinisti, dei seguenti musicisti: un organista, Vito Beltrame, che compare nel documento come "Guido"; alcuni suonatori di violone, violoncello e basso di nome Lelio Pellesina e Pietro Scabio; un suonatore di viola, Giuseppe Grola; un suonatore di fagotto, Matteo Savan; e un oboista, Angelo Turco. Inoltre, compaiono altri nove nominativi che lo studioso non è riuscito a identificare.

Analizzando il manoscritto dell'atto II e dell'atto III dell'opera possiamo comunque individuare alcuni degli strumenti necessari. Nei recitativi, Vivaldi mantiene l'usanza del canto accompagnato dal solo basso continuo, ad eccezione della scena decima dell'atto III in cui si ha un recitativo accompagnato. Le arie, invece, normalmente prevedono la sezione degli archi composta da primi e secondi violini e viola, e un basso continuo. In arie specifiche, Vivaldi indica la presenza di altri strumenti. Un esempio è *Se in campo armato* (II, 9), in cui inserisce delle trombe, mentre in *Nella foresta* (III, 9)

---

<sup>28</sup> P. Rigoli, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, «Informazioni e studi vivaldiani: Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», vol. 14 (1993), pp. 99-109.

<sup>29</sup> *Ibid.*

sono richiesti due corni<sup>30</sup>. In alcune arie, per quanto riguarda il basso continuo, il compositore veneziano esclude il cembalo e a volte, come in *Se mai senti spirarti sul volto*, inserisce il violoncello e il violone.

## Lo spazio teatrale

Nell'aprile del 1712, per la costruzione del teatro l'Accademia Filarmonica chiamò Francesco Bibiena. A quest'ultimo gli accademici commissionarono anche la creazione della scenografia per l'opera *La fida ninfa*, che avrebbe dovuto inaugurare il teatro nel 1730 e che venne portata in scena solo nel 1732. Si ipotizza che le scenografie vennero utilizzate per l'opera vivaldiana del 1737.

Le scene, secondo la richiesta degli Accademici, per il dramma del '32 furono quattro: una scena con un bosco, una di montagna con delle grotte sullo sfondo, un porto di mare e un prato fiorito. Le prime due scene erano delle scene lunghe, mentre le altre delle scene mediane. Nella stagione successiva all'inaugurazione, tuttavia, alcuni accademici presero in gestione il teatro e si trovarono a dover commissionare nuove scenografie, a causa dell'inadeguatezza delle scene del Bibiena per un'opera, l'*Arsace*, più complessa. Delle prime stagioni veronesi sappiamo poco, nonostante il prestigio dell'Accademia: i membri non raccolsero molta documentazione. Tuttavia, è stato individuato un inventario, studiato in seguito da Maria Teresa Muraro ed Elena Poveledo, in cui vengono elencate le scene e gli attrezzi posseduti dal Teatro Filarmonico nel 1737<sup>31</sup>. Attraverso un'analisi dei documenti, sono state individuate le scene utilizzate per *Catone in Utica*. Si tratta di: una scena del 1729, il *Bosco*; la scena *Sala regia* e la scena *Giardino* del 1733; la scena *Porta di città* del 1735; e del medesimo anno viene utilizzata la scena *Gabinetti*. Inoltre, sebbene il libretto dell'opera veronese citi come scenografo Francesco Bibiena, viene usata una nuova scenografia, realizzata nel 1737, denominata i *Portici*. Non si hanno, tuttavia, documenti che attestino la presenza del

---

<sup>30</sup> «*Catone in Utica*», in P. Ryom – F. M. Sardelli, *Antonio Vivaldi, Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2018, pp. 396-398.

<sup>31</sup> M. T. Muraro – E. Poveledo, *Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi, Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980, pp. 235-252.

Bibiena dopo il 1729 a Verona<sup>32</sup>. Come affermano Muraro e Povoledo è probabile che il Bibiena avesse mandato due collaboratori e dei disegni di scene in grado di soddisfare le esigenze delle opere previste<sup>33</sup>.

I.01	<i>Parte interna delle Mura di Utica con Porta della Città in prospetto, chiusa da un ponte, che poi si abbassa</i>	Porta della città
I.02	<i>Giardino vicino al soggiorno di Catone</i>	Giardino
II.03	<i>Atrio magnifico</i>	Portici
II.04	<i>Luogo di ritiro di Catone</i>	Gabinetti
III.05	<i>Bosco circondato da alberi corrispondete alla fonte d'Iside</i>	Bosco
III.06	<i>Sala</i>	Sala regia

Mutazioni di scene del *Catone in Utica* del 1737. I numeri romani indicano gli atti, mentre i numeri arabi le scene. Nella colonna centrale si cita il cambio scena dichiarato nel libretto. Nella colonna di destra, invece, viene indicata la rispettiva scena.

## L'opera metastasiana: i libretti a confronto

Antonio Vivaldi riprese il libretto di Pietro Metastasio, portato in scena per la prima volta nel 1728. Con la musica di Leonardo Vinci, il drammaturgo arcadico ricreò la vicenda tragica di Catone l'Uticense al Teatro delle Dame a Roma e successivamente al Teatro di Via della Pergola a Firenze. La versione vivaldiana si discosta dalle rappresentazioni di Metastasio. Quest'ultimo, infatti, per la prima rappresentazione inserì la morte di Catone in scena, discostandosi dalla tradizione di censurare eventi cruenti o semplicemente di spostarli nelle quinte. La volontà di Metastasio di inserire un evento tragico e violento, come il suicidio, sulla scena si lega all'idea del poeta che il melodramma settecentesco non fosse che il diretto discendente del dramma aristotelico. Nonostante Metastasio difese la sua opera dalle critiche che ne scaturirono, egli modificò successivamente il finale, spostando il suicidio nelle quinte e lasciando il compito di raccontare la fine dell'eroe repubblicano a Marzia.

Antonio Vivaldi riprese, come detto, il libretto del poeta romano e lo modificò, tagliando o eliminando pezzi dell'opera originale. In particolar modo, i tagli di Vivaldi

<sup>32</sup> Ivi p. 245.

<sup>33</sup> Ivi p. 245.

riguardano i recitativi. Egli, infatti, esigeva un ritmo teatrale spedito, non tipico del Metastasio<sup>34</sup>.

Per quanto riguarda le arie metastasiane, il compositore ne eliminò la maggior parte, inserendo pezzi nuovi o utilizzati in opere precedenti.

Confrontando i libretti del 1728 e del 1729 con il libretto vivaldiano, risulta che Vivaldi riprese e modificò certamente il libretto più recente. Esso, infatti, presenta la profezia della morte di Cesare, recitata da Emilia. La previsione dell'omicidio del dittatore, infatti, nel libretto del 1728 è detta da Catone, prima che egli si suicidi. In seguito verranno illustrate le differenze e le somiglianze tra il libretto fiorentino del '29 e il libretto veronese del '37, in quanto narrativamente simili.

### **Il libretto del 1729 e il libretto vivaldiano del 1737**

Nell'atto I, Metastasio scrive dieci arie, rendendo il dramma per musica lungo e, quindi, non adatto allo stile del compositore veneziano. Nel primo atto dell'opera vivaldiana si hanno solamente sette arie, delle quali quattro sono originali metastasiane di *Catone in Utica*. Vivaldi, in alcuni casi, sposta tali arie originali in altri punti della linea narrativa.

Nella scena seconda, per esempio, in entrambe le versioni si svolge un dialogo tra Marzia e Arbace. La donna prega il principe di rimandare le nozze. Nell'opera metastasiana, Arbace, disperato, canta *Che legge spietata*, mentre la figlia di Catone gli risponde con l'aria *Non ti minaccio sdegno*. Nella versione del 1737, invece, Arbace esce di scena e Marzia canta *È follia se nascondete*. L'aria di Marzia, in realtà, è ripresa dall'ultima scena dell'atto metastasiano, mentre il pezzo di Arbace, *Che legge spietata*, viene riutilizzato nella scena dodicesima del primo atto vivaldiano. Inoltre, per rendere il dialogo più veloce, il compositore taglia gran parte dei versi del recitativo.

Nella scena quinta, Vivaldi sostituisce l'aria *Nell'ardir che il seno ti accende* con un nuovo pezzo: *Vaga sei ne' sdegni tuoi*.

Dalla scena sesta, la numerazione delle scene tra la versione metastasiana e quella vivaldiana subisce uno sfasamento. Ciò avviene poiché Vivaldi elimina l'usanza di Metastasio di inserire all'interno di un'unica scena più di un'aria. Per questo motivo, l'aria *O nel sen di qualche stella*, originale del 1729 e presente nella scena sesta, in cui

---

<sup>34</sup> F. Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'Olimpiade*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Degrada Francesco, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980, p. 166.

vi è anche l'aria di Fulvio *Si bello è il vostro piano*, viene spostata alla scena successiva nella versione vivaldiana.

Nella scena ottava metastasiana (e scena nona vivaldiana), il recitativo non subisce tagli, ma l'aria *Chi un dolce amor condanna* viene rimpiazzata da *Apri le luci e mira*. L'aria, cantata da Cesare, è un'aria di baule: essa, infatti, deriva probabilmente dall'opera *Ginevra, principessa di Scozia* di Antonio Vivaldi su libretto di Antonio Salvi, portata in scena nel 1736. Eliminata la scena undicesima dell'atto metastasiano, nella scena dodicesima di entrambe le versioni troviamo due arie. Nella versione del 1729, Metastasio inserisce un'aria di Marzia già utilizzata da Vivaldi nella scena seconda: *È follia se nascondete*. Nella versione vivaldiana è Arbace che canta un'aria, la quale è ripresa dalla scena seconda dell'originale: *Che legge spietata*. Entrambe sono, quindi, originali metastasiane ma sono dislocate in punti diversi rispetto alla prima versione, ma mantengono comunque il loro significato.

1729	Atto Primo	1737	Atto Primo
I, 1	<u>Con sì bel nome in fronte – Catone</u>	I, 1	<u>Con sì bel nome in fronte – Catone</u>
I, 2	<u>Che legge spietata – Arbace</u> Non ti minaccio sdegno – Marzia	I, 2	<u>È follia se nascondete – Marzia</u>
I, 3		I, 3	
I, 4	Si sgomenti alle tue pene – Catone	I, 4	
I, 5	Nell'ardir che il sen ti accende – Cesare	I, 5	Vaga sei ne' sdegni – Cesare
I, 6	Sì, bello è il vostro pianto – Fulvio <u>O nel sen di qualche stella – Emilia</u>	I, 6	L'ira mia, bella sdegnata – Fulvio
I, 7		I, 7	<u>O nel sen di qualche stella – Emilia</u>
I, 8	Chi un dolce amor condanna – Cesare	I, 8	
I, 9		I, 9	Apri le luci e mira – Cesare
I, 10		I, 10	
I, 11	E in ogni core – Arbace	I, 11	
I, 12	<u>È follia se nascondete – Marzia</u>	I, 12	<u>Che legge spietata – Arbace</u>
I, 13		I, 13	
I, 14		I, 14	

Prospetto del primo atto della versione del 1729 con il libretto di Pietro Metastasio e la musica di Leonardo Vinci e del primo atto della versione di *Catone in Utica* del 1737 con le modifiche apportate al libretto originale da Antonio Vivaldi. Le arie sottolineate sono originali metastasiane dell'opera, riutilizzate nel dramma veronese.



Nell'atto secondo del *Catone in Utica*, Vivaldi mantiene solamente due arie originali del dramma del 1729. Egli, infatti, delle nove arie metastasiane riutilizza *Se in campo armato*, aria e fanfara militare cantata da Cesare, e *Dovea svenarti allora*, aria di Catone indirizzata a Marzia. Il generale pompeiano, infatti, canta dopo aver scoperto che la figlia è innamorata del suo nemico.

L'aria *Se mai senti spirarti sul volto*, presente nella scena quarta dell'atto II dell'opera vivaldiana, in realtà deriva da un altro dramma per musica di Metastasio: *La clemenza di Tito* (II, 15) del 1735. Le arie vivaldiane *S'andrà senza pastore* (II, 2) e *Come il mare irato* (II, 14) sono arie nuove, composte per il dramma veronese, mentre *Degl'Elisi dal soggiorno* (II, 7) e *Il povero mio core* derivano rispettivamente da *Ginevra, Principessa di Scozia* del 1736 e *Dorilla in Tempe* del 1726, entrambe opere del compositore veneziano.

1729	Atto Secondo	1737	Atto Secondo
II, 1		II, 1	
II, 2	<i>Va', ritorna al tuo tiranno</i> – Catone	II, 2	<i>S'andrà senza pastore</i> – Arbace
II, 3	<i>So pietà non hai</i> – Arbace	II, 3	
II, 4		II, 4	<i>Se mai senti spirarti sul volto</i> – Cesare
II, 5	<i>Soffre talor dal vento</i> – Cesare	II, 5	
II, 6	<i>Navigante che non spera</i> – Marzia (indicata come aria non metastasiana nel libretto)	II, 6	
II, 7	<i>Per te spero, per te solo</i> – Emilia <i>Nascesti alle pene</i> – Fulvio	II, 7	<i>Degl'Elisi dal soggiorno</i> – Fulvio
II, 8		II, 8	
II, 9		II, 9	<i>Se in campo armato</i> – Cesare
II, 10	<i>Se in campo armato</i> – Cesare	II, 10	
II, 11		II, 11	<i>Dovea svenarti allora</i> – Catone
II, 12	<i>Dovea svenarti allora</i> – Catone	II, 12	<i>Il povero mio core</i> – Marzia
II, 13	<i>Voi godete dell'affanno</i> – Marzia (indicata come aria non metastasiana nel libretto)	II, 13	
II, 14	<i>Se sciogliere non vuoi</i> – Emilia <i>Con torbido aspetto</i> – Arbace (indicata come aria non metastasiana nel libretto)	II, 14	<i>Come il mare irato</i> – Emilia

Prospetto dell'atto secondo della versione del 1729 con il libretto di Pietro Metastasio e la musica di Leonardo Vinci e del secondo atto della versione di *Catone in Utica* del 1737 con le modifiche apportate al libretto originale da Antonio Vivaldi. Le arie sottolineate sono originali metastasiane dell'opera, riutilizzate nel dramma veronese.

Nell'atto terzo, Vivaldi mantiene solamente l'aria della scena nona, cantata da Emilia: *Nella foresta*. Le restanti arie, sette per la precisione, vengono eliminate o rimpiazzate. Vivaldi utilizza un'altra aria di baule: *Se parto, se resto* (III, 2) originaria di *Moteczuma*, opera del 1733<sup>35</sup>. Inoltre, Vivaldi inserisce un duetto nella scena undicesima. *Fuggi dal mio sguardo*, in realtà, nel libretto è presentata come un'aria del solo Catone, mentre nella partitura risulta essere un duetto con la figlia Marzia.

1728	Atto Terzo	1737	Atto Terzo
III, 1	<i>La fronda che circonda</i> – Fulvio	III, 1	
III, 2	<i>Confusa, smarrita</i> – Marzia	III, 2	<i>Se parto, se resto</i> – Marzia
III, 3	<i>Combattuta da tante vicende</i> – Arbace	III, 3	<i>Sarebbe un bel diletto</i> – Cesare
III, 4	<i>Quell'amor che poco accende</i> - Cesare	III, 4	
III, 5		III, 5	
III, 6		III, 6	
III, 7		III, 7	
III, 8		III, 8	
III, 9	<u><i>Nella foresta</i> – Emilia</u>	III, 9	<u><i>Nella foresta</i> – Emilia</u>
III, 10		III, 10	
III, 11		III, 11	<i>Fuggi dal guardo mio</i> – Catone, Marzia
III, 12	<i>Per darvi alcun pegno</i> – Catone	III, 12	
III, 13	<i>Già ti cede il mondo intero</i> – Coro	III, 13	<i>D'amor la face</i> – Coro
III, 14		III, 14	<u>L'opera vivaldiana termina con la scena XIII.</u>

*Prospetto dell'atto terzo della versione del 1729 con il libretto di Pietro Metastasio e la musica di Leonardo Vinci e del terzo atto della versione di Catone in Utica del 1737 con le modifiche apportate al libretto originale da Antonio Vivaldi. Le arie sottolineate sono originali metastasiane dell'opera, riutilizzate nel dramma veronese.*

Si nota, quindi, che il compositore veneziano è intervenuto massicciamente sul libretto di Pietro Metastasio, modificando la lunghezza dei recitativi per ottenere un ritmo più spedito e sostituendo o ridistribuendo le arie originali. Inoltre, come detto precedentemente nel corso dell'elaborato, Vivaldi modificò la conclusione tragica dell'opera, già modificata dallo stesso librettista nel 1729.

Nel libretto del 1729, infatti, Catone si uccide nelle quinte, dopo aver cantato l'aria *Per darvi alcun pegno*. Nell'opera vivaldiana, l'evento storico e tragico del generale pompeiano, il quale venne considerato, in seguito, Padre della Patria, viene eliminato completamente. Il suicidio di Catone viene impedito dall'intervento di Marzia e Arbace.

<sup>35</sup> Per approfondire si veda il capitolo *Il riciclaggio vivaldiano* di questo elaborato.

Inoltre, il generale pompeiano viene risparmiato dall'improbabile Cesare vivaldiano. Se nel 1728, prima di morire, Catone profetizza la morte di Cesare durante le Idi di Marzo del 44 a.C., nella versione fiorentina e in quella vivaldiana è Emilia che prevede l'uccisione del dittatore.

### **La morte di Catone nel libretto del 1728**

La differenza sostanziale tra le varie versioni è il modo in cui avviene, o non avviene nel caso del libretto vivaldiano, la morte di Catone. Il dramma per musica, come sappiamo, riprende una vicenda della storia romana. Il generale pompeiano si ritira con il suo esercito nella città di Utica. Lì, assediato, si uccide per non cadere in mano al nemico. A seguito della sua decisione, egli diviene un simbolo della Repubblica romana e Padre della Patria. Metastasio riporta l'evento, decidendo di rappresentarlo in scena, secondo la sua visione: il dramma settecentesco per Metastasio è un discendente diretto della tragedia aristotelica, in cui gli eventi tragici della vita erano da rappresentarsi senza censure.

Lo spostamento o la cancellatura nel caso di Vivaldi, della morte del protagonista, porta ovviamente il librettista e il compositore a modificare i versi dell'opera. Nella versione del 1728, come detto, è lo stesso Catone che, mentre sta per morire dissanguato, profetizza la morte del dittatore romano nel 44 a.C. Nella versione del 1729 e del 1737, la profezia non viene più recitata dal generale, bensì da Emilia. Ella, infatti, non è riuscita a vendicarsi, ma profetizza la morte del nemico per mano del figlio adottivo, Bruto.

***Catone in Utica, 1728 (III, 13) - Catone***

*Chi sa, lontano*

*Forse il colpo non è. Per pace altrui*

*L'affretti il cielo, e quella man che meno*

*Credi infedel, quella ti squarci il seno.*

***Catone in Utica, 1729 (III, 14) e 1737 (III,13) -Emilia***

*I numi avranno*

*Cura di vendicarci, assai lontano*

*Forse il colpo non è. Per pace altrui*

*L'affretti il cielo, e quella man, che meno*

*Credi infedel, quella ti squarci il sen.*

## Il riciclaggio vivaldiano

Antonio Vivaldi era solito, come altri compositori della sua epoca<sup>36</sup>, riutilizzare alcuni pezzi di opere precedentemente composte per velocizzare la composizione. Il suo *modus operandi* lo portò a ricevere giudizi negativi da parte della critica del XX secolo. Come accennato nell'introduzione dell'elaborato, gli studiosi della fine dell'Ottocento e inizio del Novecento non accettavano la ripetitività e il riciclaggio di pezzi, definendoli mancanza di fantasia. Tuttavia, nell'epoca barocca, durante la quale l'intrattenimento era basato sull'idea pratica di "teatro", l'utilizzo di pezzi già scritti permetteva la composizione di un intero dramma per musica in un breve periodo. Sebbene per *Catone in Utica* non ci siano documenti che ci consentano di individuare il lasso di tempo in cui Vivaldi scrisse il dramma, possiamo comunque ritenere che sia stato composto in meno di un mese: la supplica per ottenere il Teatro Filarmonico risale al 13 aprile 1737, mentre l'opera fu certamente messa in scena per la fine di aprile e inizio maggio. È presumibile che il dramma sia stato composto per la stagione veronese: nel libretto, infatti, il Prete Rosso scrive «Affine di rendere il Dramma più breve e più lieto nella presente Stagione di Primavera si omette la morte di Catone»<sup>37</sup>. Inoltre, quest'ultima ipotesi è avvalorata dalla lettera del 3 maggio del 1737, in cui dichiara di aver apportato delle modifiche per rendere più piacevole la tragedia al pubblico veronese.

Nel dramma per musica ritroviamo diverse arie utilizzate in opere precedenti o in opere successive. Purtroppo, l'assenza del Primo Atto dell'opera non consente di rintracciare e di ricostruire i pezzi utilizzati in quella parte del melodramma. Tuttavia, attraverso l'analisi di libretti e manoscritti è possibile ipotizzare la provenienza di alcune arie.

### ***È follia se nascondete (I, 2)***

L'aria della scena II dell'atto I del dramma veronese fu probabilmente riutilizzata in una rappresentazione successiva. Infatti, ritroviamo un'aria omonima nella scena XV del primo atto di *Rosmira*, opera vivaldiana rappresentata al Teatro Sant'Angelo di Venezia

---

<sup>36</sup> Altri compositori del periodo, come Händel e Bach, erano soliti utilizzare dei pezzi già utilizzati precedentemente per velocizzare la composizione. Sardelli, *Catalogo delle concordanze vivaldiane*, cit., p. 15.

<sup>37</sup> Il libretto dell'opera è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Consultabile online: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone\\_in\\_Utica\\_1728\\_di\\_Vinci\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone_in_Utica_1728_di_Vinci_LIBRETTO_I-Mb.pdf)>.

nel 1738<sup>38</sup>. Quest'ultima risulta essere, in realtà, un pasticcio che contiene arie di altri compositori. La vicenda che portò Vivaldi a utilizzare pezzi musicali altrui è la "Questione Ruffo" che impedì al compositore di recarsi a Ferrara per la stagione del 1738 e lo costrinse a organizzare e a comporre in tutta fretta un'opera da portare in scena a Venezia. È, quindi, capibile il motivo per cui l'aria di *Catone in Utica* fu utilizzata per la stagione successiva. Mancando la partitura del primo atto di *Catone in Utica*, possiamo solo confrontare i versi.

Il testo dell'aria originale metastasiana, la quale non subì modifiche da parte del compositore veneziano nel 1737, non viene modificato nemmeno per l'opera veneziana. La notazione musicale dell'aria di *Rosmira* è conosciuta e la cantante del pezzo in entrambe le opere vivaldiane fu Anna Girò, musa di Antonio Vivaldi. Non si può essere certi che il compositore veneziano non abbia apportato modifiche all'aria, ma è comunque possibile che sia stata mantenuta una buona parte del pezzo: l'utilizzo di un testo metastasiano in un libretto di un altro autore, Silvio Stampiglia, non avrebbe avuto un senso se non quello di velocizzare la composizione o permettere ad Anna Girò di cantare un pezzo creato per lei e già conosciuto.

***Catone in Utica*, RV 705, 1737 = *Rosmira*, RV 731, 1738**

*È follia se nascondete,  
fidi amanti, il vostro foco:  
a scoprir quel che tacete  
un pallor basta improvviso,  
un rossor che accenda il viso,  
uno sguardo ed un sospir.  
E se basta così poco  
a scoprir quel che si tace,  
perché perder la sua pace  
con ascondere il martir?*

---

<sup>38</sup> Il libretto dell'opera *Rosmira* è consultabile al link:  
[http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP419247-PMLP680337-Rosmira\\_1738\\_I-Bc.pdf](http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP419247-PMLP680337-Rosmira_1738_I-Bc.pdf)

### ***Apri le luci e mira (I, 9)***

L'aria *Apri le luci e mira*, cantata da Cesare nella scena IX dell'atto I, può derivare dall'aria omonima presente nel dramma per musica *Ginevra, principessa di Scozia*, portata sul palcoscenico del Teatro della Pergola a Firenze nel carnevale del 1736. L'opera, di cui si è perso il manoscritto, ma di cui si conosce il libretto, è un dramma per musica in tre atti, su libretto di Antonio Salvi con musica di Antonio Vivaldi<sup>39</sup>. Non essendo pervenuta la partitura, è possibile solamente individuare le somiglianze del testo. Nell'opera originale di Metastasio, nella scena decima<sup>40</sup>, era presente l'aria *Chi un dolce amor condanna*, eliminata dal Prete Rosso e sostituita con *Apri le luci e mira*. Per adattare l'aria fiorentina al dramma di Verona, Vivaldi ovviamente modifica il testo.

#### ***Ginevra, RV 716, 1736, (I, 10)***

*Apri le luci, e mira,  
Gli ascolti altrui martiri,  
V'è chi per te sospira,  
E non l'intendi ancor?  
E in tacita favella,  
Co' soli miei sospiri,  
Ti scopre, oh Dio, la bella  
Fiamma, che gli arde il cor.*

#### ***Catone in Utica, RV 705, 1737, (I, 9)***

*Apri le luci, e mira,  
Il mio costante affetto,  
Per te il mio cor sospira,  
E non l'intendi ancor.  
E in tacita favella,  
Co' soli miei sospiri,  
Ti scopro, oh Dio, la bella  
Fiamma, che m'arde il cor.*

L'aria fiorentina è cantata da Dalinda, damigella della corte scozzese, la quale è innamorata di Polinesso, infatuato a sua volta di Ginevra. In *Catone in Utica*, invece, l'aria è cantata da Cesare, innamorato di Marzia. Tuttavia, mentre Dalinda cerca di far capire a Polinesso i suoi sentimenti; Cesare canta a Marzia, la quale corrisponde il suo amore. La modifica del testo avviene quindi in funzione del dramma. Nell'opera del 1736, l'aria risulta essere un canto di un amore non corrisposto e segreto, mentre nell'opera veronese i protagonisti sono ben consci del loro sentimento, sebbene si trovino a non poterlo vivere liberamente.

---

<sup>39</sup> Il libretto dell'opera RV716, *Ginevra, Principessa di Scozia* è consultabile online al link: [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP373719-PMLP603290-Ginevra\\_di\\_Vivaldi\\_LIBRETTO\\_I-Bc.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP373719-PMLP603290-Ginevra_di_Vivaldi_LIBRETTO_I-Bc.pdf)

<sup>40</sup> La scena decima di *Catone in Utica* di Metastasio e Leonardo Vinci corrisponde alla scena nona del dramma veronese. Vivaldi, infatti, taglia dialoghi e arie, modificando la divisione delle scene.

### ***Se mai senti spirarti sul volto (II, 4)***

Il testo dell'aria *Se mai senti spirarti sul volto* deriva da un'altra opera del librettista Pietro Metastasio. Essa, infatti, è ripresa da *La clemenza di Tito*, dramma per musica in tre atti, scritto da Pietro Metastasio nel 1734 e musicato da diversi compositori nel corso del Settecento. Mentre il testo è originale metastasiano, la musica è vivaldiana. Il compositore, in questo caso, riutilizza un pezzo precedentemente composto, adattandolo ad un nuovo genere: da concerto esso diventa aria di un dramma per musica. Il pezzo musicale che Vivaldi utilizza è il primo movimento del *Concerto in Sol maggiore per fagotto* RV 493<sup>41</sup>.

### ***Degl'Elisi dal soggiorno (II, 7)***

L'aria di *Catone in Utica* si trova nella settima scena dell'Atto II, in cui sul palcoscenico si trova solamente Fulvio, il legato di Roma. Egli, nella scena precedente, ha avuto un dialogo con Emilia, vedova di Pompeo e sua amante. Ella lo inganna, sapendo che egli è fedele al nemico di lei, Cesare, mentre Fulvio, a conoscenza dell'inganno di lei, la inganna a sua volta. Il legato di Roma si trova, quindi, nella scena settima a cantare del suo tradimento dell'amata. L'interprete di Fulvio a Verona era Elisabetta Moro, contralto veneziano particolarmente nota per la capacità di interpretare ruoli maschili (in travesti).

L'aria, come *Apri le luci e mira*, deriva dal dramma per musica *Ginevra, principessa di Scozia*. Nell'opera veneziana, l'aria si trova nella scena nona del secondo atto e viene cantata da Lurcanio, amante di Dalinda. Con l'aria del 1736 Lurcanio parla al Re, dopo avergli raccontato del tradimento di Ginevra (in realtà Dalinda travestita). Egli invita il sovrano a far rispettare la legge e a punire la figlia, rea di aver spinto il suo promesso sposo, Ariodante il Germano, a uccidersi. Nel dramma per musica del 1737, invece, l'aria non spinge più al rispetto della legge e del ruolo del sovrano, ma è una riflessione di Fulvio, diviso tra l'amore per Emilia e la fedeltà a Cesare. Vivaldi si trova, quindi, a modificare il testo, mantenendo la metrica dei versi, per cambiare completamente il significato dell'aria. Nel caso di *Degli Elisi del soggiorno* si possiede la partitura di

---

<sup>41</sup> Federico Maria Sardelli dichiara che l'aria sia identica, almeno per linea melodica al primo movimento del Concerto per Fagotto RV 493. Cfr. Sardelli, *Catalogo delle concordanze vivaldiane*, cit., p. 195.

*Catone in Utica*, poiché essa compare nell'atto II, ma non quella di *Ginevra*, principessa di Scozia.

**Ginevra, RV 716, 1736, (II, 9)**

*Degli Elisi dal soggiorno*  
*Sorge l'ombra del Germano*  
*E girando a me d'intorno*  
*Grida sangue, e vuol vendetta.*  
*Non la vedi? Non la senti?*  
*Padre amato, a no favella.*  
*Sono giusti i tuoi lamenti,*  
*Vendicarlo a noi s'aspetta.*

**Catone in Utica, RV 705, 1737, (II, 7)**

*Degl'Elisi dal soggiorno*  
*Sorge l'ombra invendicata,*  
*E girando a me d'introno*  
*Grida sangue, e vuol vendetta.*  
*Ma che penso! Che risolvo!*  
*Figlio son dell'alta Roma,*  
*E il suo Cesare sottrarre*  
*Dai perigli a me s'aspetta.*

***Il povero mio core* (II, 12)**

L'aria, cantata da Marzia, non è un'originale metastasiana, bensì deriva da un'altra opera musicata da Antonio Vivaldi: *Dorilla in Tempe*<sup>42</sup>. Il dramma per musica, portato in scena per la prima volta al Teatro Sant'Angelo di Venezia nel 1726, è un pasticcio, il quale contiene arie del compositore Hasse, di Domenico Sarro, di Geminiano Giacomelli e di Leonardo Leo<sup>43</sup>. Ripresa e modificata, di *Dorilla in Tempe* conosciamo il libretto nella versione del 1726, mentre l'unica partitura sopravvissuta è della rappresentazione del 1734. L'aria *Il povero mio core* venne concepita per il personaggio di Dorilla, interpretato da Anna Girò, della quale divenne un'aria di repertorio<sup>44</sup>.

***Dorilla in Tempe*, RV 709, 1726 (III, 4)**

*Il povero mio core*  
*Nell'aspro suo dolore*  
*Non ha chi lo ristori*  
*Non trova chi 'l consoli*  
*Ma tutto è crudeltà.*  
*Il padre m'è tiranno,*

***Catone in Utica*, RV 705, 1737, (II, 12)**

*Il povero mio core*  
*Nell'aspro suo dolore*  
*Non ha chi lo ristori*  
*Non trova chi 'l consoli*  
*Ma tutto e crudeltà*  
*Amore è il mio tiranno*

---

<sup>42</sup> Ryom, *Antonio Vivaldi*, cit., p. 390.

<sup>43</sup> Esistono diverse versioni dell'opera *Dorilla in Tempe*. La prima rappresentazione dell'opera risale al 1726; tuttavia Vivaldi la ripropone nel 1732 e nel 1734. Cfr. [https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/01/Dorilla\\_in\\_Tempe\\_per\\_web.pdf](https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/01/Dorilla_in_Tempe_per_web.pdf)

<sup>44</sup> Ivi.



*Il viver è mio affanno,  
Né posso con la morte  
Almeno aver pietà.*

*Il Padre è il mio tormento  
E a un sì crudele affanno  
Trovar non so pietà.*

### **Se parto, se resto (III, 2)**

Cantata da Marzia, interpretata da Anna Girò, l'aria vivaldiana si trova nella scena II dell'atto III. Siamo di fronte a un'aria parlante del Prete Rosso<sup>45</sup>. Infatti, in *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Federico Maria Sardelli identifica delle similitudini con due drammi per musica<sup>46</sup>. Il primo è la versione originale del libretto di Metastasio: il *Catone in Utica* di Leonardo Vinci del 1728. Come detto precedentemente, Vivaldi modifica il libretto originale eliminando o modificando recitativi e arie<sup>47</sup>. *Se parto, se resto* risulta essere una rivisitazione dell'aria originale *Confusa, smarrita* del 1728 con versi ripresi da un'altra opera di Vivaldi: *Motezuma* del 1733. Tuttavia, nuovamente non è possibile sapere se il compositore veneziano abbia mantenuto la musica di *Motezuma* per poi inserirla nell'opera veronese: il manoscritto frammentato dell'opera del 1733 è stato scoperto solo recentemente<sup>48</sup>. Non si conoscono, infatti, una parte del primo atto e la maggior parte del terzo atto, dal quale deriva l'aria *La figlia, lo sposo*.

***Catone in Utica* di L. Vinci,  
1728, (III, 2)**

*Confusa, smarrita  
Spiegarti vorrei  
Che fosti, che sei,  
Intendimi oh dio!  
Parlar non poss'io,  
Mi sento morir.  
Fra l'armi se mai  
Di me ti rammenti  
Io voglio, tu sai...*

***Motezuma*, RV 723, 1733,  
(II, 14)**

*La figlia, lo sposo  
M'afflige, mi svena,  
Lo sdegno, la sorte  
M'accresce la pena,  
E misero, oh Dio!  
In mille affanni ho il cor,  
Turbata la mente,  
Non vede, non sente,  
Tra sdegno, ed amore  
Il povero core*

***Catone in Utica*, RV 705, 1737,  
(III, 2)**

*Se parto se resto  
Confusa mi perdo  
L'affanno la pena  
M'affligge, mi svena,  
E misera oh Dio  
Morir non poss'io  
Il fato spietato  
Mi lacera il cor.  
Turbata la mente  
Non vede non sente,*

<sup>45</sup> Voss, *Antonio Vivaldi's Drama per Musica Motezuma*, cit., p.11.

<sup>46</sup> Sardelli, *Catalogo delle concordanze vivaldiane*, cit., p. 195.

<sup>47</sup> Si veda il capitolo *L'opera metastasiana: i libretti a confronto* di questo elaborato.

<sup>48</sup> Talbot, *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria*, cit.

*Che pena! gli accenti  
Confonde il martir*

*Confonde il dolor.*

*Fra sdegno ed amore  
Il povero core  
Confonde il dolor.*

### ***Sarebbe un bel diletto (III, 3)***

L'aria del terzo atto di *Catone in Utica* viene ripresa dal compositore nel medesimo anno della rappresentazione veronese. Egli, infatti, ritorna a Venezia a fine dicembre del 1737 e porta in scena, presso il Teatro Sant'Angelo, l'*Oracolo in Messenia*<sup>49</sup>. Del dramma per musica su libretto di Apostolo Zeno è andata persa la musica, ma è conservato il libretto. L'aria veronese viene inserita nella scena quattordicesima dell'atto I, in cui canta Epitide, la quale nella prima rappresentazione era interpretata da Anna Girò. Vivaldi non modifica nemmeno un verso dell'aria veronese. Ciò può portare a supporre che abbia inserito il pezzo musicale all'interno del nuovo dramma per musica, come era solito, per velocizzare la composizione.

#### ***Catone in Utica, RV 705, 1737, (III, 3)***

*Sarebbe un bel diletto  
Il sospirar d'amor  
Ma sempre dover piangere  
Sentirsi il cor a frangere  
È un barbaro rigor,  
che rende affanno.  
Quell'amator, che crede  
Goder senza penar,  
O ch'il suo error non vede  
O ch'egli vuol amar  
Sol con inganno.*

#### ***Oracolo di Messeina, RV 726, 1738, (II, 12)***

*Sarebbe un bel diletto  
Il sospirar d'amor,  
Ma sempre dover piangere,  
Sentirsi il core a frangere,  
È un barbaro rigor,  
Che rende affanno.  
Quell'amator, che crede  
Goder senza penar,  
O ch'il suo error non vede,  
O ch'egli vuol amar  
Sol con inganno.*

---

<sup>49</sup> Il libretto dell'opera *Oracolo in Messeina* è consultabile online:  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP373517-PMLP603019-Oracolo\\_in\\_Messenia\\_di\\_Vivaldi\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP373517-PMLP603019-Oracolo_in_Messenia_di_Vivaldi_LIBRETTO_I-Mb.pdf)

## Le fonti

Gli accademici veronesi non hanno lasciato molti documenti della loro attività, soprattutto per quanto riguarda gli anni Trenta del Settecento. Inoltre, l'incendio che distrusse il Teatro nel 1742 causò non solo la perdita dell'architettura e delle scenografie ideate da Francesco Bibiena, ma sicuramente la perdita di documenti dell'associazione. Per quanto riguarda la ricostruzione dell'organizzazione dell'opera veronese, si sa, quindi, ben poco, ma è stato possibile ricostruire alcuni eventi grazie alle lettere di Antonio Vivaldi al suo mecenate ferrarese, il marchese Bentivoglio<sup>50</sup>. Altri elementi, come i membri dell'orchestra, sono stati individuati grazie a documenti indirizzati al compositore veneziano dall'Accademia Filarmonica di Verona e conservati nell'Archivio Dionisi-Piomarta<sup>51</sup>.

La ricostruzione dell'opera è messa a dura prova non solo dalla mancanza di documenti e fonti ufficiali, ma anche dall'esistenza di una sola partitura manoscritta. Il dramma per musica *Catone in Utica*, infatti, è conosciuto attraverso un solo esemplare di partitura autografa, conservata alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino nel Fondo Foà. La partitura è inserita in un manoscritto con un'altra opera di Antonio Vivaldi: *Armida al campo d'Egitto*<sup>52</sup>. Il Fondo Foà, insieme al Fondo Giordano, è conosciuto per la grande quantità di manoscritti autografi vivaldiani che contiene, i quali provengono principalmente dalla collezione del conte Giacomo Durazzo, ambasciatore cesareo a Venezia, che ne aveva acquistato diversi. La Biblioteca di Torino, negli ultimi anni, ha iniziato a digitalizzare una parte dei manoscritti di Durazzo, permettendo la consultazione online ad alta risoluzione di alcune partiture manoscritte vivaldiane, tra cui *Catone in Utica*<sup>53</sup>. La mia parziale ricostruzione dell'opera ha fatto, quindi, particolare riferimento al libretto dell'opera. Stampato nel 1737 a Venezia da Girolamo Moro, esso presenta la dedica ad Almorò Barbaro, patrizio veneziano e vicepodestà di Verona. Attualmente copie del libretto dell'opera del 1737 sono conservate presso la

---

<sup>50</sup> Cfr. White, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*.

<sup>51</sup> Rigoli, *L'orchestra del Filarmonico*, cit, pp. 99-109.

<sup>52</sup> Il manoscritto dell'opera *Catone in Utica* è consultabile online:

[http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ATO0265\\_FOA\\_38&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU](http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3ATO0265_FOA_38&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU)

<sup>53</sup> L'unica partitura dell'opera veronese è consultabile online sul sito *Internet Culturale*.

Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> L'esemplare milanese del libretto di *Catone in Utica* di Pietro Metastasio con musica di Antonio Vivaldi è consultabile online: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone\\_in\\_Utica\\_1728\\_di\\_Vinci\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone_in_Utica_1728_di_Vinci_LIBRETTO_I-Mb.pdf)

## Gli studi precedenti

Il dramma per musica *Catone in Utica* è stato ignorato da gran parte degli studiosi e musicologi. Pochi, sono, infatti, i testi e gli studi che prendono in considerazione l'opera. Ciò probabilmente è dovuto all'assenza di documenti e fonti, la quale porta non poche difficoltà alla ricostruzione dell'opera e alle vicende che l'hanno preceduta. Nonostante ciò alcuni studiosi e direttori d'orchestra hanno provato a trattare di una delle ultime opere del compositore veneziano. Il primo tra tutti fu Claudio Scimone, il quale diresse I Solisti Veneti, orchestra da camera padovana, nell'incisione dei due atti sopravvissuti. Il risultato fu edito da Erato nel 1984. Contemporaneamente, Klaus Hortschansky, musicologo tedesco, pubblicò sul periodico, edito dalla Fondazione Cini di Venezia, *Informazioni e studi vivaldiani: Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi*, un saggio intitolato *Arientexte Metastasio in Vivaldis Opern*<sup>55</sup>. Solo di recente l'Istituto italiano Antonio Vivaldi aveva promosso la rivista annuale, che negli anni successivi permise la riscoperta al mondo scientifico delle opere di Antonio Vivaldi. Per avere altri studi sull'opera veronese si deve aspettare il 2001. Jean-Claude Malgoire, direttore d'orchestra francese, è il primo che decide di ricostruire il primo atto del *Catone in Utica*, imitando il processo creativo del Prete Rosso. Seguono altri studi, mai dedicati unicamente all'opera, ad eccezione di un saggio di Livia Pancino, nel quale mette a confronto, nel 2003, i libretti delle due versioni conosciute del *Catone*: il libretto veronese del 1737 e il libretto pubblicato nel 1740 in occasione dell'allestimento a Graz, analizzando le differenze sostanziali e arrivando alla plausibile conclusione che l'unico dramma ideato da Vivaldi sia lo spettacolo veronese<sup>56</sup>. Solamente nel 2016, la musica di *Catone in Utica* vede una prima edizione. Il volume, a cura di Alan Curtis e Alessandro Ciccolini, prevede una partitura per voce e pianoforte e la trascrizione della partitura, integrata con una ricostruzione del primo atto da parte di Ciccolini. Tuttavia, nei casi di Malgoire e di Ciccolini, la ricostruzione del primo atto è un vero salto nel vuoto. L'intervento, basato comunque su degli studi di vari drammi per musica del compositore, non ha fonti: non abbiamo, come detto, la partitura del

---

<sup>55</sup> Hortschansky, *Arientexte Metastasio in Vivaldis Opern*, «Informazioni e studi vivaldiani: Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», 4 (1983), pp. 61-75.

<sup>56</sup> Pancino, *Le opere di Vivaldi*, cit., pp. 3-31.

primo atto o comunque dei frammenti di notazione musicale che ci permetta di ricostruire in maniera realistica l'opera. L'unica aria originale del primo atto è probabilmente, come detto, *È follia se nascondete*. Il pezzo è riutilizzato nell'opera *Rosmira* RV 731 del 1738. Malgoire, nella sua ricostruzione, adatta arie e recitativi esistenti del compositore; mentre Ciccolini le scrive completamente, seguendo il *modus operandi* del compositore barocco.

# **PARTE SECONDA**





SCENA 1

Catone, Marzia, Arbace e Fulvio

**Catone**

Mar - zia, t'ac - che - ta. Al nuo - vo gior - no, o Pren - ce, sie - guan le noz - ze. Io te l'con -

Basso

4

sen - to. In - tan - to ad im - pe - dir di Ce - sa - re il ri - tor - no mi por - to in que - sto

Basso

7

**Marzia**

**Fulvio**

**Marzia**

pun - to. (Dei, che fa - rò?) Si - gnor, Ce - sa - re è giun - to. (Tor - no a spe -

Basso

9

**Catone**

**Fulvio**

rar!) Do - v'è? D'U - ti - ca ap - pe - na en - trò le mu - ra.

Basso

11 **Marzia**

**Catone**

(Io son di nuo - vo in pe - na!) Van - ne, Ful - vio, al suo cam - po, di - gli che

Basso

13

**Fulvio**

rie - da. In que - sto dì non vo - glio trat - tar di pa - ce. E qual ca -

Basso

15

gion? Due vol - te Ce - sa - re in un sol gior - no a te sen vie - ne e due vol - te è de -

Basso

18

**Catone**

lu - so? Non più da que - ste so - glie Ce - sa - re par - ta. Io fa - rò no - to a lu - i.

Basso

21

**Fulvio**

quan - do gio - vi a - scol - tar - lo. In - van lo spe - ri. Sì gran tor - to non

Basso

23

**Catone**

**Fulvio**

**Catone**

**Fulvio**

sof - fro. E che fa - ra - i? Il mio do - ve - re. Ma tu chi se - i? Io

Basso

25

Catone

so - no il le - ga - to di Ro - ma Eb - ben, di Ro - ma par - ta il Le - ga - to. -

Basso

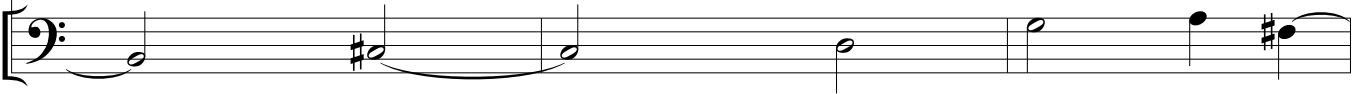


28

Fulvio

Si, ma leg - gi pri - a che con - tien que - sto fo - glio, e chi l'in - vi - a.

Basso



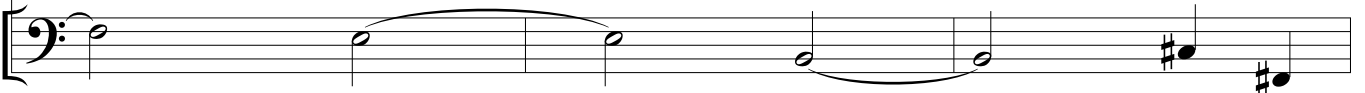
31

Arbace

Marzia

Mar - zia, per - chè si me - sta? (Eh, non scher - zar, che da spe - rar mi re - sta.)

Basso

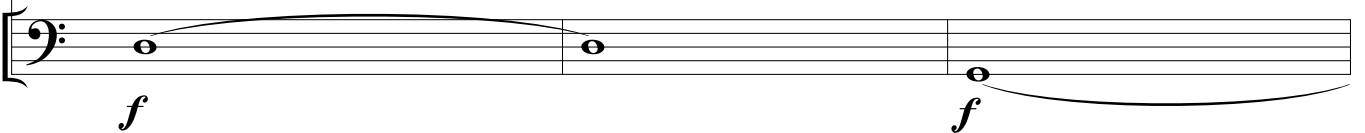


34

[Catone] *legge*

Il Se - na - to a Ca - to - ne. E' no - stra men - te ren - der la pa - ce al Mon - do. O - gnun di no - i, i

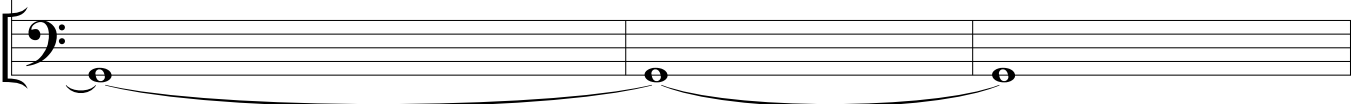
Basso



37

Con - so - li, i Tri - bu - ni il po - pol tut - to; Ce - sa - re i - stes - so, il Dit - ta - tor, la

Basso



40

vuo - le. Ser - vi al pub - bli - co vo - to, e se ti op - po - ni a co - sì giu - sta bra - ma,

Basso

*f* *f*

43

Fulvio

Catone

suo ne - mi - co la Pa - tria og - gi ti chia - ma. (Che di - rà?) Per - chè tan - to ce - lar - mi il

Basso

*f*

46

Fulvio

Marzia

Arbace

fo - glio? E - ra ri - spet - to (Ar - ba - ce per - chè me - sto co - sì?) (La - scia - mi in pa - ce!)

Basso

*piano sempre* # *p*

49

Catone

E' no - stra men - te... Il Dit - ta - tor lo vuo - le... Ser - vi al pub - bli - co vo - to...

Basso

52

Fulvio

Catone

Suo ne - mi - co la pa - tria... E co - sì scri - ve Ro - ma a Ca - to - ne? Ap - pun - to. Io di pen -

Basso

55

Fulvio



sie - ro do - vrò dun - que can - giar - mi? Un tal co - man - do im - prov - vi - so ti

Basso



58

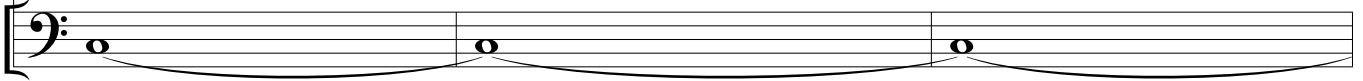
Catone

Fulvio



giun - ge. È ver. Tu van - ne a Ce - sa - re... Di - rò che qui l'at - ten - di,

Basso



61

Catone



che or - mai più non sog - gior - ni. No. Gli di - rai che par - ta, e più non

Basso

*f*

64

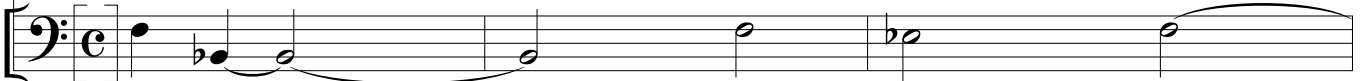
Fulvio

Catone



tor - ni E il Se - na - to ro - ma - no... Non è più quel di pri - a: di schia - vi è fat - to un vi -

Basso

6  
4

b

67

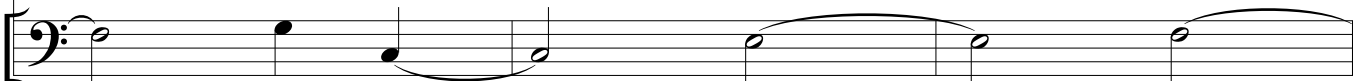
Fulvio

Catone



lis - si - mo greg - ge. E Ro - ma... E Ro - ma non sta tra quel - le mu - ra.

Basso

6  
5<sub>b</sub>

70

8 El - la è per tut - to do - ve an - cor non è spen - to di glo - ria e li - ber - tà l'a - mor na -

Basso

6 4# 6

73

8 ti - o. Son Ro - ma i fi - di mie - i. Ro - ma son i - o.

Basso

6 6 6

SCENA 2 (Scena 3 nel manoscritto)  
Marzia, Arbace e Fulvio

**Fulvio** **Marzia**

A tan - to ec - ces - so ar - ri - va l'or - go - glio di Ca - to - ne? Ah, Ful - vio, e an -

Basso

6 6 6

**Fulvio**

co - ra non co - no - sci il suo ze - lo? Ei cre - de... Ei cre - da pur ciò che vuol, co -

Basso

6 6 6

7

no - sce - rà fra po - co, se di Ro - ma - no il no - me de - gna - men - te con - ser - vo,

Basso

6 6 6

10

Arbace

e se a Ce - sa - re son a - mi - co o ser - vo. Mar - zia, pos - sou - na

Basso

12

Marzia

vol - ta spe - rar pie - tà? Da - gl'oc - chi - miei t'in - vo - la. Non ag - giun - ger - mi af - fan - ni

Basso

15

Arbace

col - la pre - sen - za tu - a. Dun - que il ser - vir - ti è de - me - ri - to in me? Par - to, ma

Basso

18

pen - sa che ne' gra - vi pe - ri - gli a cui t'e - spo - ne un ge - ni - tor cru -

Basso

21

de - le po - tria gio - var - ti un di - fen - sor fe - de - le.

Basso

**Allegro non molto**

Violino I

Violino II

Viola

Arbace

Basso

27

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso



32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

*p*

*f*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

43

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Arbace

S'an - drà sen - za pa - sto - re a pa - sce - re l'a - gnel - la, *a*

Basso [*p*]

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

pa - sce - re l'a - gnel - la, suc - ce - de - rà che quel - la, suc - ce - de - rà che

Basso

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

*quel-la un di si smar - ri - rà, si smar - ri - rà, si smar - ri - rà, a*

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

*pa - sce - re l'a - gnel - la. S'an - drà sen - za pa - sto - re suc - ce - de - rà che*

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

quel-la un di si smar-ri-rà, si smar-ri-rà, si smar-ri-

*f*

*f*

*f*

*f*

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

rà.

6 5  
4 3

72

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Arbace

S'an - drà sen - za pa - sto-re a pa - sce-re l'a - gnel-la, a pa - sce-re l'a -

Basso *p*

78

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Arbace

gnel-la, suc - ce - de - rà che quel-la un dì si smar - ri - rà, un

Basso *pp*

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

di si smar-ri - rà

89

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

94

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Arbace *f*

Basso *f*

un di si smar-ri - rà. S'an - drà, s'an - drà l'a - gnel-la a pa - sce-re l'er-

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

bet - ta, s'an - drà sen - za pa - sto-re, un di si smar-ri - rà sen - za pa -

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

stor si smar-ri - rà, sen - za pa - stor si smar-ri - rà.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso



115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

E

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

*p*

*p*

*p*

*[p]*

for - se ver - rà fuo - re dal - l'an - tro o dal - la

124

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

sel - va o dal - la sel - va qual - che fe - ro - ce bel -

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

- va che la di - vo - re - rà, dal - l'an - tro o dal - la

# 7

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

sel - - - va o dal - la sel - va u - na fe - ro - ce

143

Vln. I

Vln. II

Vla.

Arbace

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

bel - va che la di - vo - re - rà.

**Da Capo**

(da escludere le battute  
tra i segni)

SCENA 3 (Scena 4 nel manoscritto)  
Marzia, Emilia, indi Cesare

**Marzia** **Emilia**

Che gran sor - te è la mi - a! Al - fin par - ti - to è Ce - sa - re da no - i. Co - me sof -

Basso

4

fer - se quel - l'e - roe sì gran tor - to? Che dis - se? Che sa - rà? Tu lo sa -

Basso

7 **Marzia** [*vedendo venire Cesare*]

pra - i, tu che sei tan - to del - la sua glo - ria a - mi - ca. Ec - co Ce - sa - re i - stes - so,

Basso

10 **Emilia** **Cesare**

e - gli tel di - ca. Che veg - gio! A tan - to ec - ces - so giun - se Ca - to - ne? E qual do -

Basso

13

ver, qual leg - ge può ren - der ma - i la sua fe - ro - cia do - ma? È il Se -

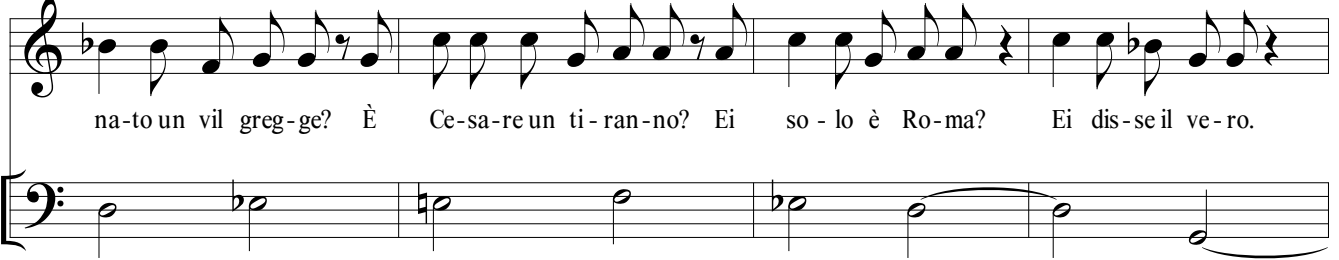
Basso

16

**Emilia**

na-to un vil greg-ge? È Ce-sa-re un ti-ran-no? Ei so-lo è Ro-ma? Ei dis-se il ve-ro.

Basso



20

**Cesare**

Ah, que-sto è trop-po. Ei bra-ma ch'al mio cam-po io mi ren-da? Io vo.

Basso



23

*[in atto di partire]* **Marzia**

Di che m'a-spet-ti e si di-fen-da! Deh! Ti pla-ca. Il tuo sde-gno in par-te è

Basso



26

giu-sto, il veg-go an-ch'i-o, ma il pa-dre a ra-gion du-bi-tò. De' suoi so-spet-ti m'è

Basso

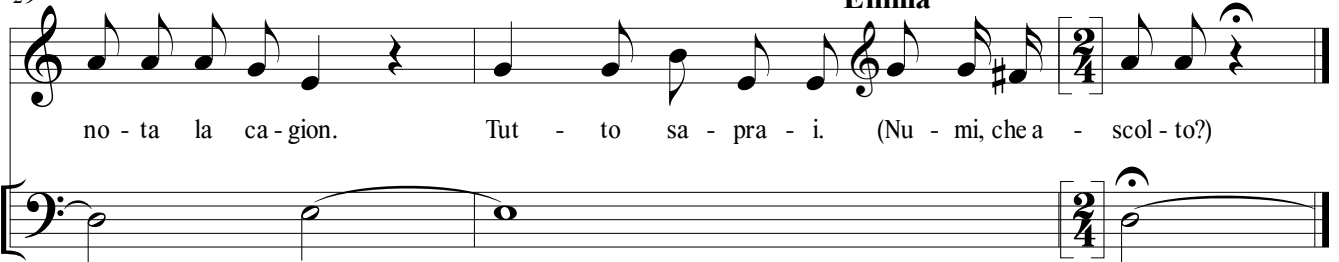


29

**Emilia**

no-ta la ca-gion. Tut-to sa-pra-i. (Nu-mi, che a-scol-to?)

Basso





15

Marzia



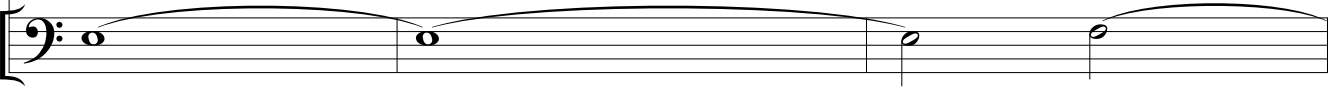
Basso



18



Basso



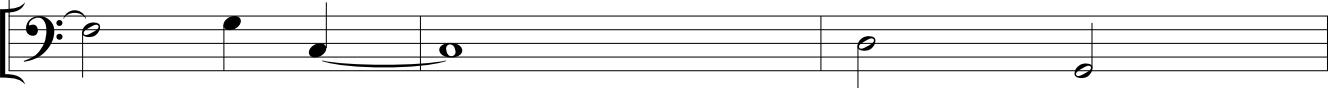
21

Cesare

Marzia



Basso



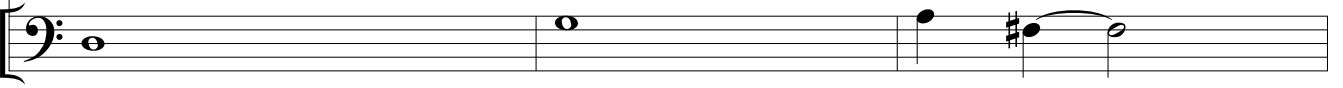
24

Emilia

Cesare



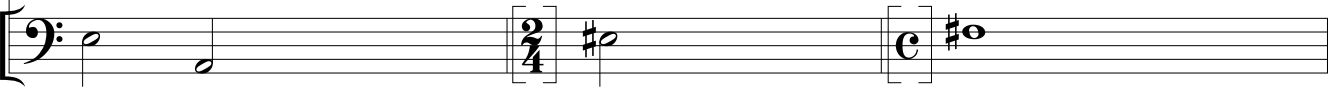
Basso



27



Basso



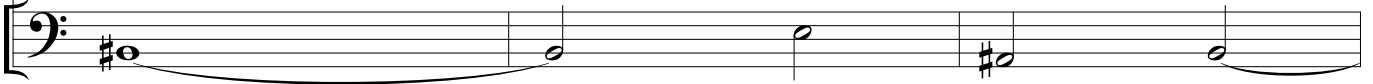


30

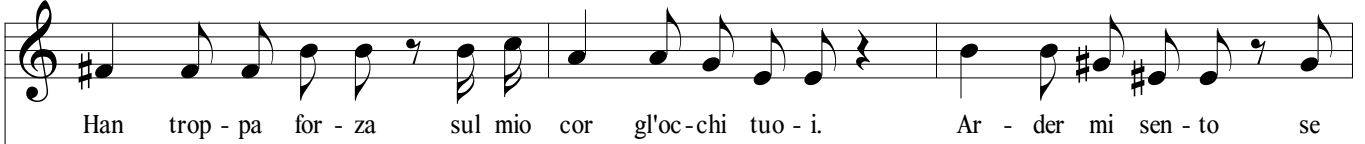


tan - to ch'io per - da di pla - car - lo o - gni spe - ran - za. Tut - to per te fac - cia.

Basso

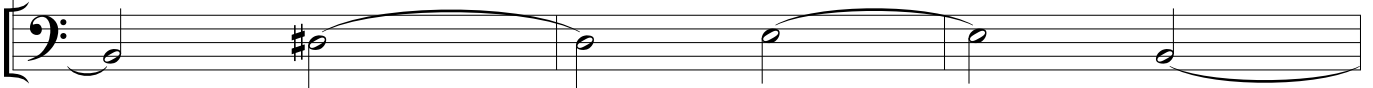


33



Han trop - pa for - za sul mio cor gl'oc - chi tuo - i. Ar - der mi sen - to se

Basso

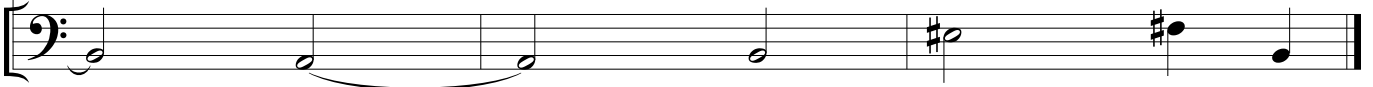


36



da vi - cin ti mi - ro, e lon - ta - no da te pe - no e so - spi - ro.

Basso



Violino I

Violini sordini

Violino II

Viola

Violette pizzicate

Cesare

Basso

Senza Cembali:  
Violone e violoncello con l'arco

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*p* *f* *p*

*p* [*f*] *p*

*p* [*f*] [*p*]

*p* [*f*] [*p*]

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*f*

[*f*]

[*f*]

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*p*

*f*

50

Vln. I *tr* *p* *3* *3* *tr* *tr*

Vln. II *tr* *p* *3* *3* *tr* *tr*

[*p*]

Vla. *f* *p*

Ces.

Basso *f* *p*

52

Vln. I *p* *3*

Vln. II *p* *3*

Vla. *p*

Ces. *p*

Se mai sen - ti spi - rar - ti sul vol - to

Basso *p*

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*f*

[*f*]

[*f*]

lie - ve, lie - ve fia - to, che len - to, len - to s'ag-gi - ri, *che*

[*f*]

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*p*

[*p*]

[*p*]

len - to, len - to s'ag-gi - ri, di son que - sti gl'ar -

[*p*]

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

den - ti so - spi - ri del mio fi - do che lan

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

gue, che lan - gue per me, che

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

lan - gue per me.

*f*

*f*

*f*

*tr*

*f*



66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

Trills and triplets are indicated in the Violin I and II parts.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

Se mai sen - ti spi - rar - ti sul vol - to lie - ve fia - to, che len - to s'ag-

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

gi - ri di son

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

que - sti gl'ar - den - ti so -

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

spi - ri del mio fi - do che

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

lan

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

gue, che lan - gue per me. Se

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

sen - ti lie - ve fia - to che len - to, len - to spi - ri, di son

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

que - sti gl'ar - den - ti so - spi - ri del mio fi - do che

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

lan - - - - -

3 3 3 3

*tr*

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

gue, che

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

lan - <sup>3</sup> gue per me, che lan - gue per me.

*f*

*f*

*f*

Cembali  
*f*

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*f*

89 *Andante poco*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

E se

91 *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

fia dal suo se - no rac - col - to la me -



93

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*p*

*p*

mo - ria di tan - ti mar - ti - ri, sa - rà

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*f*

dol - ce con tan - ta mer - cè, sa - rà

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

dol - ce, sa - rà dol - ce con tan - ta mer - cè.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

102

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The score is in the key of D major (indicated by four sharps) and begins at measure 102. The Violin I and Violin II parts feature a melodic line with eighth-note patterns and triplets, ending with a trill (tr) and a fermata. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello and Bass parts provide a harmonic foundation with a simple eighth-note bass line. The score concludes at measure 104 with a final chord and fermatas for all instruments.

SCENA 5 (Scena 6 nel manoscritto)  
Marzia, Emilia (e Fulvio in scena)

**Emilia**

Lo - de a - gli De - i. La fug - gi - ti - va spe - me di Mar - zia in sen già ri - tor - nar si

Basso

**Marzia**

ve - de. Nol nie - go, E - mi - lia. È stol - to chi non sen - te pia - cer quan - do, pla -

Basso

ca - to l'al - trui ge - nio guer - rie - ro, può spe - rar la sua pa - ce il mon - do in - te - ro.

Basso

**Emilia**

No - bil pen - sier, se i pub - bli - ci ri - po - si di tut - ti i vo - ti tuo - i so - no gl'og -

Basso

get - ti. Ma spes - so av - vien che que - sti sia - no il - lu - stri pre - te - sti, on - d'al - tri a - scon - da i

Basso

16 **Marzia**

suoi pri - va - ti af - fet - ti. Cre - di ciò ch'a te pia - ce. Io spe-ro in -

Basso

18 **[parte]**

tan - to, e al - la spe-ran - za mi - a l'al-ma si fi - da, e i suoi ti-mo - ri o - bli - a.

Basso

SCENA 6 (Scena 7 nel manoscritto)  
Emilia e Fulvio

**Fulvio**

Tu ve - di o bel - la E - mi - lia, che mia col - pa non è s'og - gi di

Basso

4 **Emilia**

pa - ce si ri-tor - na a par - lar. (Fin - gia - mo) As - sai Ful - vio co - no - sco e

Basso

7

quan-to o-pra-sti in-te - si      So pe - rò con qual ze - lo      por-ge - sti il fo - glio e co - me

Basso

10

a fa - vor del ti-ran - no      ra - gio - na - sti a Ca - to - ne.      E - ra il tuo fi - ne, cre -

Basso

13

**Fulvio**      **Emilia**

d'i - o,      d'ag-giun-ger fo - co al lo-ro sde-gno. Non è co - si? Puoi du - bi - tar - ne? (In -

Basso

16

**Fulvio**      **Emilia**      **Fulvio**

de - gno!)      O - ra che pen - si?      A ven - di - car - mi!      E

Basso

18

**Emilia**      **Fulvio**

co - me? Me - di - ta - i, ma non scel - si.      Al brac - cio mi - o tu pro - met - te - sti il

Basso

21 **Emilia** **Fulvio**

sai, l'o-nor del col-po. E a chi fi-dar pos-s'i-o. Me-glio la mia ven-det-ta? Io ti as-si-

Basso

24 **Emilia**

cu - ro che man - car non sa - prò. Ve - do che sen - ti del - le sven - tu - re

Basso

27 **Fulvio** **Emilia**

mi - e tut - to l'af-fan - no. (Sal-vo un e - roe co - sì!) (Co-sì l'in - gan-no.)

Basso

SCENA 7 ( Scena 8 nel manoscritto)

Fulvio

Fulvio

Oh, Di - o! Tut - ta se stes - sa a me con - fi - da E - mi - lia, ed io l'in -

Basso

Detailed description: This block contains the first system of music. The top staff is for Fulvio, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is a measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. A time signature change to 2/4 occurs, with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The system ends with a common time signature (C). The bottom staff is for the Basso, written in bass clef with a common time signature (C). It features a whole note G2, followed by a whole note F#2, and then a 2/4 time signature change with a quarter note G2 and a quarter note F#2. The system ends with a common time signature (C). The lyrics are: "Oh, Di - o! Tut - ta se stes - sa a me con - fi - da E - mi - lia, ed io l'in -"

Ful.

gan - no. Ah, per - do - na mio be - ne. A - ni - ma gran - de del tra - fit - to Pom -

Basso

Detailed description: This block contains the second system of music. The top staff is for Fulvio, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is a measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is another measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. A time signature change to 2/4 occurs, with a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The system ends with a common time signature (C). The bottom staff is for the Basso, written in bass clef with a common time signature (C). It features a whole note G2, followed by a whole note F#2, and then a 2/4 time signature change with a quarter note G2 and a quarter note F#2. The system ends with a common time signature (C). The lyrics are: "gan - no. Ah, per - do - na mio be - ne. A - ni - ma gran - de del tra - fit - to Pom -"

Ful.

pe - o chieg - go per - do - no, se stur - ba - tor di tue ven - det - te io so - no.

Basso

Detailed description: This block contains the third system of music. The top staff is for Fulvio, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is a measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is another measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. There is a final measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The system ends with a common time signature (C). The bottom staff is for the Basso, written in bass clef with a common time signature (C). It features a whole note G2, followed by a whole note F#2, and then a 2/4 time signature change with a quarter note G2 and a quarter note F#2. The system ends with a common time signature (C). The lyrics are: "pe - o chieg - go per - do - no, se stur - ba - tor di tue ven - det - te io so - no."



Allegro non molto

Violin I

Violin II

Viola

Fulvio

Basso

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*p*

14

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Ful.

Basso *f*

16

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Ful.

Basso *p* Senza Cembalo

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f* [Tutti]

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*p*

*p*

*p*

*p*

De - gl'E - li - si

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*f*

*f*

[*f*]

*f*

dal sog - gior - no sor -

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

ge l'om - bra in ven - di -

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

- ca - ta, e gi - ran - do a me d'in -

*p* Senza Cembalo

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

tor - no e gi - ran - do a me d'in - tor - no gri - da

*f* *f* *f* *f* *f* *Tutti*

35

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

san - gue, gri - da san - gue, e vuol ven - det - ta, e

*tr*

38

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

Ful. *tr*  
vuol ven-det - ta.

Basso

41

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Ful. De' gl'E - li - si dal

Basso [*p*]

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*f*

*f*

[*f*]

*f*

sog - gior - no sor - ge

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

l'om - bra in ven - di - ca - ta,



48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

e gi - ran - do a me d'in - tor - no,

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

gri - da san - gue, gri - da san - gue, e vuol ven - det -

*tr*

*tr*

*tr*

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*p*

*p*

*p*

*p*

ta, l'om - bra in - ven - di - ca - ta

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*f*

*f*

*f*

gri - da san - gue vuol ven - det - ta gri - da san - gue,

58

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla.

Ful. *tr*

Basso

*gri - da san - gue, e vuol ven - det - ta, e vuol ven - det -*

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*ta.*

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

Ma che pen - so?

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

*p*

*p*

*[p]*

*[p]* #

Che ri - sol - vo? Fi - glio son del - l'al - ta Ro - ma,

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

e il suo Ce - sa - re sot - trar - re

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

dai pe - ri - gli a me s'a - spet - ta

*f* *tr* *p*

[*f*] *p*

*f* *tr* *p*

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

e il suo Ce - sa - re sot - trar - re

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ful.

Basso

da i pe - ri - gli da i pe - ri - gli a me s'a - spet - ta

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

**Da Capo**  
 (da escludere le battute  
 tra i segni)

SCENA 8  
Catone poi Cesare

**Catone**

Si vo-le ad on - ta mi - a che Ce - sa - re s'a - scol - ti? L'a - scol - te - rò! Ma in

Basso

4

fac - cia a - gl'uo - mi - ni ed ai nu - mi io mi pro - te - sto che da tut - ti co - stret - to mi ri -

Basso

7

du - co a sof - frir - lo e, con mio af - fan - no, de - bo - le io son per non pa - rer ti - ran - no.

Basso

11 *[entra Cesare]*

Ce - sa - re, a me son trop - po pre - zio - si i mo - men - ti, e qui non vo - glio

Basso

14 *[siede] Cesare*

per - der - li in a - scol - tar - ti. O strin - gi tut - to in po - che no - te, o par - ti. T'ap - pa - ghe -

Basso

17 [siede]

rò (Co - me m'ac - co - glie!) Il pri - mo de' miei de - si - ri è il ren - der - ti si -

Basso

20 Catone

cu - ro ch'il tuo cor ge - ne - ro - so, che la co - stan - za tu - a... Can - gia fa - vel - la se pur

Basso

23

vuoi che t'a - scol - ti. Io so che que - sta ar - ti - fi - cio - sa lo - de è in te fal -

Basso

26 Cesare

la - ce e ve - ra an - cor dal lab - bri tuoi mi spia - ce. (Sem - pre è l'i -

Basso

28

stes - so!) Ad o - gni co - sto io vo - glio pa - ce con te. Tu sce - gli i pat - ti, io so - no ad

Basso



31

ac - cet - tar - gli ac - cin - to, co - me fa - ri - a col vin - ci - to - re il vin - to. (Or che di -

Basso

34

**Catone** **Cesare**

rà?) Tan - to of - fe - ri - sci? E tan - to a - dem - pi - rò, che du - bi - tar non pos - so d'un in -

Basso

37

**Catone**

giu - sta ri - chie - sta. Giu - stis - si - ma sa - rà. La - scia del - l'ar - mi l'u - sur -

Basso

40

pa - to co - man - do: il gra - do ec - cel - so di Dit - ta - tor de - po - ni e co - me

Basso

43

re - o ren - di in car - ce - re an - gu - sto al - la Pa - tria ra - gion de tuoi mi - sfat - ti.

Basso

46 Cesare Catone

Que - sti, se pa - ce vuo - i, sa - ran - no i pat - ti. Ed io do - vre - i... Di

Basso

48

ri - ma - ne - re op - pres - so non du - bi - tar, ch'al - lo - ra sa -

Basso

50 Cesare

rò tuo di - fen - so - re. (E sof - fro an - co - ra?) Tu sol non ba - sti. Io so quan - ti ne -

Basso

53

mi - ci co' gl'e - ven - ti fe - li - ci m'ir - ri - tò la mia sor - te,

Basso

56 Catone

on - de po - tre - i i gior - ni mie - i sa - cri - fi - ca - re in va - no. A - mi tan - to la

Basso

59 [si alza] **Cesare**



vi - ta e sei Ro - ma - no? Ba - sta co - si! Fer - ma, Ca -

Basso

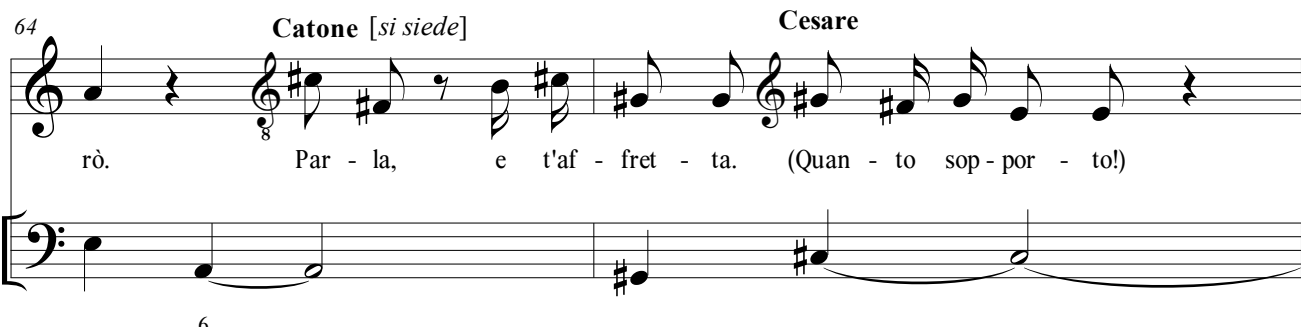
61 **Catone** **Cesare**



to - ne! È va - no quan - to puoi dir - mi. Un sol mo - men - to a - spet - ta, al - tre of - fer - te io fa -

Basso

64 **Catone** [si siede] **Cesare**



rò. Par - la, e t'af - fret - ta. (Quan - to sop - por - to!)

Basso

6

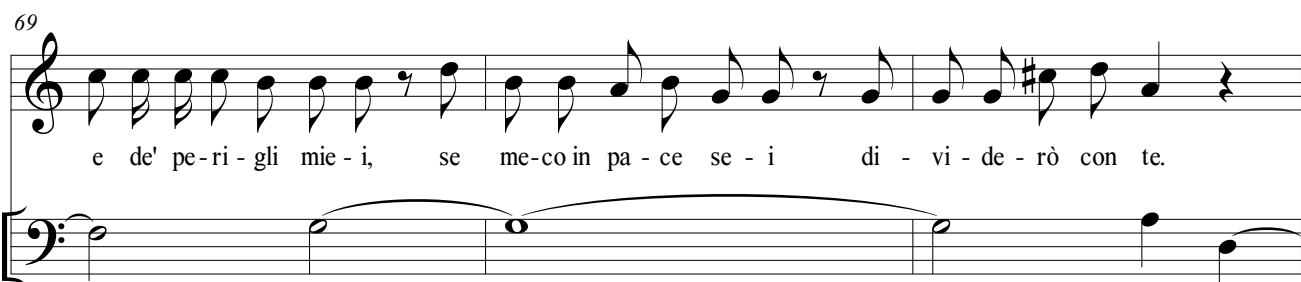
66



Il com - bat - tu - to ac - qui - sto del - l'im - pe - ro del Mon - do, il tar - do frut - to de miei su - do - ri

Basso

69



e de' pe - ri - gli mie - i, se me - co in pa - ce se - i di - vi - de - rò con te.

Basso

72 **Catone**

Si, per-chè po-i di - vi-so an-cor fra no - i di tan-te col-pe tu-e fos-se il ros-

Basso

75

so - re! E di vil-tà Ca - to - ne, te - me - ra - rio, co - sì ten-tan - do va - i?

Basso

78

**Cesare**

Pos-so a-scol-tar di più? (Son stan-co or - ma-i.) Trop-po cie-co ti ren-de l'o-dio per me.

Basso

81

Me - glio ri-flet-ti. Io mol-to fi - nor t'of-fer - si e vo-glio of-frir - ti più. Per -

Basso

84

ché fra noi si - cu - ra ri - man-ga l'a - mi - stà, da - rò di spo - so la de - stra a

Basso

87 **Catone** **Cesare** **Catone**

Mar - zia. Al - la mia fi - glia? A le - i! Ah! Pri - ma de - gli De - i piom - bi

Basso

90

so - pra il mio ca - po tut - ti gli sde - gni, ch'il san - gue d'un in - de - gno in - fa - mi il san - gue

Basso

93

mi - o, ch'a me con - giun - to io sof - fra un tra - di - to - re, un che di Ro - ma ha qua - si

Basso

96 **Cesare**

già nel suo fu - ror se - pol - ta l'an - ti - ca li - ber - tà. Ta - ci u - na vol - ta!

Basso

99 *[in atto di partire]*

Hai ci - men - ta - to as - sa - i la tol - le - ran - za mi - a!

Basso

SCENA 9  
Marzia e detti

**Marzia** **Cesare** **Marzia**

Ce - sa - re, e do - ve? Al cam - po. Oh Dio! T'ar - re - sta.

Basso

3 *[a Catone]* *[a Cesare]* **Cesare**

Que - sta è la pa - ce? È que - sta l'a - mi - stà so - spi - ra - ta? Il Pa - dre ac - cu - sa.

Basso

6 **Marzia** **Catone**

E - gli vuol guer - ra. Ah Ge - ni - tor. T'ac - che - ta. Di co - stui non par - lar.

Basso

9 **Marzia** **Cesare** **Marzia**

Ce - sa - re... Ho trop - po tol - le - ra - to fin o - ra. Ah no, pla - ca - te or - mai - l'i - re o - sti -

Basso

12

na - te. As - sai di pian - to co - sta - no i vo - stri sde - gni al - le spo - se la - ti - ne. As - sai - di

Basso

15

san - gue co - sta - no gl'o - di vo - stri al - l'in - fe - li - ce po - po - lo di Qui - ri - no.

Basso

18

Ah, non si ve - da su l'a - mi - co tra - fit - to più in - cru - de - lir l'a - mi - co.

Basso

21

Ah, non tri - on - fi del ger - ma - no il ger - ma - no. Ah, più non ca - da al

Basso

24

fi - glio, che l'uc - ci - se il Pa - dre ac - can - to. Ba - sti al fin tan - to san - gue e tan - to

Basso

27

**Catone** **Cesare** [*a Catone*]

pian - to. Non ba - sta a lu - i. Non ba - sta a me? Se vuo - i, v'è tem - po an - cor.

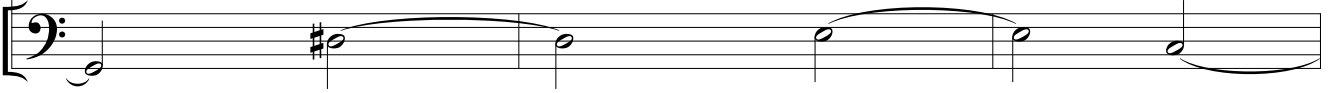
Basso

30



Pon-go in o-blio l'of - fe - se, le pro - mes - se rin - no - vo, l'i - re de-pon-go,

Basso



33



e la tua scel - ta at - ten - do. Chie - di - mi guer - ra o pa - ce, sod - di -

Basso



35



sfat - to sa - ra - i. **Catone** Guer - ra, guer - ra mi pia - ce. **Cesare** E guer - ra a - vra - il!

Basso





Allegro

Tromba I

Tromba II

Violino I

Violino II

Viola

Cesare

Basso

42

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

46

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

50

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

54

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

Se in cam - po ar - ma -

59

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

to, s'in cam - po ar - ma - to

66

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

vuoi ci - men - tar - mi, vie - ni, ch'il fa - to

*p*

*p*

*p*

[*p*]

70

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

fra l'i - ree l'ar - mi la gran con - te - sa de -

6#

74

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

ci - de - rà

78

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

82

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

87

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

La gran con - te - sa de - ci - de - rà

92

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

de - ci - de -

97

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

rà de - ci - de - rà.

101

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

6 4 5 6 4 5

105

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

Sein cam - po ar - ma - - - -

[p]



110

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

*p*

*p*

*p*

- to vuoi ci - men - tar - mi vie - ni vie - ni,

[*p*]

115

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

vie - ni ch'il fa - to fra l'i - ree l'ar - - - - -

121

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

- mi la gran con - te - sa in cam - po ar - ma - to

126

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

vie - ni, vie - ni, vie - ni ch'il fa - to la gran con -

131

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

te - sa in cam - po ar - ma - to de - ci - de - rà

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

3 3 3

136

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

140

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

145

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

de - ci - de - rà      de - ci - de -

Adagio

150

Musical score for measures 150-154. The score is for Adagio. It includes parts for Trb. I, Trb. II, Vln. I, Vln. II, Vla., Ces., and Basso. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music features a melody in the strings and woodwinds, with triplets and trills in the violins. The bassoon and bass parts have lyrics: "rà, de - ci - de - rà." The dynamic marking *f* is present.

Larghetto ma poco

155

Musical score for measures 155-159. The score is for Larghetto ma poco. It includes parts for Trb. I, Trb. II, Vln. I, Vln. II, Vla., Ces., and Basso. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The music features a melody in the strings and woodwinds, with a change in time signature to 2/4 at measure 158. The dynamic marking *p* is present. The bassoon and bass parts have lyrics: "Del - le tue".

160

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

la - gri - me del tuo do - lo - re ac - cu - sa il bar - ba - ro

165

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

tuo ge - ni - to - re il cor di Ce - sa - re col - pa non

170

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

ha, ac - cu - sa il bar - ba - ro tuo ge - ni -

173

Trb. I

Trb. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ces.

Basso

to - re, il cor di Ce - sa - re col - pa non ha.

**Da Capo**  
(da escludere le battute  
tra i segni)

SCENA 10

Catone, Marzia, indi Emilia

**Marzia**

Ah Si - gnor, che fa - ce - sti? Ec - co in pe - ri - glio la

Basso

6

3

**Catone**

tu - a, la no - stra vi - ta. Il vi - ver mi - o non sia tua cu - ra. E -

Basso

5

[vedendo venire Emilia]

mi - lia, non v'è più pa - ce, e fra l'ar - dor del - l'ar - mi mal si - cu - re voi sie - te;

Basso

8

on - de al - le na - vi por - ta - te il piè. Sai, ch'il ger - man di Mar - zia di quel - le è du - ce, e in o - gni e -

Basso

11

**Emilia**

ven - to a - vre - te pron - to lo scam - po al - men. Qual via si - cu - ra d'u -

Basso



13

Catone

scir da que-ste mu-ra cin-te d'as-se-dio. In so-li-ta-ria par-te, d'I-si-de al fon-te ap-

Basso

16

pres-so è a me no-to l'in-gres-so.

Basso

## SCENA 11

Arbace e detti

Arbace

Si-gnor, so ch'a mo-men-ti pu-gnar si de-ve: im-po-ni che far deg-g'i-o.

Basso

4

Sen-z'a-spet-tar l'au-ro-ra, o-gn'in-giu-sto so-spet-to a ren-der va-no, ven-go spo-so di

Basso

7

Catone

Marzia

Mar-zia, ec-co la ma-no! (Mi ven-di-co co-si.) Nol dis-si, o fi-glia? Te-mo, Ar-

Basso

10

Catone

ba - ce, ed am - mi - ro l'in-co - stan - te tuo co - re. Più non s'a - spet - ti: a le - i

Basso

13

Arbace

por - gi, Ar - ba - ce la de - stra. Ec - co - la. In do - no il cor, la vi - ta, il so - glio co -

Basso

16

Marzia

Arbace

Emilia

Catone

si pre - sen - to a te. Va', non ti vo - glio! Co - me! (Che ar - dir!) Per -

Basso

19

Marzia

ché? Fin - ger non gio - va, tut - to di - rò. Mai non mi piac - que Ar - ba - ce,

Basso

22

mai nol sof - fer - si. E - gli può dir - lo: ei chie - se il dif - fe - rir le mie

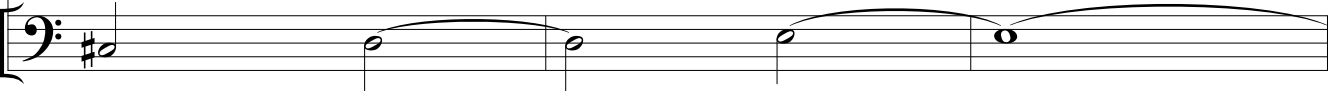
Basso

25



noz - ze per cen - no mi - o. Spe - rai ch'al fin più sag - gio l'au - to - ri - tà d'un pa - dre.

Basso

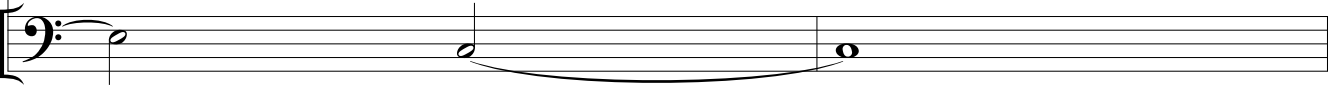


28



Im - pe - gnar non vo - les - se a far sog - get - ti i miei li - be - ri af -

Basso

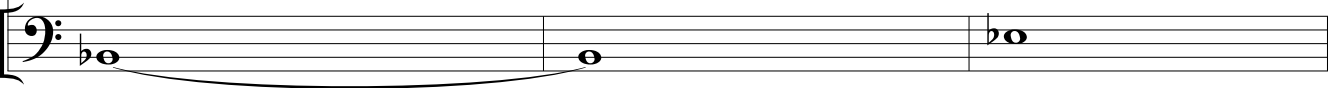


30



fet - ti. Ma, già che sa - zio an - co - ra non è di tor - men - tar - mi, e vuol ri -

Basso

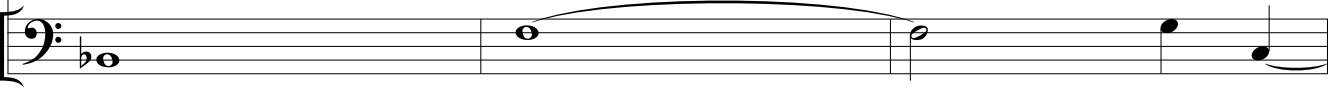


33



dur - mi a un e - stre - mo pe - ri - glio, a un e - stre - mo ri - me - dio an - ch'io m'ap - pi - glio.

Basso



36

**Catone**

[ad Emilia e ad Arbace]



Son fuor di me. Don - de tan - t'o - dio e don - de tan - ta au - da - cia in co -

Basso



39 **Emilia** **Arbace** **Catone**

ste - i? For - se al - tro fo - co l'ac - cen - de - rà. Co - sì non fos - sel E

Basso

41 **Arbace** **Emilia** **Catone**

qua - le de' con - tu - ma - cia - mo - ri sa - rà l'og - get - to? Oh, Di - o! Chi sa? Par -

Basso

44 **Arbace** **Emilia** **Marzia**

la - te. Il ri - spet - to... Il de - co - ro... Ta - ce - te, io lo di -

Basso

46 **Catone** **Marzia**

rò: Ce - sa - re a - do - ro. Ce - sa - re! Sì. Per - do - na, a -

Basso

48

ma - to ge - ni - tor, di lui m'ac - ce - si. pria che fos - se ne -

Basso

50

mi - co, e non po - te - i scio - glier - mi più. Qual è quel cor ca - pa - ce d'a - mar e di - sa -

Basso

53

mar quan - do gli pia - ce? Che giun - go ad a - scol - tar! Pla - ca - ti e pen - sa

Basso

56

che le col - pe d'a - mor... To - gli - ti, in - de - gna! To - gli - ti a - gl'oc - chi

Basso

58

mie - il! Pa - dre... Che pa - dre? D'u - na per - fi - da fi - glia ch'o - gni ri - spet - to -

Basso

61

bli - a, ch'in ab - ban - do - no met - te il pro - prio do - ver, pa - dre non

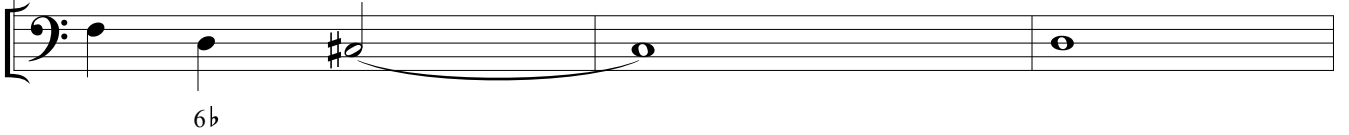
Basso

63

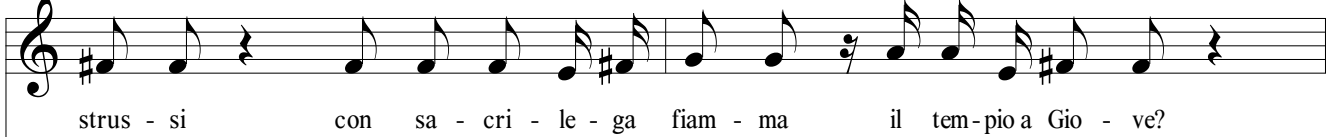
## Marzia



Basso



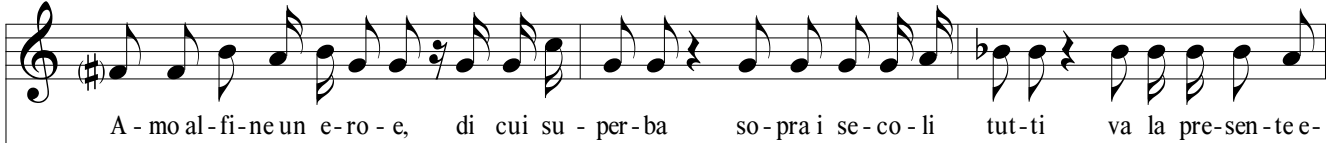
66



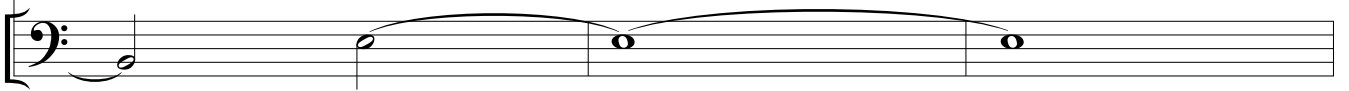
Basso



68



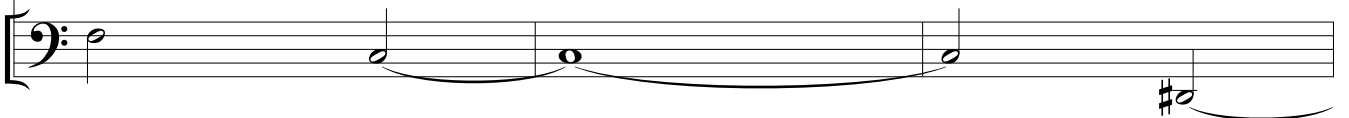
Basso



71



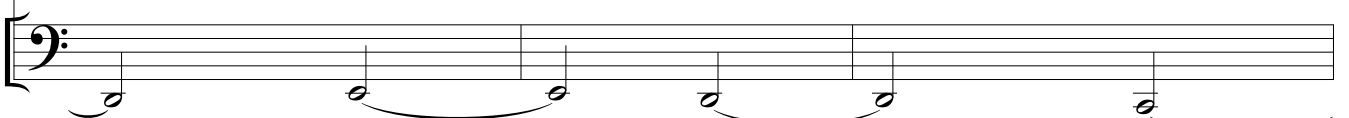
Basso



74



Basso

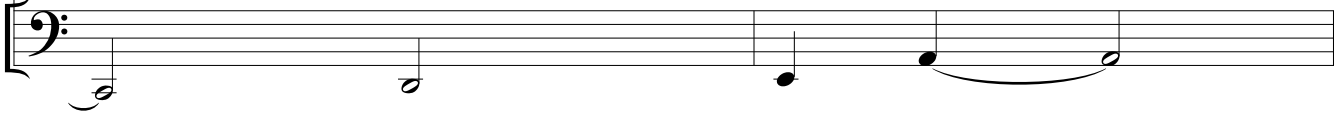


77

Catone [*in atto di ferir Marzia*]

fal - lo u - ni - ver - sa - le ap - pro - va il mi - o. Scel - le - ra - ta il tuo

Basso



79

Arbace

Emilia

Arbace

Catone



san - gue... Ah no, t'ar - re - sta! Che fa - i? Mia spo - sa è que - sta. Ah,

Basso



81



pren - ce! Ah, in - gra - ta! A - mar un i - ni - mi - co! Van - tar - lo in fac - cia mi - a!

Basso



84



Stel - le spie - ta - te, a qua - le af - fan - no i gior - ni miei ser - ba - te!

Basso



Allegro

87

Violino I

Violino 2

Viola

Catone

Violoncello

Basso

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

*f* *f* *f*

5  
4

3 4

90

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

6



93

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

6  
4

7  
5

5  
4

3 4

96

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*[p]*

*[p]*

*[p]*

*[p]*

Do - vea sve - nar - ti al - lo - ra ch'a -

99

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

pri - sti al di le ci - glia.

102

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

Di - te, di - te, di - te! Ve - de - ste an -

105

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

co - ra un pa - dre ed u - na

108

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*fp* *fp* *fp*

fi - glia per - fi - da al par di

*fp* *fp*

7<sup>b</sup> *fp* 139

111

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

le - i, per - fi - da al par di le - i,

115

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

mi - se - ro al par di me, al par di me, al par di

*p* *f*

140

119

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*me.*

5<sup>b</sup><sub>4</sub> 7<sup>#</sup>

123

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*p*

*p*

*p*

Do - vea sve - nar - ti al - lo - ra ch'a - pri - sti al di le

6<sub>4</sub> 5<sup>b</sup><sub>3#</sub> *p*

141

127

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

ci - glia. Di - te: ve - de - ste an - co - ra un

7<sub>b</sub>

131

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

pa - dre ed u - na fi - glia per - fi - da

*fp*

*fp*

*fp*

142

134

Vln. I *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Cat. *8* al par di le - i, per - fi - da

Vc. *fp*

Basso *fp*

137

Vln. I *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *[f]*

Cat. *8* al par di le - i. Mi - se - ro al

Vc.

Basso

140

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

par di me. mi - se - ro al par di

6#  
4  
3

144

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

me, al par di me. Per - fi - da fi - glia,



148

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

per - fi - da fi - glia. Mi - se - ro. — -

152

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*f* [*p*]

*f* [*p*]

*f* [*p*]

*f* [*p*]

mi - se - ro — pa - dre. di - te: ve - de - ste ma - i un

*f* *p*

5  
4

156

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

pa - dre ed u - na fi - glia per - fi - da al par di

3 $\frac{1}{4}$  6 $\flat$

159

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

le - i. per - fi - da al par di le - i, mi -

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

163

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

se - ro al par di me al par di me, al par di

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

167

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

me.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

5/4

7/34

170

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

6  
4 ♯

7

5  
4

3 ♯

174

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

L'i - ra sof -

178

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

frir sa - pre - i d'o - gni de - stin ti -

181

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

ran - no, d'o - gni de - stin ti - ran - no. A

184

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

que - sto so - lo af - fan - no co - stan - te il cor non è. No, no, no,

188

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

**Largo**

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

no, non è co - stan - te, a que - sto so - lo af -

192

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

fan - - - - -

196

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Cat.

Vc.

Basso

- no co - stan - te il cor non è.

Scena 12  
Marzia, Emilia e Arbace

**Marzia** *[ad Arbace]*

Sa-re-te pa-ghi al fin. Vo-le-sti al Pa-dre ve-der-mi in o-dio? Ec-co-mi in

Basso

4 *[ad Emilia]*

o-dio. A-ve-sti de-sio di guer-ra? Ec-co-ci in guer-ra. Or-di-te

Basso

7 **Arbace**

che bra-ma-te di più? M'ac-cu-sia tor-to Tu mi to-glie-sti il sa-i, la leg-ge di ta-

Basso

10 **Emilia** **Marzia**

cer. Io non t'of-fen-do, se ven-det-te de-si-o. Ma u-ni-ti in-tan-to con-tro me con-giu-

Basso

13

ra-te. Di-te-mi, che vi fe-ci, a-ni-me in-gra-te?

Basso



Tempo giusto

Violino I *p sempre*

Violino II [*p sempre*]

Viola [*p sempre*]

Marzia

Basso *p sempre*

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

b 6b 6 6# 6 b 6b 6

24

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f*

Mar.

Basso *f* *p*

6# 6 7 7

29

Vln. I *f* 3 3

Vln. II *f* 3 3

Vla. *f*

Mar.

Basso *f*

6# 6 5 # 6b # 7b

33

Vln. I *tr*

Vln. II *tr*

Vla. *p*

Mar.

Basso *p*

Il po - ve - ro mio co - re nel - l'a - spro suo do -

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

lo - re il po - ve - ro mio co - re non ha - chi lo con - so - li, non

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

tro - va chi il ri - sto - ri, ma tut - to è cru - del - tà, ma

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

tut - to è cru - del - tà.

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

6<sup>b</sup> 6<sup>h</sup>  
5

52

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Mar.

Basso *f* *p*

Il po - ve - ro mio

56

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Mar. *f* *p*

Basso *f* *p*

co - re nel - l'a-spro suo do - lo - re non ha chi lo con - so - li, non

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

tro - va chi il ri - sto - ri, il po - ve - ro mio co - re nel

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

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

l'a - spro suo do - lo - re, po - ve - ro, po - ve - ro co - re,

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

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

chi, chi lo con - so - la? Chi, chi li ri - sto - ra?

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

Ma, ma tut - to è cru - del - tà chi mi ri - tro - va, chi mi con -

77

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Mar.

Basso *f*

so - la. Ah, tut - to è cru - del - tà. è cru - del [ tà! ]

78

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

79



86

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

*p*

*p*

*p*

*p*

A - mo-re è il mio ti - ran - no, il pa-dre è il mio tor - men-to, e a un

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

si cru - del af - fan - no tro - var non so pie - tà, non so pie -

99

Vln. I

Vln. II

Vla.

Mar.

Basso

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

tà. A - mo - re è il mio ti - ran - no il pa - dre è il mio tor -

103

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Mar.

Basso *p*

men - to, e a un sì cru - del af - fan - no tro - var non so pic - tà.

**Da Capo**  
(da escludere le battute tra i segni)

SCENA 13  
Emilia e Arbace

**Emilia** **Arbace**

U - di - sti Ar - ba - ce? Ah trop-po in - te - si. Io so - no

Basso

3

de - gl'a - man - ti fe - de - li il più in-fe - li - ce. U -

Basso

5

dir l'i - do-lo a - ma - to di - chia - rar - si in - fe - del con tan-to ar -

Basso

7

di - re, que - sto, que - sto è pe - nar, que - sto è mo - ri - re.

Basso

SCENA 14  
Emilia

Or di Ca-ton l'a - si - lo mal si - cu - ro è per me.

Basso



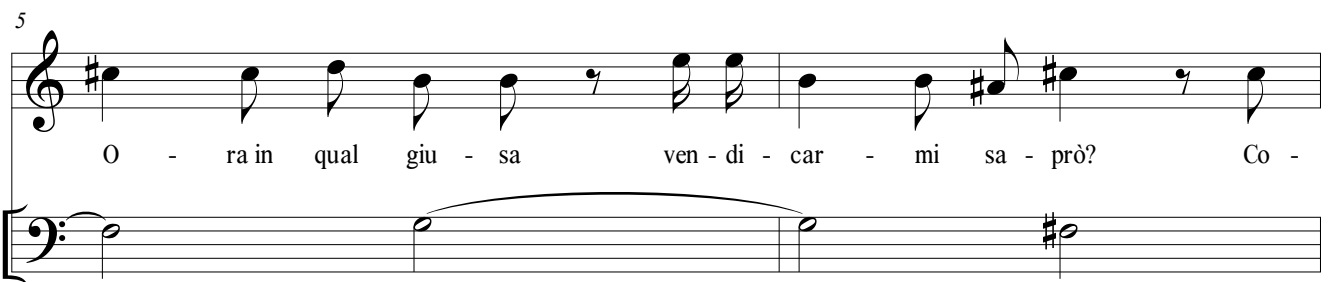
3  
Ce - sa - re ar - ma - to e mi - nac - cia e spa - ven - ta.

Basso



5  
O - ra in qual giu - sa ven - di - car - mi sa - prò? Co -

Basso




7  
stan - za, o co - re! Non si can - gi pen - sier, se can - gia

Basso



9  
sor - te, che non man - ca ven - det - ta a un'al - ma for - te.

Basso



**Allegro molto**

Violino I

Violino II

Viola

Emilia

Basso

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

7 6

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

7 6 7 6 7 6

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*



23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

Co - me in -

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- va - no il ma - re i - ra - to, il ma - re i - ra - to bat - te il

*p*

*p*

[*p*]

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

li - do e ur - ta il sco - glio non — m'op - pri - me l'em - pio fa - to,

7 6 7 6

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

non — m'op - pri - me l'em - pio fa - to, e di

*p*

*p*

[*p*]

[*p*]

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

Ce - sa - re l'or - go - glio non mi

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

giun-ge a spa - ven - tar.

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

\_\_\_\_\_, non mi giun - ge a spa - ven - tar \_\_\_\_\_

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

a spa - ven -

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

-tar.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

Co - me in - va - no il ma - re i -

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- ra - to bat - te il li - do ed ur - ta il sco - glio, bat - te il

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

li - do ed ur - ta il sco - glio non m'op -

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- pri - me l'em - pio fa - to e

*p*

[*p*]

*p*



63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

di Ce - sa - re l'or - go - glio non mi

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

giun - ge a spa - ven - tar

*p*

*tr*

*p*

*tr*

*p*

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

Trills (tr) are indicated above notes in the Em. part.

71

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

A vocal line is indicated by the text "di" at the end of the Em. staff.

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

Ce - sa - re l'or - go - glio non giun - ge a spa - ven - tar

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso



91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

D'un ne - mi - co ch'in - si - dio - so m'ha sve -

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- na - to il ca - ro spo - so sa - prò l'on - te ven - di -

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- car del ca - - - ro spo -

*p*

*p*

*p*

*p*

104

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

- so sa - prò l'on - te ven - di - car

106

Vln. I

Vln. II

Vla.

Em.

Basso

ven - di - car!

**Da Capo**

(da escludere le battute  
tra i segni)



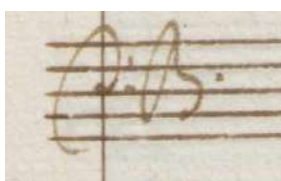
## I segni grafici

Nella partitura Vivaldi utilizza alcuni segni grafici come espedienti per velocizzare il lavoro di composizione e redazione. Conosciuto per la sua capacità di comporre un'opera intera in meno di cinque giorni<sup>57</sup>, Vivaldi fa continuamente uso di questi segni.



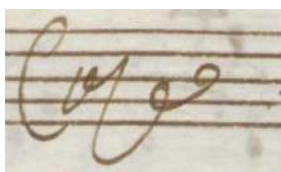
### UNISONO

Segno grafico ("U" per unisono) utilizzato da Antonio Vivaldi per evitare di dover riscrivere la musica. Spesso utilizzato sul rigo del Secondo Violino, il quale deve raddoppiare il Primo.



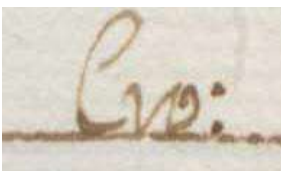
### CHIAVE DI BASSO

Utilizzato molto spesso sul rigo della Viola. In questo modo viene indicato che lo strumento deve riprendere la musica del Basso, normalmente all'ottava superiore.



### CON VOCE

Utilizzato soprattutto nel rigo del Primo Violino. Ciò indica il raddoppio della voce da parte dello strumento.



### CROME

Vivaldi inserisce il segno grafico su battute composte da minime. Ciò gli permette di risparmiare del tempo nella scrittura.



### SEGNO

Il segno grafico nel manoscritto ha due funzioni. Vivaldi utilizza il simbolo, quando termina un'aria con il «Da capo al segno», ma anche per indicare, nel caso di un «Da capo», le battute da non eseguire. In quest'ultimo caso i segni saranno due e saranno collocati all'inizio e alla fine delle misure da escludere.

---

<sup>57</sup> Nello spartito di *Tito Manlio*, sul quale è stata realizzata un'edizione critica edita dall'Istituto Vivaldi, compare «Musica del Vivaldi fatta in 5 giorni». La realizzazione di un'opera in un così breve lasso di tempo è legata certamente a escamotage e attraverso l'utilizzo di segni grafici.

## Apparato critico dell'Atto II

### Abbreviazioni

ARB.	Arbace
Bc	Basso continuo
CA.	Catone
CE.	Cesare
Cr	Corno
EM.	Emilia
FUL.	Fulvio
MAR.	Marzia
Tr	Tromba
Vln	Violino
Vla	Viola
Vlc	Violoncello

### NOTE DELL'AUTORE

A causa della rapidità con cui Vivaldi si ritrovava a comporre un intero dramma per musica, spesso egli si limita a indicare, talvolta ai violini o molto spesso alla viola, di suonare il rigo del Basso o della voce. Tuttavia, egli non dà indicazioni sulla modalità di esecuzione: è stato a discrezione dell'autore identificarne la possibile modalità. Alla Viola, per esempio, è spesso richiesto di raddoppiare il Basso. In alcuni punti della partitura lo strumento si limiterà a suonare all'unisono, mentre in altri essa raddoppierà il basso continuo a un'ottava superiore. Nell'apparato critico ci si limiterà a indicare dove Vivaldi prevede il raddoppio di uno strumento. Inoltre, i bassi numerati presenti nella partitura sono copiati, senza modifiche, dal manoscritto dell'opera. Non vi è stato alcun intervento.

Per quanto riguarda il testo cantato, è stato seguito principalmente la partitura autografa. Essa, infatti, presenta delle piccole modifiche di testo rispetto al libretto. La scelta è dovuta al fatto che il manoscritto era il mezzo che gli orchestrali e lo stesso Vivaldi

utilizzavano nelle rappresentazioni, mentre il libretto era dedicato al pubblico. Il testo cantato dagli attori durante le messe in scena era quello della partitura. In questo elaborato si utilizza il testo scritto da Vivaldi sotto la notazione musicale e, nel caso di differenze, esso viene comparato con il libretto digitalizzato e il cui originale è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.

## II.01

### RECITATIVO *Marzia t'accheta.*

		Nel corso della scena non sono inserite le indicazioni dei movimenti dei cantanti sul palco, presenti, invece, nel libretto.
4	CAT.	Nel Manoscritto compare la parola <i>tanto</i> . Nel L., invece, viene utilizzata una tilde ottenendo la parola <i>tãto</i> .
7	CAT.	Nel M. compare la parola <i>punto</i> . Nel L., invece, viene utilizzata una tilde ottenendo la parola <i>pũto</i> .
11	CAT.	Nella partitura <i>Vanè</i> al posto di <i>Vanne</i> del libretto.
23	FUL.	Nel manoscritto la parola <i>dovere</i> , mentre nel libretto risulta <i>dover</i> .
25	FUL.	Nella partitura viene modificata la frase, presente nel libretto: «Son'io. Il Legato di Roma» con un verso più sintetico: «Sono il Legato di Roma»
32-33	MAR.	La frase di Marzia dovrebbe essere cantata sottovoce e solo per Arbace. Il testo, nel libretto, è racchiuso tra parentesi tonde, le quali, presumibilmente per dimenticanza, sono assenti nella partitura.
59	CAT.	Catone canta nel manoscritto «Tu vane à Cesare». I punti ortografici sono assenti, ma analizzando il libretto la frase è: «Tu vannè, E a Cesare...»
63		Cambio di tempo non dichiarato. La misura è di $\frac{2}{4}$ . È una svista del compositore: la battuta risulta essere alla fine di un rigo. Probabilmente, Vivaldi, convinto di aver completato la misura, va avanti nel suo processo compositivo.
64	FUL.	Presente cancellatura all'inizio del canto.

74 Bc Vi è una legatura di valore nell'ultima misura della scena. Si ricollega alla nota della scena successiva.

## II.02

Nel manoscritto la scena è indicata come *Scena Terza*.

### RECITATIVO *A tanto eccesso arriva l'orgoglio di Catone?*

Nel corso della scena non sono inserite le indicazioni dei movimenti dei cantanti sul palco, presenti, invece, nel libretto.

1 Bc Presente legatura di valore sulla prima misura. Essa deriva dall'ultima battuta della scena precedente.

19 ARB. La prima pausa risulta essere di semicroma e non di croma.

20 La battuta risulta essere di  $\frac{2}{4}$ . Il cambio di tempo non è dichiarato.

### ARIA DI ARBACE *S'andrà senza pastore*

26-29 Vln II Il Secondo violino suona all'unisono con il Primo.

30-37 Le misure presenti fra i segni sono da escludersi nel «Da Capo»

38-43 Vln II Il Secondo violino suona all'unisono con il Primo.

44-66 Vln I Il Primo violino suona all'unisono con la voce. Dalla b. 48 alla b. 57 sono presenti delle cancellature in cui è possibile individuare qualche nota. L'unisono con la voce è, quindi, una scelta successiva.

46-48 Vln II Il Secondo violino, come il Primo, suona all'unisono con la voce.

46-57 Vln II Presenti cancellature\abrasioni.

62-66  
69-70 Vln II Il Secondo violino suona all'unisono con la voce e il Primo violino.

73-107	Vln I	Il Primo violino all'unisono con la voce. Alla b. 108 Arbace, il soprano, termina di cantare. Il Primo violino mantiene l'ultima nota del canto, modificandone la durata (da minima a semicroma) per poi creare una nuova linea melodica.
75-77 88-94	Vln II	Il Secondo violino suona all'unisono con la voce e il Primo violino
96-103	Vla	La Viola suona la linea del Basso.
100	ARB.	Presente una cancellatura in corrispondenza della prima nota. La nota cancellata è ancora visibile e risulta essere un Mi <sub>3</sub> .
104-107	Vln II	Il Secondo violino suona all'unisono con la voce e il Primo violino. Se nella b. 108 il Primo violino mantiene la nota cantata da Arbace, il Secondo violino, invece, suona la terza minima di questa.
110-118	Vln II	Il Secondo violino suona all'unisono con il Primo.
121	Vln I	La prima pausa è di minima. È una svista del compositore: non è altro che la ripetizione della battuta precedente, dove la pausa è di semicroma.
135	Vln I	Il Primo violino suona all'unisono con il canto.
141-146	Vln I, Vln II, Vla	Dalla b. 141 il Primo violino, il Secondo violino e la Viola devono suonare la linea del Basso. Tuttavia, le note del Basso non sono suonabili dai violini. È quindi obbligatorio per essi suonare il tutto all'ottava più alta. La Viola, invece, suona all'unisono con il Basso, mantenendo l'altezza delle note.
146		La battuta finale si trova in margine tra le due pagine. Per questo motivo l'ultima misura del Basso è quasi illeggibile. Si può individuare, a fatica, un Si. La nota letta è probabilmente la più corretta, poiché se consideriamo che i Violini suonano ancora la linea del Basso all'ottava superiore, la nota ci permette di concludere il brano all'unisono con il canto.

## II.03

La scena è la terza nel libretto dell'opera, ma nel manoscritto è la scena quarta.

**RECITATIVO** *Che gran sorte è la mia!*

1	MAR.	Nel libretto vi è «E qual sorte», mentre nel manoscritto risulta essere «Che gran sorte».
---	------	---

5-6	EM.	Nel libretto «Che farà?», mentre nel manoscritto «Che sarà?».
11	EM.	Nel libretto è «Che veggo!», mentre nel manoscritto è scritto «Che veggio!».
19	EM.	Nel libretto è «E disse il vero», mentre nel manoscritto è «Ei [...]»
21	CES.	Nel manoscritto è «al mio Campo io mi renda?», mentre nel libretto non è presente la particella <i>io</i> .
31		La battuta è di $\frac{2}{4}$ , tuttavia il cambio di tempo non è dichiarato.
31	Basso	L'ultima (e unica) nota della battuta presenta una legatura di valore, la quale si collega alla prima nota della scena successiva.

## II.04

La scena è indicata come «Scena Quinta» nel manoscritto.

**RECITATIVO** *Ormai consolati, signor.*

1	FUL.	Vivaldi in M. scrive «Consolati, o Signor» a differenza del libretto in cui è «Consolati Signor»
8	FUL.	Nel manoscritto è scritto <i>tuo</i> , ma nel libretto è <i>suo</i> . In questo caso la lettura del manoscritto è errata: la frase è riferita a Catone che non è presente in quel momento in scena.
28		La misura non risulta completa. Il tempo è stato, quindi, modificato in $\frac{2}{4}$ .
31	CES.	La pausa di $\frac{1}{8}$ nel manoscritto è, in realtà, di $\frac{1}{16}$ .
35	CES.	Nel libretto «se da vicin ti miro», mentre nel manoscritto vi è «se da vicino li miro».

**ARIA** *Se mai senti spirarti sul volto*

Vivaldi elimina l'aria originale di *Catone in Utica* per sostituirla con *Se mai senti spirarti sul volto*, proveniente dall'opera *La clemenza di Tito* di Pietro Metastasio.

38		Vivaldi scrive «Violini sordini», «Senza cembalo» e specifica, nel Basso continuo, la presenza del violone e del violoncello. Sul rigo del canto Vivaldi scrive «un suono più basso», non specificando a cosa si riferisce.
38-39	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
42	Vln II	Il Secondo violino raddoppia nuovamente il Primo nella prima metà della battuta.

47-48	Vln II	Il Primo violino viene raddoppiato dal Secondo.
49	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo per il 1 4 e successivamente per l'ultimo.
50, 53	Vln II	Nelle seconde metà della b. 50 e della b. 53, Il Secondo violino raddoppia il Primo.
56-57	Vln II	Dalla seconda metà della b. 56 il Secondo violino suona all'unisono con il Primo.
58	CES.	Nel manoscritto è presente una cancellatura per quanto riguarda il testo: Vivaldi scrive <i>estremi</i> , per poi cancellare e scrivere <i>ardenti</i> . L'errore è legato al riutilizzo e alla modifica del testo dell'aria, proveniente da <i>La clemenza di Tito</i>
58 A	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
59-62	Vln I, Vln II	Tutte le semiminime presenti sono da suonare come crome fino alla prima parte della b. 62.
59	CES.	Vivaldi scrive <i>more</i> , per poi cancellare e scrivere la parola <i>langue</i> .
68 B	Vln I, Vln II	Tutte le semiminime sono da suonare come crome.
72 B	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
73-74	Vln II	Le semiminime sono da suonare come crome.
77		La battuta risulta essere di $\frac{2}{4}$ . Il cambio di tempo non è dichiarato.
77-79	Vla	La Viola è muta.
80	CES.	Come avviene nella b. 58, Vivaldi scrive <i>estremi</i> per poi cancellare e correggere con <i>ardenti</i> .
86	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
90-92	Vln I, Vln II, Vla	Gli archi raddoppiano il Basso.
90-92	CES.	Il testo viene cancellato. Vivaldi scrive il testo corretto sul rigo del Basso. Il testo cancellato è ancora leggibile e risulta essere «Al mio spirito del seno disciolto».
93-95	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
94-95	Vln II	Le semiminime sono da suonare come crome.
100-102	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo violino.

## II.05

La scena è la quinta dell'opera, ma nel manoscritto è la scena sesta.

### RECITATIVO *Lode agli Dei*

2	EM.	Nel manoscritto Vivaldi scrive «di Marzia in sen» , ma nel libretto è «a Marzia in sen».
---	-----	--

## II.06

La scena è la sesta nel libretto dell'opera, ma nel manoscritto viene denominata come «Scena Settima».

**RECITATIVO** *Tu vedi, o bella Emilia.*

## II.07

Nel manoscritto la scena è denominata «Scena Ottava», mentre nel libretto essa è la settima scena.

**RECITATIVO** *Oh Dio! Tutta se stessa a me confida*

2-3	FUL.	La b. 3 presenta un cambio di tempo non dichiarato. L'errore o svista di Vivaldi deriva probabilmente dalle cancellature presenti nella b. 2, a seguito di un ripensamento in corso d'opera.
8	FUL.	Fulvio canta «di tue vendette» anziché «di tutte vendette» come presente nel libretto.

**ARIA DI FULVIO** *Degl'Elisi dal soggiorno*

10-13	Vln II	Presente un segno grafico di unisono, che implica il raddoppio del Primo violino.
10 B-12	Vla	Dalla seconda metà della b. 10 fino alla b. 12 tutte le minime presenti sono da suonare come crome. Vivaldi scrive sopra la prima minima il termine «crome».
13-19		Le misure presenti fra i segni sono da escludersi nel «Da capo»
14-15	Vla	Nel manoscritto viene inserita la chiave di basso. Ciò implica il raddoppio della linea del Basso.
16	Basso	Compare l'indicazione «Senza Cembalo». Non viene, tuttavia, indicato il punto da cui lo strumento riprende a suonare. Probabilmente il cembalo compare nuovamente nella b. 20. Infatti, lo strumento deve necessariamente riprendere perché l'indicazione «Senza Cembalo» riappare nella b. 30.
16-19	Vla	Tutte le minime presenti sono da suonare come crome. Vivaldi scrive sopra la prima minima il termine «crome».
16-27	Vln II	Presente un segno grafico di unisono, che implica il raddoppio del Primo violino fino alla metà della b. 27. Il segno grafico si ripete anche nella b. 24
20	Vla	La prima metà della b. 20 presenta la chiave di basso: la Viola raddoppia il Basso nei primi due tempi della battuta.
22 B-23	Vla	Nella seconda metà della battuta la Viola raddoppia il Basso.
24-26	Vla	Tutte le minime presenti sono da suonare come crome. Vivaldi scrive sopra la prima minima il termine «crome».
27-31	Vla	La Viola raddoppia il Basso fino alla prima metà della b. 31.



29-38	Vln II	Presente un segno grafico: il secondo violino raddoppia il primo.
30-33	Vla	Nella seconda metà della b. 30 Vivaldi inserisce il termine in corsivo «crome». Tutte le minime devono essere suonate come crome.
34	Vla	La Viola raddoppia il Basso. Già nella seconda metà della battuta, la Viola ottiene una notazione indipendente rispetto al Basso.
30-34	Basso	Compare il termine «Senza Cembalo». L'indicazione termina alla b. 34, in cui compare «tutti».
36, 38-40	Basso	Presenti abrasioni. Si possono ancora identificare alcune note. Cancellazione probabilmente avvenuta nel momento della realizzazione della musica.
36 B-41	Vla	Dalla seconda metà della b. 36 alla prima metà della b. 41 la Viola raddoppia il basso.
40-44	Vln II	Presente un segno grafico: il secondo violino raddoppia il primo.
41-44	Vla	Tutte le minime presenti sono da suonare come crome.
44-47, 52-56	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
59-66		La Viola raddoppia il Basso.
66-69	FUL.	Nel canto sono visibili delle cancellature. Tuttavia, in base alla riproduzione digitale non è possibile identificare il testo precedente.
68	Vla	Tutte le minime presenti sono da suonare come crome. Vivaldi scrive sopra la prima minima il termine «crome».
70-71	Vla	Non compare il termine «crome»; tuttavia è probabile che la Viola debba seguire le indicazioni precedenti, suonando tutte le minime come crome.
72-73	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
73	Vln I, Vln II	Nella seconda metà della battuta, le legature nel manoscritto legano la seconda alla quarta nota. Il manoscritto, tuttavia, è in errore: la legatura solitamente si pone tra la prima e la terza nota.
74-75	Vla	Riappare l'indicazione per la Viola di suonare le minime come crome.
76-78	Vla	La Viola raddoppia il Basso.

## II.08

### RECITATIVO *Si vuole ad onta mia*

		Nel corso della scena non sono inserite le indicazioni dei movimenti dei cantanti sul palco, presenti, invece, nel libretto.
2	CAT.	Nel manoscritto vi è «s'ascolti», mentre nel libretto «si ascolti».
12	CAT.	Nel manoscritto, Vivaldi non termina la battuta per $\frac{1}{8}$ . Per concludere la misura si è modificata il secondo do. La nota da

		croma è stata modificata in semiminima.
26	CAT.	Nel libretto <i>da</i> .
27	CAT.	Nel libretto <i>sepre</i> , mentre nel manoscritto <i>sempre</i> .
49	CAT.	Nel manoscritto «ch'allora», ma nel libretto «che allora».
54		La battuta risulta essere di $\frac{2}{4}$ . Il cambio di tempo non è dichiarato.
89-91		Nel L. il verso è «Piombi sopra di me tutto lo sdegno». Nel M., invece, Vivaldi scrive «Piombi sopra il mio capo gli sdegni».
		Nel manoscritto ci sono tre battute cancellate. Si possono, tuttavia ancora identificare le note ed il testo. Il cantante avrebbe dovuto cantare «Vedrem fra poco colle nostr'armi altrove chi favorisca il ciel». Il testo riprende gli ultimi versi del libretto dell'opera <i>Catone in Utica</i> di Leonardo Vinci con testi originali di Metastasio.

## II.09

### RECITATIVO *Cesare e dove?*

1	Basso	La prima nota si collega con una legatura di valore all'ultima nota della scena 8. Ciò permette di affermare che le bb. 101-103 sono state cancellate prima della stesura della scena 9. Infatti, l'ultima nota della b. 99 risulta essere un Fa <sub>2</sub> , mentre l'ultima nota della b. 103 è un Mi <sub>2</sub> . Nella b. 1 abbiamo nuovamente un Fa <sub>2</sub> .
8		
10-12	CAT.	Ci sono cancellature nella battuta.
16-18		
12	Basso	Risultano visibili cancellature.

### ARIA *Se in campo armato*

46-56	Vln. II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
53-56		
64-67	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
69	Vln I, Vln II	Tutte le semiminime presenti sono da suonare come semicrome. Vivaldi scrive il termine «semicrome».
87-89	Vln I, Vln II	I Violini suonano all'unisono con la voce.
95	Vln I	Il Primo violino suona all'unisono con la voce.
95-102	Vln II	Il Secondo violino suona all'unisono con la voce dalla b. 95 alla b. 98.

		Successivamente, dalla b. 99 alla b. 102 suona all'unisono con il Primo violino.
109-112	Vln I, Vln II	I Violini suonano all'unisono con la voce.
114-116	Vln I, Vln II, Vla	Tutte le semiminime sono da suonare come semicrome. Presente segno grafico.
117-121	Vln I, Vln II, Vla	I Violini e la Viola raddoppiano il Basso. Se la Viola lo raddoppia suonando all'ottava superiore, i Violini suonano il rigo del Basso a due ottave più alte.
118-120	Trb. II	Suona all'unisono con la Prima tromba.
128-135	Vln I	Raddoppia il canto.
136-139	Vla	La Viola suona il rigo del Basso.
142-143		Tra la b. 142 e la b. 143, nel manoscritto, ci sono diverse battute sbarrate. Tuttavia, l'unico rigo completo di musica risulta essere il canto. Cesare, in queste battute, ripete la frase «in campo armato», ma non la completa. Vivaldi, infatti, fa terminare la frase nelle battute successive (non cancellate). Nel manoscritto abbiamo, quindi, un testo frammentato. Questo risulta essere: «in campo armato deciderà, -to deciderà».
146-151	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il canto.
150		Vivaldi scrive «Adagio»
147-151	Vla	La viola suona il Basso.
152-158	Vln. II	Il Secondo violino, dopo aver raddoppiato la voce, riprende il rigo del Primo.
155-158	Vla	La viola suona il Basso.
159		Vivaldi scrive «Larghetto ma poco».
160-169	Vln. I	Il Primo violino raddoppia il canto.
160-162	Vln. II	Tutte le semiminime sono da suonare come crome. Presente segno grafico.
170-173	Vln I, Vln II, Vla	La Viola raddoppia il Basso all'ottava superiore, mentre i violini a due ottave.

## II.10

### RECITATIVO *Ah Signor, che facesti?*

16	CAT.	Nel libretto «a me noto è l'ingresso», mentre nel manoscritto «è a me noto l'ingresso».
----	------	---

17                      Basso                      L'ultima nota è legata, con una legatura di valore, alla prima nota della scena successiva.

## II.11

**RECITATIVO** *Signor, so ch'a momenti pugnar si deve*

24                      MAR.                      Nel libretto «a differir le nozze», mentre nel manoscritto «a differir le mie nozze».

**ARIA** *Dovea svenarti allora*

All'inizio dell'aria Vivaldi, tra il canto e il basso continuo, scrive: «Violoncello: semicrome come sopra», per cui è stato inserito un pentagramma, nel quale il violoncello suona il rigo del Basso, ma con semicrome.

88-95	Vln I, Vln II, Vla	Le minime presenti nel manoscritto devono essere suonate come semicrome. Vivaldi, infatti, scrive «semicrome tutte come prima» all'inizio della b. 88.
96	Vln I, Vln II, Vla	La battuta risulta un'eccezione alla richiesta del compositore di suonare le note in semicrome dalla b. 88 alla 95. Si noti, infatti, che la b. 96 del Basso è composta anch'essa da una semiminima e da una pausa di semiminima. Questa interpretazione è supportata, inoltre, dal fatto che Vivaldi nella b. 97 riscriva il termine «semi:».
97-101	Vln	Riappare il termine «semi:». Le note (semiminime e minime) sono da suonare come semicrome.
102	Vln I, Vln II, Vla	La b. 102 ha la stessa particolarità della b. 96: Vivaldi non indica che queste note debbano essere suonate come scritte. Tuttavia, ciò si intuisce guardando il rigo del Basso alla medesima battuta. Inoltre, Vivaldi riscrive il termine «semi:» nella battuta successiva.
103-114	Vln I, Vln II, Vla	Appare, nuovamente, il termine «semi:». Le note (semiminime e minime) sono da suonare come semicrome.
115	Vln I, Vln II, Vla	Vivaldi scrive «come stà» pertanto le note non sono più da suonare come semicrome, ma come appaiono.
117-118	Vln I, Vln II	I Violini raddoppiano il canto.
119-123	Vln I, Vln II, Vla	Riappare il termine «semi:». Le note sono da suonare come semicrome.

124	Vln I, Vln II, Vla	Le note sono da suonare come appaiono, come nelle b. 96 e b. 102.
125-138	Vln I, Vln II, Vla	Le note sono da suonare come semicrome.
133-138	Vla.	La Viola raddoppia il Basso. Tuttavia, Vivaldi scrive «semi:». Ciò indica che la Viola suona tutte le note come semicrome.
139	Vln I, Vln II, Vla	Vivaldi scrive «come stà». Le note vengono suonate come appaiono.
145-146		Nel manoscritto ci sono diverse battute cancellate. Le uniche battute complete, tuttavia, sono quelle del canto. Il testo presente è la ripetizione della frase dite: «vedeste mai un padre e una...». La b. 146 continua con «perfida figlia».
146-149	Vla.	La Viola suona il rigo del Basso.
151-153	Vln I	Il Primo violino raddoppia il canto all'ottava superiore.
154-157	Vln I, Vln II, Vla	Riappare il termine «semi:». Le note sono da suonare come semicrome.
163-166	Vln I	Il Primo violino raddoppia il canto.
167-173	Vln I, Vln II, Vla, Vc	Nel manoscritto sono presenti delle semiminime. Nonostante non sia indicato, esse sono da suonare semicrome come nelle bb. 154-157.
175-189	Vln I, Vln II, Vla	Gli archi riprendono il rigo del Basso all'ottava superiore. La b. 180, tuttavia, per quanto riguarda i violini, deve essere suonata a due ottave superiori: le note risultano, infatti, essere troppo gravi per il violino.
189-190		Nella b. 189, Vivaldi, sopra il rigo del Vln I, scrive «largetto», mentre sotto il Basso continuo scrive «largo e pianissimo». Successivamente ci sono diverse battute cancellate. In queste battute, Vivaldi scrive «allegro» (come all'inizio dell'aria). Infine, nella b. 190 il compositore scrive «largo». Si è deciso di utilizzare «largo» anche per la b. 189, eliminando il largetto.

## II.12

### RECITATIVO *Sarete paghi alfin!*

13                    MAR.                    Nel libretto «ditelo», mentre nel manoscritto è «ditemi».

### ARIA *Il povero mio core*

Vln I,                    Nel manoscritto non è presente la linea dei Secondi violini.

	Vln II	Vivaldi, infatti, nel momento in cui i due violini suonano note differenti le inserisce entrambi nella misura (nella b. 25, b. 27, b. 45 e b. 59).
21-28		Il segno # indica che le bb. 21-28 vanno escluse sono da escludere nel «Da capo».
27	Vln II	La nota da suonare si trova nel rigo del Primo violino. Vivaldi scrive un Sol minima. È un'abbreviazione: sono da suonare quattro semiminime su Sol.
35-44, 55-58,	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano la voce.
59	Vln I, Vln II	Nel manoscritto Vivaldi inserisce due differenti notazioni per il Primo e il Secondo violino. La nota assegnata al Secondo violino è un Fa, il quale viene scritto sottoforma di minima. Per analogia con la stessa b. del Primo violino, la minima è stata divisa in quattro semiminime.
61-65,	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il canto.
79	MAR.	È stato aggiunto il testo ripetuto «è crudeltà» tra parentesi quadre. Vivaldi non le riscrive, ma queste vengono suggerite dalla presenza di legature sulle note della voce.
86	MAR.	Nel manoscritto c'è la parola <i>trono</i> . Tuttavia, è una svista del compositore. La parola non appartiene, infatti, al contesto. In questo caso è necessario seguire il libretto, in cui il testo prevede la parola <i>padre</i> . È probabile che l'errore derivi dall'usanza di Vivaldi di riutilizzare arie provenienti da altre opere.
91-98, 105-108	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano la voce.

## II.13

### RECITATIVO *Udisti Arbace?*

3		La battuta risulta essere di $\frac{2}{4}$ . Il cambio di tempo non è dichiarato. Inoltre, Vivaldi ha allungato il rigo dello spartito per completare la battuta senza doverla dividere.
---	--	---

## II.14

### RECITATIVO *Or di Caton l'asilo*

6	EM.	Nel libretto «vendicarmi potrò?», ma nel manoscritto è scritto «vendicarmi saprò?».
---	-----	---

**ARIA** *Come il mare irato*

11-23	Vln II	Il Secondo violino suona all'unisono con il Primo violino fino alla prima metà della b. 23.
12-21		Il segno # indica che le bb. 12-21 vanno escluse sono da escludere nel «Da capo».
22-23	Vla	La Viola raddoppia il Basso fino alla prima metà della b. 23.
26-28	Vln I, Vln II, Vla	Dalla seconda metà di b. 26 alla prima metà di b. 28, i Violini raddoppiano il Basso all'ottava superiore, mentre la Viola suona all'unisono.
28-30	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
33-35	Vln II	Raddoppia il Primo violino.
37-39	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
38-39	Vln I, Vln II	Le semiminime sono da suonare tutte come crome. Vivaldi inserisce il suo segno grafico «crome».
39	Vla	La semiminima della Viola, nonostante non sia presente il segno grafico, è da suonare come crome.
42-43	Vln I, Vln II, Vla	I violini e la viola raddoppiano il Basso dalla seconda metà della b. 42, rispettivamente a due e all'ottava superiore.
47 49-50	Vln I, Vln II	I Violini raddoppiano il canto.
49-50	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
51-52	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
57-60A	Vln I, Vln II	La sezione dei violini raddoppia il Basso.
57-74	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
60-62	Vln II	Raddoppia il Primo violino.
62-65	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il Basso.
66-68	Vln I, Vln II, Vla	Le semiminime devono essere suonate come «crome».
73-74	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il canto.
77-85	Vla	La Viola raddoppia il Basso.
79-82	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il Basso all'ottava superiore. Suonando con quest'altezza, i violini raddoppiano il canto.
82, 83	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
85	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il canto.
87-88	Vln I, Vln II, Vla	Le semiminime devono essere suonate come crome.

89-90	Vln I, Vln II	Nella prima parte della battuta i violini raddoppiano la voce.
89 B-90	Vla	Nella seconda parte della battuta, la Viola raddoppia il Basso.
90-92	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
97	Vln II	Nella prima parte della battuta il Secondo violino raddoppia il Primo.
99-100	Vln II	Il Secondo violino raddoppia il Primo.
99-100	Vla	Dalla seconda metà della b. 99 la Viola suona all'unisono con il Basso.
101	Vla	La prima nota della battuta nel manoscritto è un Fa <sub>2</sub> . Nella partitura, tuttavia, la nota è stata sostituita con un Mi <sub>2</sub> , in modo tale che la Viola suoni all'unisono con il Basso e all'ottava inferiore rispetto alla voce.
101-103	Vln I, Vln II, Vla	Le semiminime devono essere suonate come crome.
104-105, 106	Vln I, Vln II, Vla	Vivaldi scrive «crome».
107-109	Vln I, Vln II	I violini raddoppiano il canto.
108B	Vla	La Viola, nella seconda metà della battuta, raddoppia il Basso.

## FINE DELL'ATTO II



## Bibliografia

*Atti dell'Accademia Filarmonica di Verona, Vol. III (1637-1733)*, a cura di M. Magnabosco e L. Och, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.

L. Bianconi – G. Morelli, *Antonio Vivaldi: teatro musicale cultura e società*, Firenze, Leo S. Olschki, 1982.

E. Careri, *Sull'uso vivaldiano dei segni dinamici* in F. Fanna e M. Talbot, *Antonio Vivaldi: Passato e futuro*, Atti online 1, 2009, pp. 319-338. Consultabile online: <[https://www.cini.it/uploads/assets//ATTI\\_VIVALDI\\_marzo\\_2010/19-Careri%201.pdf](https://www.cini.it/uploads/assets//ATTI_VIVALDI_marzo_2010/19-Careri%201.pdf)>

E. Cross, *The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727 – 1738*, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1981.

F. Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'Olimpiade*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Degrada F. Degrada, Firenze, Olschki, 1980, pp. 155-182.

A. Fanna – M. Talbot, *Vivaldi vero e falso: problemi di attribuzione*, Firenze, L.S. Olschki, 1992.

G. Formichetti, *Vita di Antonio Vivaldi*, Milano, Bombiani, 2017, pp.252-260.

K. Heller, *Vivaldi: Cronologia della vita e dell'opera*, Firenze, Olschki, 1991.

K. Hortschansky, *Arientexte Metastasiois in Vivaldis Opern*, «Informazioni e studi vivaldiani: Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», 4 (1983), pp. 61-75.

*L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al Teatro: Tre Saggi*, a cura di M. Magnabosco, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015.

S. Mamy, *Antonio Vivaldi*, Paris, Fayard, 2011.

M. T. Muraro – E. Povoledo, *Le scene della Fida Ninfa: Maffei, Vivaldi, Francesco Bibiena*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. Degrada, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980, pp. 235-252.

L. Och, *Dalla crisi di metà Seicento all'inaugurazione del Teatro in L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione al Teatro, Tre Saggi*, a cura di M. Magnabosco, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2015, pp. 55-91.

L. Och, *L'Accademia Filarmonica di Verona nel Settecento: aspetti di vita sociale, culturale e musicale*, Verona, Vertemus, 2009, pp. 59-86.

L. Pancino, *Le opere di Vivaldi nel raffronto fra libretti e partiture 8: "Catone in Utica", "Rosmira (fedele)"*, «Studi Vivaldiani», n. 3, 2003, pp. 3-31.

P. Rigoli, *Contributi alla storia del Teatro Filarmonico: la costruzione e la ricostruzione dopo l'incendio del 1749*, in *Scritti sull'Accademia Filarmonica e il suo Teatro*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2013, pp. 59-86.

P. Rigoli, *Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai giorni nostri* in *L'Accademia Filarmonica di Verona ed il suo teatro*, a cura di M. Magnabosco e M. Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010, pp. 131-195.

P. Rigoli, *L'orchestra del Filarmonico di Verona verso il 1737*, «Informazioni e studi vivaldiani: Bollettino dell'Istituto italiano Antonio Vivaldi», vol. 14 (1993), pp. 99-109.

M. Rinaldi, *Il teatro musicale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1979.

P. Ryom – F. M. Sardelli, *Antonio Vivaldi, Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2018, pp. 396-398, alla voce «*Catone in Utica*».

R. Strohm, *The Operas Of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008.

R. Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

F. M. Sardelli, *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012.

M. Talbot, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, voce «Catone in Utica».

M. Talbot, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978.

M. Talbot, *Vivaldi's late style: Final Fruition or Terminal Decline?* in *Vivaldi, «Motezuma» And The Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di M. Talbot, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 147-168.

A. Vivaldi, *Piano-vocal Score in Catone in Utica: opera in tre atti (1737); libretto di Pietro Metastasio; Critical Edition*, a cura di A. Curtis e A. Ciccolini, Berlin, Boosey & Hawkes, 2016.

S. Voss, *Antonio Vivaldi's Drama per Musica Motezuma. Some Observations on its Libretto and Music*, in M. Talbot, *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and its Background*, Turnhout, Brepols, 2008, pp.1-18.

M. White, *Antonio Vivaldi: a Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013.

N. Zanolli gemi, *Considerazioni sulla genesi del Teatro Filarmonico* in in *L'Accademia Filarmonica di Verona ed il suo teatro*, a cura di M. Magnabosco e M. Materassi, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, 2010, pp. 41-60.

## **Partiture e libretti consultati**

*Catone in Utica* di Pietro Metastasio con musica di Antonio Vivaldi, conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Consultabile online: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone\\_in\\_Utica\\_1728\\_di\\_Vinci\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone_in_Utica_1728_di_Vinci_LIBRETTO_I-Mb.pdf)> Visitato il 7/05/2019

*Catone in Utica* di Pietro Metastasio con musica di Leonardo Vinci, conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Consultabile online: <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone\\_in\\_Utica\\_1728\\_di\\_Vinci\\_LIBRETTO\\_I-Mb.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP373716-PMLP62171-Catone_in_Utica_1728_di_Vinci_LIBRETTO_I-Mb.pdf)> Visitato il 7/05/2019

*Ginevra, Principessa di Scozia* di Antonio .... Con musica di Antonio Vivaldi, consultabile online: <[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP373719-PMLP603290-Ginevra di Vivaldi LIBRETTO I-Bc.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP373719-PMLP603290-Ginevra%20di%20Vivaldi%20LIBRETTO%20I-Bc.pdf)> Visitato il 10/10/2019.

*Motezuma* di Girolamo Alvise Giusti con musica di Antonio Vivaldi, consultabile online: <[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP373552-PMLP603067-Motezuma di Vivaldi LIBRETTO I-Mb.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP373552-PMLP603067-Motezuma%20di%20Vivaldi%20LIBRETTO%20I-Mb.pdf)> Visitato il 10/10/2019