

*L'«Opera di Santa Geneviefa», un dramma sacro di Leonardo Leo?*

Ho iniziato a interessarmi alla partitura dell'*Opera di S.<sup>ta</sup> Geneviefa*, la cui paternità musicale è attribuita a Leonardo Leo, in occasione di un convegno incentrato sulla fortuna della leggenda relativa a Genoveffa di Brabante.<sup>1</sup> Nella sua prima apparizione, avvenuta presumibilmente nella letteratura popolare dell'VIII secolo, si narra di Genoveffa, figlia del duca di Brabante, sposa virtuosa del conte palatino Federico Sigfrido di Hohensimmern, accusata ingiustamente di adulterio da Golo, maestro di palazzo che invano ha tentato di sedurla, e condannata a morte insieme al suo neonato. Salvata dalla pietà di un servitore che, invece di eseguire la sentenza, la abbandona in una foresta dove il bambino viene nutrito grazie al latte di una cerva, dopo sette anni ne viene riconosciuta l'innocenza. Golo è punito e Genoveffa ritorna trionfante al palazzo, ma muore poco dopo, sfinita dalle sofferenze e dagli stenti subiti. Nelle numerose versioni successive, popolari e letterarie, nomi, numero dei personaggi e tipo di episodi sono ovviamente variabili.

Anche se non si hanno certezze circa le possibili corrispondenze storiche e non si sa se Genoveffa sia veramente vissuta,

<sup>1</sup> Cfr. AUSILIA MAGAUDDA, *Una partitura impropriamente attribuita a Leo tra le "Genevieffe" napoletane del Settecento*, in *Genoveffa di Brabante. Dalla tradizione popolare a Erik Satie*, a cura di Alfonso Cipolla, Torino, SEB 27, 2004, pp. 111-130. Il convegno, organizzato dal Conservatorio Statale di Musica «Guido Cantelli» di Novara, in collaborazione con l'Istituto per i Beni Marionettistici, il Teatro Popolare di Torino e il Dipartimento di Discipline Artistiche dell'Università degli Studi di Torino, si è svolto presso lo stesso Conservatorio il 15 febbraio 2003.

all'inizio del XVII secolo alla duchessa di Brabante fu attribuito l'appellativo di "Santa", sebbene il suo nome non risulti inserito in nessun martirologio o calendario ufficiale. Da quando, con questo titolo, il personaggio comparve nello scritto *L'innocence reconnue ou Vie de S. Geneviève de Brabant* del gesuita René de Cérèsier del 1634, avvincente elaborazione della leggenda originaria, il soggetto cominciò ad avere un'enorme diffusione in ambito letterario affermandosi in seguito, per il suo carattere esemplare, edificante e di forte presa sull'immaginario popolare, anche negli ambiti e generi più svariati:<sup>2</sup> «dall'oratorio al dramma sacro, dal melodramma all'operetta, dal teatro di prosa alle marionette e burattini, alle canzoni popolari, alle veglie, alla lanterna magica, e poi ancora al cinema fino ad arrivare al fotoromanzo».<sup>3</sup>

Se nel mio contributo avevo esaminato solo sommariamente il manoscritto in oggetto, avendo posto la mia attenzione soprattutto sui libretti napoletani per musica sull'argomento, in occasione di questo convegno su Leonardo Leo ho voluto approfondirne la conoscenza insieme a Danilo Costantini, che ne ha trascritto una buona parte, per poter dimostrare con maggiore fondatezza che la paternità della composizione non è del musicista pugliese. Inoltre ho cercato di ricostruirne la formazione del testo, derivato da vari libretti.

La partitura, in tre volumi, è conservata in unica copia presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Come ha riscontrato Giuseppe Pastore, sul frontespizio del primo volume è scritto da Francesco Rondinella: «Opera di Santa Geneviefia - Atto primo» poi, aggiunto da altra mano ed in tempo posteriore, «musica di Leonardo Leo»; e in parentesi, ancora da altra mano «si crede».<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cfr. ALFONSO CIPOLLA, *Geneviefia di Brabante: quattro secoli di teatro*, in *Geneviefia di Brabante ... cit.*, pp. 13-27: 13-15.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>4</sup> Cfr. fig. 1 in Appendice e GIUSEPPE A. PASTORE, *Don Lionardo. Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 94. Cfr. anche ID., *Leonardo Leo*, Galatina, Pajano, 1957, p. 76.

L'incertezza circa la paternità del compositore è registrata anche nel Catalogo manoscritto dell'archivio musicale del Collegio S. Pietro a Majella del 1836, «ordinato all'archivista Florimo coadiuvato dal prof. Francesco Rondinella [...]».<sup>5</sup> In esso, tra le composizioni di Leo è inclusa «Santa Genoviefra, opera atti 3 v[olumi] 3», ma in alto è precisato: «si crede musica di Leo». Accanto, tra parentesi tonde appare una data: 1699.<sup>6</sup> Nel successivo catalogo manoscritto del 1877, in cui è sottolineato che era stato «ordinato per cura dell'archivista Francesco Florimo», ma «eseguito dal vice archivista prof. Francesco Rondinella»<sup>7</sup> il dubbio è inspiegabilmente fugato e la partitura è segnalata con certezza tra le composizioni di Leo come «Geneviefra, musica teatrale, dramma in 3 atti volumi 3. (Dalla poesia di Girolamo Gigli del 1699)».<sup>8</sup> Questo spiega l'indicazione di tale data nel precedente catalogo.<sup>9</sup> Anche nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* di Francesco Florimo<sup>10</sup> e ne *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, edizione ampliata del precedente *Cenno*, l'attribuzione della *Geneviefra* a Leo è confermata.<sup>11</sup> Da questo momento è stata mantenuta, senza nessuna prova documentaria, nelle enciclopedie e dizionari musicali successivi e nelle monografie sul compositore. Fa eccezione il volume di Ralf

<sup>5</sup> *Catalogo generale dell'archivio musicale del Real Collegio di S. Pietro a Majella anno 1836*, p. 263. Cfr. fig. 2.

<sup>6</sup> Cfr. fig. 2 seconda immagine.

<sup>7</sup> *Catalogo generale dell'archivio del R. Collegio di musica di S. Pietro a Maiella*, Napoli, 1877, frontespizio.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 68. Cfr. fig. 3, seconda immagine.

<sup>9</sup> Ringrazio sentitamente Cesare Corsi, responsabile della Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, per avermi segnalato i cataloghi citati e per i preziosi suggerimenti, elargiti con grande competenza e professionalità, durante la mia visita in Biblioteca.

<sup>10</sup> FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Lorenzo Rocco, I, 1869, p. 559.

<sup>11</sup> ID., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii: con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, II, Napoli, Stabilimento tipografico di Vin. Morano, 1883, p. 559.

Krause sulla musica sacra di Leonardo Leo, in cui l'Opera di Santa Geneviefa è esclusa dall'appendice al *Catalogo tematico-sistematico*, dedicata agli oratori e drammi sacri del compositore.<sup>12</sup> Andando a ritroso, invece, di tale dramma sacro non si trova traccia nei cataloghi pubblicati prima di quelli di Florimo e Rondinella: né nell'*Indice generale di tutte le opere di vario genere che rattrovasi nella Biblioteca musicale del Real Collegio di Musica S. Sebastiano 1823*,<sup>13</sup> né nell'*Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini*,<sup>14</sup> dove sono riportate varie composizioni di Leo arrivate attraverso il fondo della Regina Maria Carolina.<sup>15</sup> Al manoscritto in questione non si fa alcun riferimento né nelle *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli raccolte dal marchese di Villarosa*,<sup>16</sup> né nell'*Apoteosi della musica del Regno di Napoli* di Giuseppe Sigismondo,<sup>17</sup> redatta attorno al 1820-21.<sup>18</sup>

Tornando all'osservazione della partitura possiamo notare che, nella facciata antecedente al frontespizio è scritto: «N. B. Nel volume 12 let[tera] G libretti esiste *La Geneviefa*. Dramma in 3 atti di Girolamo Gigli stampata in Padova nel 1699 la quale somiglia in

<sup>12</sup> Cfr. RALF KRAUSE, *La musica sacra di Leonardo Leo (1694-1744). Un contributo alla storia musicale napoletana del '700*, edizione italiana a cura di Renato Bossa, Brindisi, Provincia di Brindisi, 1996, p. 83.

<sup>13</sup> I-Nc, F. 30 olim S. Dir. 6-8.

<sup>14</sup> Napoli, s.n.t., 1801.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 15-16. Ringrazio Cesare Corsi per la segnalazione dei due indici, conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

<sup>16</sup> CARLO ANTONIO DE ROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli raccolte dal Marchese di Villarosa*, Napoli, Stamperia Reale, 1840. Del dramma sacro non si fa menzione alla voce Leo, pp. 100-107.

<sup>17</sup> GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, SEdM, 2016. Del dramma sacro non si fa menzione nell'«Elogio di Leonardo Leo Neapolitano», dove è contenuto un elenco delle sue composizioni, pp. 234-243.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. XXXI-XXXIII.



gran parte con la seguente opera Rond.[inella]». <sup>19</sup> La data 1699, riportata anche nei cataloghi citati, si riferisce quindi al libretto da cui è tratto il testo della partitura, cioè *La Genevieffa. Dramma per musica del sig. Girolamo Gigli Accademico Acceso* (Padova 1699), ancora oggi conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli. <sup>20</sup> Ma il libretto conosciuto da Florimo e Rondinella non è relativo alla prima esecuzione di questo lavoro, avvenuta a Siena nel collegio Tolomei durante le vacanze del carnevale 1685. In quell'occasione il dramma per musica fu cantato dagli stessi convittori che, nell'avvertimento al lettore contenuto nel relativo libretto dello stesso anno, dichiararono di averne commissionato la musica a Giuseppe Fabbrini, allora organista della cattedrale della città e insegnante di musica dello stesso collegio, <sup>21</sup> in occasione dell'apertura del loro nuovo teatro. <sup>22</sup> Il testo fu poi più volte ristampato per rappresentazioni successive che attestano il successo del dramma. <sup>23</sup> Lo stesso Pastore si era preoccupato di verificare, affermando che «Rondinella aveva ragione. Nel libretto musicato dal Leo vi sono scene e concetti presi di sana pianta dall'opera del Gigli; ma, purtroppo del nuovo libretto a noi non è giunto nessun

<sup>19</sup> Cfr. fig. 4.

<sup>20</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991, n. 11512.

<sup>21</sup> Cfr. LUCA DELLA LIBERA, *Fabbrini (Fabrini) Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1960-2020, XLIII, 1993, pp. 664-665.

<sup>22</sup> Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 11508 e A. CIPOLLA, *Genoveffa di Brabante cit.*, p. 15.

<sup>23</sup> Dopo la stampa del primo libretto, avvenuta a Siena nel 1685, il testo fu ristampato nello stesso anno a Firenze (cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 11509). Un successivo libretto stampato a Brescia nel 1688 testimonia una rappresentazione in forma ridotta realizzata dai convittori del Collegio dei Nobili della città, (cfr. *ivi*, n. 11510). Poi il dramma sacro fu di nuovo eseguito integralmente nel 1689 presso il Collegio Tolomei di Siena (cfr. *ivi*, n. 11511) e nel 1699 a Padova (cfr. *ivi*, n. 11512).

esemplare»,<sup>24</sup> rifacendosi a quanto scritto sul frontespizio del secondo atto della partitura in alto a destra: «manca il lib[retto]». <sup>25</sup> Già nel mio saggio del 2004 avevo rilevato che, tra i vari libretti napoletani sul soggetto della Geneviefra individuati attraverso il catalogo di Claudio Sartori, due sembravano corrispondere quasi del tutto al testo e ai personaggi della partitura attribuita a Leo. Il primo è *La Geneviefra ovvero l'Innocenza difesa dall'inganno*, stampato nel 1735 per una rappresentazione da effettuarsi dagli allievi del Conservatorio della Pietà dei Turchini nel «Real Monastero di S. Chiara», uno dei più prestigiosi di Napoli,<sup>26</sup> durante il carnevale.<sup>27</sup> Come si può evincere dalla stessa fonte, la composizione fu affidata a Giuseppe Bonno,<sup>28</sup> allievo dell'istituto alla fine dei suoi studi, che l'anno dopo quello del suo saggio conclusivo tornò a Vienna, città dalla quale era giunto, a spese dell'imperatore Carlo VI, con lo scopo di perfezionare la sua preparazione musicale.<sup>29</sup> Anche gli

<sup>24</sup> G. A. PASTORE, *Don Lionardo* cit., p. 94.

<sup>25</sup> Cfr. fig. 5 in Appendice.

<sup>26</sup> Il monastero, che disponeva di ingenti mezzi economici, accoglieva le suore appartenenti alle più illustri famiglie nobili napoletane. Frequenti e numerose erano le attività musicali che vi si svolgevano, spesso con la partecipazione di più cori e di eccezionali virtuosi, ma anche le rappresentazioni con musica (Cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 124-125; A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, pp. 359-360 e il CD Rom allegato, ad indicem; ANGELA FIORE, *La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara in Napoli*, «Rivista italiana di Musicologia», L, 2015, pp. 33-60).

<sup>27</sup> Cfr. *La Geneviefra ovvero l'innocenza difesa dall'inganno. Dramma sacro per musica. Da rappresentarsi nel Real Monastero di S. Chiara di Napoli. Dagli Alunni del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini. In questo presente Carnovale 1735, Napoli, s.e., 1735* (C. SARTORI, *I libretti* cit., n. 11513) e fig. 6. Sulle rappresentazioni teatrali con musica all'interno del monastero di S. Chiara cfr. A. FIORE, *La tradizione musicale* cit., pp. 55-59.

<sup>28</sup> Cfr. fig. 6, terza immagine.

<sup>29</sup> Per informazioni su Giuseppe Bonno cfr. RAOUL MELONCELLI, *Bonno (Bono, Bon) Giuseppe Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.,

interpreti vocali, di cui è riportato il nome in corrispondenza dei rispettivi personaggi, erano allievi del Conservatorio: Luigi Giuliano (Geneviefa), Giuliano Nicoletti (Sifrido), Battista Zingone (Benoni), Domenico Geronimo Malizia (Romildo), Pompeo Melospirito (Golo), Nicola Pellegrino (D. Ciarletta), Gennaro Sarnicchiaro (Marcone).<sup>30</sup> Solo due di loro si affermarono in seguito come cantanti: Zingone e Pellegrino.<sup>31</sup> La dedica del libretto, firmata dalle due refettoriere Antonia Monfort e Catarina Sersale, è rivolta ad Antonia Capece, badessa del monastero.<sup>32</sup> Segue l'«Argomento Istorico»<sup>33</sup> che racconta la trama della vicenda come tramandata dal «Molano ne i Santi di Fiandra»<sup>34</sup> e dal «signor di Cerisiers», facendo dunque riferimento al gesuita che attribuì a Genoveffa il titolo di “Santa”;<sup>35</sup> «il rimanente, che si vede aggiunto nel dramma è invenzione del poeta», di cui purtroppo non è riportato il nome. Nessun riferimento quindi al libretto di Gigli, ma dalla lettura del testo si intuisce che questo deriva, per la maggior

XII, 1970, pp. 264-266; RUDOLPH ANGERMÜLLER - RON RABIN, s.v. «Bonno Giuseppe», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Mcmillan, 2001, III, pp. 869-870; OTHMAR WESSELY, *Bonno Giuseppe*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, London, Bärenreiter, 2002, III, pp. 350-351. Come avevo già segnalato nel mio saggio del 2004 (pp. 115-116), in nessuna di queste voci sul compositore è precisato che fu allievo del Conservatorio della Pietà dei Turchini, notizia che si può desumere dal libretto citato e da G. SIGISMONDO, *Apoteosi* cit., pp. 107 e 270. Inoltre, in esse, *La Geneviefa* non compare nell'elenco delle sue composizioni.

<sup>30</sup> Cfr. fig. 6, terza immagine.

<sup>31</sup> Per informazioni sulla loro carriera musicale cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 116-117.

<sup>32</sup> Cfr. C. SARTORI, *I libretti* cit., n. 11513 e fig. 6.

<sup>33</sup> Cfr. fig. 6, seconda immagine.

<sup>34</sup> Si tratta di Jan van der Meulen (italianizzato in Molano), (Lilla 1533-Lovanio 1585), storico e teologo cattolico, autore di diversi studi agiografici (Cfr. *Molanus, Jan*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Treccani, 1951, p. 543).

<sup>35</sup> Cfr. *supra*, p. 390.

parte, dal suo famoso dramma per musica, riadattato dall'anonimo autore. Pur mantenendone alla lettera interi passi questi ne tagliò i lunghi recitativi e ridusse notevolmente il numero dei pezzi chiusi. Infatti nel libretto del 1735 si possono contare 26 arie, due duetti, un terzetto e un tutti finale contro le 44 arie, quattro duetti e un tutti di Gigli. Le arie «S'io talora dicessi per gioco», «Tu vedrai, che questo acciaro» e il tutti finale parodiano i corrispondenti brani del Gigli, mentre «Figlio, ohimè se mio non sei» e «Mio cor, che sarà» ricalcano quasi letteralmente il testo preesistente. Lo stesso «Argomento Istorico» è uguale a quello del libretto del Gigli, salvo che nel riferimento al capo dei soldati, Scuotemondo, il cui nome viene sostituito con quello di Marcone, e nella sezione finale, abbreviata omettendo la parte in cui Gigli aveva dichiarato di aver aggiunto alla vicenda originaria alcuni episodi secondari, per renderla più animata e drammatica: «per dar luogo al drama si fingono vari accidenti e, in particolare, che Geneviefia si portasse sconosciuta alla vicina Idelberga, dove s'introduce Romildo suo fratello venuto per vendicar la di lei morte, benché ciò, con quel che si finge dell'altro tradimento, e dell'impetrato perdono di Golo; de' pericoli della principessa, e di Benoni sia lontan dall'istoria».<sup>36</sup>

Si tratta proprio di quegli episodi che si ritrovano, in versione abbreviata, anche nel testo del libretto musicato da Bonno e ivi definiti come di «invenzione del poeta». Nel complesso l'arrangiamento del lavoro preesistente risulta riuscitissimo. Questo viene da una parte sfolto nell'eccessiva lunghezza, pur mantenendo l'accattivante intreccio e i colpi di scena, ma nel contempo arricchito di nuovi inserti comici. Si tratta di quelle tipiche scene che caratterizzavano di solito i drammi sacri allestiti dai conservatori napoletani con l'intento di dare un "onesto divertimento" ai

<sup>36</sup> GIROLAMO GIGLI, *La Geneviefia. Drama per musica del sig. Girolamo Gigli, Accademico Acceso*, in *Poesie drammatiche del signor Girolamo Gigli [...]*, Venezia, Marino Rossetti, 1708, *Argomento Istorico*, p. 13.

“figliuoli”, edificandoli nel contempo.<sup>37</sup> A questo scopo, ai personaggi del lavoro di Gigli (Genevief, Sifrido, Benoni, Romildo, Golo e Scuotemondo),<sup>38</sup> viene aggiunto il personaggio comico di D. Ciarletta, «persona di corte» e sostituito il «capitano delle torri» Scuotemondo, che già presentava dei tratti comici, con Marcone, «napolitano carceriere».<sup>39</sup>

Questa, a grandi linee, è la trama del libretto: Genevief, principessa di Brabante, durante l'assenza del marito Sifrido conte palatino di Treviri, impegnato in una guerra contro i mori, è stata accusata ingiustamente di adulterio dal maggiordomo di quest'ultimo, di nome Golo che, avendole rivelato il suo amore, è stato da lei respinto. Condannata a morte da Sifrido insieme al neonato, ritenuto frutto dell'illecita unione, è stata salvata grazie alla pietà di Marcone che, non avendo avuto il coraggio di uccidere le vittime innocenti, ha preferito abbandonarle al loro destino nella selva in cui sarebbe dovuto avvenire il delitto, apportando come prova dell'avvenuta esecuzione le lingue di due mastini. Qui la donna è riuscita a sopravvivere nutrendosi di erbe, mentre Benoni, il suo bambino, è stato allattato miracolosamente da una cerva. Ora, dopo sette anni di isolamento, è presa dal desiderio di tornare nella vicina Idelberga dove si reca, in vesti maschili, per rivedere l'amato consorte e accertarsi che non sia convolato a nuove nozze. Qui scopre che il fratello Romildo è arrivato in città per vendicare la sua creduta morte e che Sifrido, tornato dalla guerra, convincendosi ogni giorno di più dell'innocenza della moglie, è depresso e roso dal rimorso. Dopo varie peripezie riesce a dimostrare la sua onestà

<sup>37</sup> Per le caratteristiche dei drammi sacri eseguiti nei conservatori napoletani rimando a quanto scritto in A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 115-118.

<sup>38</sup> Cfr. G. GIGLI, *La Genevief* cit, elenco dei personaggi, p. 14.

<sup>39</sup> Cfr. l'elenco dei personaggi in *La Genevief* cit. (1735; C. SARTORI, *I libretti* cit., n. 11513), fig. 6, terza immagine.

anche tramite uno smeraldo, regalo di nozze di Romildo da lei riconsegnato al fratello, introdottosi all'interno del carcere in cui si trovava reclusa perché accusata ingiustamente da Golo del tentato omicidio di Sifrido. In realtà, il vero colpevole era il maggiordomo che, impaurito dal fatto che costui stesse per scoprire l'innocenza della moglie, gli aveva puntato contro una pistola, strappatagli dalle mani da Geneviefia per salvarlo. Accecato dalla gelosia nel vedere quell'anello nelle mani di un uomo che dichiara essere quello un «segno di fede» della sua Geneviefia, Sifrido sta per ucciderlo, quando questa si fa riconoscere assieme a Benoni. Sifrido, felice di aver riacquistato la sposa e il figlio, chiede e ottiene il perdono della donna, la quale lo accorda anche a Golo, ottenendone l'assoluzione da parte del marito. La principessa e il figlioletto vengono ricondotti alla reggia e tutto si conclude felicemente. Ma al filone principale si innestano gli episodi secondari dei personaggi comici. Se Don Ciarletta, detto così perché non poteva fare a meno di ciarlare e spettegolare inutilmente e continuamente, si esprime in un raffinato toscano, Marcone parla un divertentissimo dialetto napoletano, definendo, ad esempio, Ciarletta «uno, che accedarrisse n'ommo co le cchiacchiare»<sup>40</sup> o che «pe bbia de parole seccarisse lo mare».<sup>41</sup> Lui stesso d'altra parte si dipinge come «N'ommo gruosso [...] no levrone, gnorantone».<sup>42</sup> Gli interventi burleschi inframezzano quelli aulici dei personaggi seri ripresi dal Gigli, alleggerendo la rappresentazione e creando la comicità attraverso le continue baruffe e bisticci tra i due personaggi comici, che si attaccano di continuo, non solo verbalmente, ma anche fisicamente, venendo anche alle mani, come nel caso del duetto finale del primo atto: *Questo a me? Poter di bacco...*<sup>43</sup>

<sup>40</sup> *La Geneviefia* cit. (1735), recitativo di Don Ciarletta e Marcone, atto I, scena VI, p. 8.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>42</sup> *Ivi*, aria di Marcone, atto primo, scena XIII, p. 16.

<sup>43</sup> *Ivi*, duetto di Don Ciarletta e Marcone (atto I, scena XVIII), p. 22.

- D. C. Questo a me? Poder di Bacco!  
 Mar. Vaje a Scianno, ch'io te sciacco.  
 D. C. A me questa villania?  
 Mar. Lo mmalan, che dietedia.  
 D. C. Vo insegnarti di creanza.  
 Mar. Già lo ssaccio, ch'a la panza  
 Vuoje no caucio.  
 D. C. Va barone.  
 Mar. Te l'assesto no mmascone  
 D. C. In civile, malcreato,  
 Castigato ne sarai;  
 Ben vedrai ciò, che farò.  
 Mar. Va a la forca sciò, sciò, sciò.<sup>44</sup>

e attraverso lo scontro tra i loro due tipi di linguaggio, come nella scena VII dell'atto secondo:

- Mar. Sto sio prencepe nzomma  
 Ncapo se l'ha schiassato,  
 Ca vo ì a cagnà aria.  
 D. C. In suo pensiero  
 Egli è troppo ostinato;  
 Ma se ascoltasse un poco i sensi miei,  
 Tal frenesia guarirgli io ben potrei.  
 Mar. Che pparle tu? Non te vuò ì a stepare  
 La vocca per le ffico: co le cchiaccare  
 Tu schitto lo potrisse infracetare.  
 D. C. Saresti forse uomo tu da tanto?  
 Mar. Cierto.  
 E cche mme mancarria?

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 30.

- D. C. Non t'accorgi, che sei un arcisciocco?  
Basta sol dir, che sei Napoletano.
- Mar. Malan, che Dio te dia. E nc'è a lo munno  
Uno, che po competere  
Co no Napolitano?
- D. C. Oh mi fai ridere.  
In sentir sol quella favella goffa  
Io mi sento morir.
- Mar. Che nce vuoje mettere  
Lo linci, e quinci vuosto?  
Nc'è ccosa cchiù aggrazeata  
De lo pparlare nuosto?
- D. C. Va, va, che l'hai sbagliata.
- Mar. E ppo che nce vo tanto  
Addì quattro parole n toscane?
- [...]
- Mar. Siente sto paraliello, e mmuore ciesso.<sup>45</sup>

Tale scena si conclude quindi con un parallelismo, cioè con un'aria di paragone o similitudine, che Marccone canta in "toscanese", parodiando le arie da opera seria:

Quel semplice ucellino,  
Per fiero suo destino  
In gabbia sta ristretto,  
Pur cerca il poveretto  
Spassarsi col cantar.  
Tu solo a' casi tuoi  
Folle! Pensar non vuoi  
Così potrai crepare.

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 39-40.



Su mettiti a cantare  
Quand'altro non sai far.<sup>46</sup>

Ma anche questi personaggi comici hanno un'origine precedente, riconoscibile in un altro libretto sul soggetto della Genoveffa conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, che avevo indicato nel mio precedente saggio, ma che all'epoca non avevo potuto consultare perché in restauro. Si tratta de *L'Innocenza riconosciuta ovvero la Geneviefa del Signor Basilio Gerreco* (Napoli, Paci, 1707),<sup>47</sup> dove, tra i 10 personaggi più quattro del prologo introduttivo, si ritrovano Florindo e Ciccone Napoletano, entrambi definiti servi di Sifrido,<sup>48</sup> che sembrano corrispondere a Don Ciarletta il primo, a Marcone il secondo. Ciccone, con il suo stretto dialetto napoletano e le goffe movenze, è spesso oggetto della derisione e delle risa di Florindo, che invece si esprime in un italiano raffinato.

Nella scena settima del primo atto, ad esempio, quando Ciccone dichiara di voler cantare «na vellanella ncopp'a lo suono de la tarantella», accompagnato da «le campanelle co lo tammuriello, no suone de cocozza, e fiscariello», Florindo commenta: «belli stromenti in vero, da far rider le selci». Invitatolo poi a cantare «de la musica i pregi», questi intona «li vante de lo calascione».<sup>49</sup> Nella scena XVII, dopo avergli chiesto nuovamente di cantare, per

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 41. Per le caratteristiche di quest'aria cfr. *infra*, p. 421.

<sup>47</sup> Cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 111-112. Sartori cita un omonimo libretto per musica dello stesso autore non datato, ma ne fa menzione solo negli indici degli autori dei testi letterari, senza riportarne il frontespizio (cfr. C. SARTORI, *I libretti* cit., *Indice degli autori dei testi letterari*, p. 269). Il libretto del 1707 è segnalato in FRANCO CARMELO GRECO, *Per un censimento della produzione drammaturgica in area meridionale fra Cinquecento e Seicento*, in *La commedia dell'arte e il teatro erudito*, a cura di Franco Mancini e Franco Carmelo Greco, Napoli, Guida editori, 1982, pp. 57-71: 70.

<sup>48</sup> Cfr. B. GERRECO, *L'innocenza riconosciuta* cit., p. 3, «Interlocutori» e fig. 7, seconda immagine.

<sup>49</sup> *Ivi*, p.16.

addolcire il dolore derivato dal pianto di Geneviefia e distrarsi sbeffeggiandolo, Ciccone intona una villanella e Florindo commenta: «Seguita amico il canto, che merti aver tra le ranocchie il vanto». Poi, quando questi intende «papocchie» per «ranocchie», non può trattenersi dal ridere: «Ah, che son dalle risa quasi morto».<sup>50</sup> A questo punto il napoletano gli risponde: «Sientolo sto toscano nato a Puerto», facendo riferimento all'omonimo quartiere di Napoli e alla figura del toscano, poi impersonata da Don Ciarletta.

È interessante però notare come, nel libretto di Gerreco (o Gerreco), lo svolgimento della vicenda relativa a Geneviefia si sviluppi in maniera diversa e molto più statica rispetto al testo di Gigli e del dramma musicato da Bonno, animati dagli episodi liberamente inventati dal poeta. Di contro, in queste due fonti non è contenuto alcun riferimento a Drogane, il cuoco di corte con il quale la donna, nella versione di Gerreco, è accusata ingiustamente da Golo, allo scopo di potersi salvare, di aver consumato il tradimento. Tale personaggio non compare tra gli "Interlocutori" del dramma perché è citato solo indirettamente. Inoltre non vi sono compresi né l'episodio dell'apparizione dell'Angelo Custode, con la funzione di confortare Geneviefia, né quello della lettera da lei scritta al marito, che ne dimostrerà l'innocenza. Questi tre elementi dell'*Innocenza riconosciuta* si ritrovano invece nel libretto de *La Gineviefia, dramma per musica di Lorenzo Brunassi*, stampato a Napoli nel 1745<sup>51</sup> ed eseguito, con la musica di Giacomo Sellitto, forse presso il Collegio dei Nobili della città, in occasione del carnevale.<sup>52</sup> Il testo di questo lavoro, del cui contenuto e carattere ho già riferito nel mio

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 27-28.

<sup>51</sup> Editto da Giovanni di Simone.

<sup>52</sup> Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 11861 e UMBERTO MANFERRARI, *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1954, III, p. 277.

precedente saggio,<sup>53</sup> sembra chiaramente ispirato a quello di Gerreco, tranne che nella mancanza di episodi e personaggi comici, ovviamente espulsi dall'autore arcade. Inoltre la sua versificazione risulta molto più moderna rispetto a quella de *L'Innocenza riconosciuta* che, per l'assenza di ariette brevi e, per contro, la presenza di arie lunghe, per la mancanza di settenari e i frequenti senari, ricorda addirittura quella dei libretti di Antonio Cesti, tanto da sembrare del tutto anacronistica per il 1707.<sup>54</sup> Ciò mi ha spinto a indagare e a scoprire che il libretto in oggetto, del 1707, è una delle numerose stampe dell'opera *Geneviefia ovvero il tradimento svelato*, del monaco olivetano Anselmo Sansone, originario di Mazara del Vallo, concepita nel 1662 e rappresentata nella sala regia del palazzo vicereale di Napoli il 6 novembre 1666, in occasione del compleanno di Carlo II,<sup>55</sup> forse

<sup>53</sup> Cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 112-115 e 129.

<sup>54</sup> Ringrazio Pier Giuseppe Gillio per avermelo fatto notare e per le utili informazioni al proposito.

<sup>55</sup> Cfr. ANDREA RUBINO, *Notitia di quanto è occorso in Napoli dall'anno 1662 per tutto l'anno 1666* [...], III, pp. 494-496, dove è anche riportato l'argomento del dramma per musica rappresentato, la cui lettura consente di riscontrare le affinità con il libretto attribuito a Basilio Gerreco: «La sera poi dell'istesso giorno, per compimento della festa, stando la Sala Regia di Palazzo vagamente inordinata con bellissimi apparati e scene per un Drama musicale, essendovisi in essa raddunate tutte le Dame [...] vi si rappresentò da musici la famosa opera intitolata *La Geneviefia, ò vero, Il Tradimento svelato*, la di cui sostanza si rapporta nel seguente Argumento per sodisfare la curiosità di chi legge: [...]». L'opera fu poi rappresentata anche a Palermo nel 1667 e 1677 (cfr. DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione, Napoli, Centro di musica antica Pietà de' Turchini, 220, I, pp. 71-603: 436). Per informazioni su alcune ristampe seicentesche del lavoro di Sansone cfr. *ibid*, nota 1921, che rimanda ad ANTONINO MONGITORE, *Biblioteca Sicula sive de scriptoribus siculis* [...], I, Palermo, Didaco Bua, 1707, p. 40: «ANSELMUS SAMSON Mazarensis, ex Ordine Monti Oliveti. Poeta eximius. Obiit Caccabi an. 1669. In lucem emisit italice *La Geneviefia, o vero il Tradimento svelato, Drama musicale*. Panormi apud Bossium 1667 In 8, *ibid*. apud Buam, et Camagnam 1667 In 12 typis Petri de Insula 1677 In 12, Neapoli, et alibi».

con la musica di Francesco Provenzale, secondo Dinko Fabris.<sup>56</sup> Lo scrittore, infatti, dopo essersi dichiarato il «vero autore della Geneviefia» nel frontespizio del suo libretto *Maria Stuarda* del 1672, nell'avvertimento «a chi legge» chiarisce come, pur avendola lui stesso composta dieci anni prima, cioè nel 1662, mentre si trovava nel Regno di Napoli, nel 1668 questa fosse stata pubblicata con la firma di un altro autore: «che adesso quattro anni sono, uscita sotto nome d'altri (benché da me mal acconcia, e non riveduta) fu gradita».<sup>57</sup> Del fatto che il falso autore fosse Basilio Gerrego ho trovato conferma nel *Dizionario di opere anonime e pseudonime* di scrittori italiani, stampato a Milano.<sup>58</sup>

Se i legami tra il libretto del 1735 con musica di Bonno e quello di Gerrego *alias* Sansone sono dunque limitati soprattutto alle scene comiche, quasi totale è la sua corrispondenza con quello del 1767. Si tratta de *La Geneviefia ovvero L'innocenza difesa dall'inganno. Dramma sacro per musica da rappresentarsi nel real monistero di S. Chiara di Napoli*, questa volta «dagli alunni del Real Conservatorio di S. Onofrio in questo presente carnevale 1767».<sup>59</sup> I due libretti sono messi in relazione, oltre che dallo stesso titolo e luogo di rappresentazione, anche dalla dedica alla badessa del monastero, che nel 1735 era Antonia Capece e ora è Caterina Maria Sersale de' duchi di Cerisano, la stessa suora che, in qualità di refettoriera, nel 1735 aveva firmato quella della precedente *Geneviefia*. In apertura di essa si può leggere infatti: «Ecco, la saggia

<sup>56</sup> Cfr. DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 151, nota 55.

<sup>57</sup> Cfr. ANSELMO SANSONE, *Maria Stuarda. Dramma traggico [sic] del Padre D. Anselmo Sansone della Città di Mazara, Monaco Olivetano vero Autore della Geneviefia [...]*, Palermo, Pietro dell'Isola, 1672, p. 9 (cfr. fig. 8, seconda immagine).

<sup>58</sup> Cfr. GAETANO MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, I, (A-G), Milano, Luigi Giacomo Pirola, 1848, p. 445 e III (S-Z), 1859, p. 628.

<sup>59</sup> Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 11514 e l'immagine del frontespizio in fig. 9.

Geneviefia, illustre gloria già del Brabante e raro esempio di costante virtù, che dopo il giro di ben sei lustri a comparir qui torna sull'armonica scena». <sup>60</sup> Inoltre sono identici anche l'«Argomento storico» <sup>61</sup> e l'elenco dei «Personaggi», eccetto che per i nomi dei corrispondenti interpreti, questa volta ovviamente allievi del S. Onofrio: Angelo Bucci, Nicola Delmonti (italianizzazione del fiammingo Del Mot), Antonino Pio, Giuseppe Mancinelli, Pantaleone Nelvi, Giuseppe Caricato, Pasquale de Marco. <sup>62</sup> Per informazioni su questi ultimi rimando al mio vecchio saggio, in cui ho riportato i dati che ho potuto trarre dal catalogo dei libretti di Sartori a proposito di quelli che dopo gli studi intrapresero la carriera di cantanti, e dai documenti relativi al S. Onofrio conservati presso l'Archivio storico del Conservatorio di Napoli pubblicati da Salvatore Di Giacomo. <sup>63</sup> Dallo stesso testo avevo ripreso anche alcuni dati sul compositore Simone Leclerc, anch'egli allievo del Conservatorio, del quale peraltro non si conosceva nulla al di fuori di quanto attestato da Di Giacomo, che aveva riportato, in maniera non molto chiara, quanto scritto nel «rollo dei figlioli dall'anno 1754 al 1770» tratto dal libro di *Entrata e uscita di figlioli*: «di nazione fiamengo, per maestro di cappella e tenore. Paga una volta sola ducati 15. Se n'è andato a 2 agosto 1766». <sup>64</sup> Stando a tali informazioni questi non avrebbe potuto partecipare di persona all'allestimento del 1767, pur avendone composto la musica. Solo di recente ho potuto dirimere i dubbi in proposito, accertando che la

<sup>60</sup> Cfr. *La Geneviefia ovvero L'innocenza difesa dall'inganno. Dramma sacro per musica. Da rappresentarsi nel Real Monistero di S. Chiara di Napoli. Dagli Alunni del Real Conservatorio di S. Onofrio in questo presente Carnovale 1767*, Napoli, s.e., 1767, p. 3 non numerata.

<sup>61</sup> Cfr. *ivi*, p. 6-7.

<sup>62</sup> Cfr. *ivi*, p. 8 e fig. 9, seconda immagine.

<sup>63</sup> Cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura cit.*, pp. 122-124 e SALVATORE DI GIACOMO, *Il conservatorio di S. Onofrio a Capuana e di S. Maria della Pietà dei Turchini*, Palermo, Sandron, 1924, pp. 100-103.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 110.

data «2 agosto 1766» non è riferita al momento in cui abbandonò il Conservatorio, ma al suo ingresso in questa istituzione: «Simone Lecherg di nazione Fiamenco entrato in Conservatorio con obbligo di servire per anni tre in qualità di Maestro di Cappella e Tenore con pagare una sol volta ducati 15 ave fatto istromento per Notar Don Filippo Demarinis [Filippo di Marino]. Plegio Mastro Nicola [Rosamarina? poco leggibile] il detto è entrato in Conservatorio a dì 2 agosto 1766 e s'ave portato il letto». <sup>65</sup>

Quando mise in musica *La Geneviefa* era quindi ormai alla fine degli studi che, molto probabilmente, aveva iniziato nelle Fiandre. Recatosi poi a Napoli allo scopo di perfezionarli, aveva forse concluso in anticipo con il saggio finale, grazie alla preparazione pregressa, il percorso previsto in tre anni, nel Conservatorio in cui era entrato certamente in veste di “alunno” e non di “convittore”, quindi all'età di circa 18-20 anni, secondo le usanze dell'istituto. <sup>66</sup>

A lui si può forse attribuire la partitura dell'*Opera di Santa Geneviefa*, attualmente ritenuta di Leo, data la coincidenza quasi totale del testo del libretto da lui musicato con quello del manoscritto pervenuto. Vi si trovano infatti alcuni brani che, nel libretto musicato da Bonno nel 1735 non sono contemplati, ma che

<sup>65</sup> Ringrazio di cuore la dottoressa Tommasina Boccia, referente dell'Archivio Storico del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli, per avermi fornito queste informazioni tratte dal Registro degli alunni e convittori conservato nel fondo dell'archivio aggregato del Real Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana (segnatura 159, carta 44<sup>v</sup>), nonostante la chiusura al pubblico, al momento del Convegno su Leo, dell'istituzione da lei diretta, fonte inesauribile di notizie e informazioni precise e dettagliate.

<sup>66</sup> Cfr. TOMMASINA BOCCIA, *I figlioli forastieri nei reali conservatori di musica napoletani nella seconda metà del Settecento*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno *Maestri forastieri a Napoli nella seconda metà del Settecento* (Reggia di Caserta, 13-15 ottobre 2022).

compaiono nella partitura.<sup>67</sup> Il primo è il terzetto «Io ti sfido all’armi all’armi»,<sup>68</sup> derivato dall’ampliamento e parafrasi del duetto «Oh, che bravo curioso!» di Don Ciarletta e Marcone, collocato alla fine del secondo atto della versione del 1735, con l’aggiunta del personaggio di Benoni.<sup>69</sup>

Il successivo è il duetto «Vieni, o cara amata sposa», che sostituisce efficacemente il terzetto di tre strofe «Mia cara, t’abbraccio» cantato da Sifrido, Geneviefia e Benoni alla fine della scena XIV del terzo atto della versione del 1735 quando, dopo aver riconosciuto l’innocenza di Geneviefia e appreso che era stato Marcone a salvarle la vita, Sifrido la abbraccia, lei ricambia e ai due si stringe anche il figlio.<sup>70</sup> Il nuovo brano, cantato da Sifrido e Geneviefia, è formato da 4 strofe, di cui la seconda ricalca la prima del suggestivo duetto «Dolce, caro amico amplesso» della serenata di Händel *Aci, Galatea e Polifemo* del 1708, della quale probabilmente l’anonimo librettista conosceva il testo di Nicolò Giuvo. Dal confronto si può notare come i tre versi iniziali del duetto di Händel

A 2	Dolce, caro amico amplesso
Aci	al mio seno,
Galatea	al core oppresso
A 2	tu dai vita e fai goder <sup>71</sup>

<sup>67</sup> Cfr. fig. 10, in cui è lo schema dove sono segnalate le differenze nel testo tra il libretto del 1735, quello del 1767 e la partitura. Si tratta in genere di divergenze riguardanti solo alcune parole, segnate in neretto nello schema, con l’eccezione di tre brani completi (cfr. *infra*, pp. 410-412).

<sup>68</sup> Cfr. *La Geneviefia* cit. (1767), atto II, scena XV, pp. 50-51.

<sup>69</sup> Cfr. *La Geneviefia* cit. (1735), atto II, scena XV, p. 42.

<sup>70</sup> Cfr. *ivi*, pp. 60-61.

<sup>71</sup> GIACOMO GIBERTONI, *Cantate dialogiche e serenate (1706-1710) di Georg Friedrich Händel*, tesi di dottorato presso *Alma Mater Studiorum* Università di Bologna, relatore Marco Beghelli, 2013, consultabile in Internet: <https://amsdottorato.unibo.it/6012/>, p. 471.

vengano trasformati in

Sif. Sospirato, amico amplesso  
Gen. al mio core  
Sif. al seno oppresso<sup>72</sup>  
A 2 doni vita, e fai brillar.

Nelle prime tre strofe marito e moglie si stringono in un caloroso abbraccio ristoratore e Sifrido ottiene il perdono di Geneviefafa, poi nell'ultima invitano gli altri a condividere il loro piacere e a compatire i propri reciproci errori.<sup>73</sup> Il compositore della partitura attribuita a Leo sottolinea brillantemente la situazione affiancando a un Largo in 4/4 preceduto da un ritornello strumentale per le prime tre strofe in stile *durchkomponiert*,<sup>74</sup> un Allegro in 3/8 per la quarta strofa;<sup>75</sup> poi le quattro sezioni si ripetono con variazioni virtuosistiche.

L'ultimo brano è il "Tutti finale" «Desta amor ne i regj cori»,<sup>76</sup> derivato da una parafrasi del testo del corrispondente "Tutti finale" della versione del 1735,<sup>77</sup> che a sua volta rielabora il "Tutti finale" del testo di Gigli, mantenendone alla lettera il primo, il terzo e il quarto verso.<sup>78</sup>

Ausilia Magaudda

La partitura dell'*Opera di Santa Geneviefafa* è conservata manoscritta in tre volumi, uno per ogni atto: il primo di 156 carte, il secondo di 147 e il terzo di 121. L'ultimo parte da c. 148 e termina a c. 269, proseguendo la numerazione del secondo volume. I numeri

<sup>72</sup> Sul libretto è scritto «appresso», probabilmente si tratta di un errore.

<sup>73</sup> Cfr. *La Geneviefafa* cit. (1767), pp. 69-70 (n. 78, cfr. nota 84).

<sup>74</sup> Cfr. fig. 11 a.

<sup>75</sup> Cfr. fig. 11 b.

<sup>76</sup> Cfr. *La Geneviefafa* cit. (1767), p. 72.

<sup>77</sup> Cfr. *La Geneviefafa* cit. (1735), p. 63.

<sup>78</sup> Cfr. G. GIGLI, *La Geneviefafa* cit., p. 78.




delle carte sono barrati perché, in tempi moderni, è stata aggiunta un'altra numerazione, che parte da c. 1 e arriva a c. 122. Quella in più rispetto alla vecchia numerazione è dovuta a un errore, la ripetizione del n. 117. Nei primi due volumi i numeri sono scritti sia sul *recto* che sul *verso*, mentre nel terzo entrambe le numerazioni sono segnate solo sul *recto*.

La redazione del manoscritto è opera di più copisti, che si sono alternati in corrispondenza dei cambi di fascicolazione, spesso individuabili perché divisi da pagine bianche, in cui sono segnati solo i pentagrammi. È molto probabile che, come d'uso nella copiatura dei drammi sacri dei conservatori napoletani, questi fossero alunni che, grazie a tale attività, ottenevano dei compensi in denaro o in generi alimentari.<sup>79</sup> Questo spiegherebbe le numerose imprecisioni e i diffusi errori di copiatura, dovuti probabilmente all'inesperienza e alla fretta di terminare il lavoro.<sup>80</sup>

Il testo della partitura attribuita a Leonardo Leo si discosta da quello del libretto del 1767 prevalentemente per alcune didascalie, indicazioni registiche e per singole parole o frasi che, in alcuni casi, provengono dal libretto del 1735, come si può verificare nello schema presente in Appendice, dove le differenze sono evidenziate in neretto (cfr. fig. 10). In alcuni casi queste potrebbero essere dovute alla scarsa perizia dei copisti, non sempre attenti, per la fretta, a riprodurre fedelmente l'originale. Le differenze più sostanziali riguardano l'inserimento di nuovi brani, in sostituzione di quelli preesistenti, caratterizzati quindi da un testo nuovo che a volte parafrasa quello precedente e altre volte se ne discosta totalmente.

<sup>79</sup> Cfr. CESARE CORSI, *Le mani dei figlioli. Musiche del Conservatorio di Santa Maria di Loreto nella biblioteca di San Pietro a Majella, segni e sottoscrizioni degli allievi*, in *Studi in onore di Agostina Zecca Laterza in occasione dei 25 anni dalla fondazione della Iaml Italia*, a cura di Marcoemilio Camera e Patrizia Florio, Milano, IAML Italia, 2019, pp. 223-240: 235-236.

<sup>80</sup> Agli alunni-copisti, per errori gravi, venivano anche comminate delle ammende (cfr. *ivi*, pp. 236-237).

È il caso del duetto in Si bemolle magg. di Don Ciarletta e Marcone «Questo a me poter di Bacco», che conclude il primo atto, sostituito da un quartetto con lo stesso *incipit* ma nella tonalità di Sol min., che coinvolge, oltre a Don Ciarletta e Marcone, anche Sifrido e Golo. La sostituzione è stata operata con l’inserimento di 10 carte tra il recitativo e il duetto, che interrompono la regolarità della fascicolazione, facilmente individuabili per la carta più spessa, la diversa rastrografia e la mano di un diverso copista.<sup>81</sup> Per collegare il quartetto al recitativo precedente di Don Ciarletta e Marcone «Tu ancora partir vuoi», sono stati rimusicati gli ultimi due versi, scritti nell’ultimo sistema della carta 134 *verso*, allo scopo di cambiare la tonalità finale da Si bemolle magg. a Sol min.<sup>82</sup> In questa pagina sono appuntate alcune annotazioni necessarie per eseguire il cambiamento: «cantandosi il Quartetto dicasi il Recit. che siegue dal segno  posto sulla quart’ultima misura del recitativo. Questa frase sostituisce quella precedente: «Siegue il duetto». Infatti alla successiva c. 135 si trova il quartetto, alla fine del quale, però, è rimasto annotato il duetto. Il testo del quartetto riprende quello del duetto, ma con l’aggiunta di nuovi versi, necessari per l’inclusione dei due nuovi personaggi. Le pagine inserite si differenziano da quelle del resto della partitura anche per una filigrana diversa, caratterizzata dall’immagine di tre mezze lune tipica della carta prodotta a Venezia per tutto il Settecento ed esportata nei vari paesi europei, al posto di quella con l’immagine del giglio in campo cerchiato, prodotta a Napoli nello stesso periodo.<sup>83</sup> Il quartetto, di 172 misure, è più lungo del duetto, che consta di 125 battute, e risulta più vivace e animato per la presenza di più personaggi e di sezioni diverse. Probabilmente è stato inserito per creare un finale

<sup>81</sup> Cfr. fig. 12, in cui nella prima immagine è la fine del recitativo e nella seconda l’inizio del quartetto.

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>83</sup> Ringraziamo Giovanni Polin per essersi reso disponibile a trasmetterci, con grande pazienza, le sue preziose competenze in materia.

d'atto più corposo e moderno. Gli strumenti che concertano con i cantanti sono solo i violini e il basso ma, tra i due pentagrammi dei violini e quelli dei cantanti e del basso, ne sono collocati altri tre, due con le chiavi di violino totalmente vuoti e uno con la chiave di basso, in cui è scritta una parte non del tutto coincidente con quella del basso, che possiamo definire "generale".

Alla fine del secondo atto, dopo l'ultimo recitativo della scena XV è scritto «siegue il duetto»<sup>84</sup> ma, alla pagina successiva, inizia un terzetto che conclude l'atto. Dato che, però, la fascicolazione prosegue in modo regolare e nel libretto del 1767 è scritto proprio un terzetto con le stesse parole, è probabile che si sia trattato di una svista del copista, che forse aveva di fronte a sé il libretto del 1735, in cui si trova effettivamente un duetto.

Una seconda interpolazione è nella scena XI del terzo atto, in cui l'aria di Romildo «No, no cangia pensiero» in re mag. (n. 74), scritta in chiave di contralto (registro proprio di Romildo) è trascritta in Sol magg., tramite l'inserzione di due carte. Per attuare questa modifica, il recitativo che la precede è stato trasportato da Re magg. in chiave di contralto a Sol magg. in chiave di soprano. In questo caso, però, a differenza di quanto avvenuto per il quartetto, non è stata riscritta tutta l'aria, presumibilmente per soprano, ma è annotata solo la parte di basso.<sup>85</sup> Dato che la partitura dell'aria originaria, scritta per contralto in Re magg., non è stata cancellata (cfr. cc. 86-97), è possibile ricostruire le parti del cantante e degli altri strumenti.

L'ultimo cambiamento si trova subito prima dell'ultima scena del terzo atto, dopo il recitativo «Segnò lo veveraggio mme lo mmereto», quando compaiono alcune didascalie (cfr. fig. 15), di cui non si trova traccia nei libretti: la prima è «Resta Marcone solo e

<sup>84</sup> Cfr. in appendice lo schema dell'opera (fig. 13), nel quale sono elencate tutte le scene e numerati tutti i brani, recitativi inclusi, facendo riferimento alle carte della partitura e alle pagine del libretto del 1767.

<sup>85</sup> Cfr. fig. 14, seconda e terza immagine.

dice "[Oh bona]" [poco leggibile]»; più a destra è scritto: «finita l'aria di Marcone esce Sifrido Gen. Golo»; sotto è annotato: «Sifrido "Iniquo e tanto ardisti?" Si ponga questo solo verso in musica ed attacca bene la scena ultima»;<sup>86</sup> ancora più sotto si trova «Golo "ove son". Siegue il resto come va». Più a destra, da altra mano, è scritto in grande «Siegue subito l'ultima scena». In basso a destra, come anticipato dalla didascalia, si trova la prima misura del recitativo della pagina successiva, che inizia con le parole di Golo «Ove son». Quindi alla fine della scena XIV, prima del recitativo e del coro finale dell'ultima scena, era prevista un'aria di Marcone, della quale non si conoscono né il testo (mancante anche nel libretto), né la musica, inseriti invece nelle due interpolazioni precedenti.

Lungo la partitura ci sono diversi ritagli di carta pentagrammata incollati orizzontalmente, alcuni sul *recto* altri sul *verso* dei bordi di alcune pagine del secondo e del terzo atto.<sup>87</sup> A prima vista si potrebbe pensare che fossero un mezzo per definire i brani da saltare nell'esecuzione, consentendo di voltare un intero gruppo di pagine con un solo gesto. Non trovando però una corrispondenza tra le carte incollate sul *recto* con quelle successive incollate sul *verso*, è da escludere che fossero funzionali a tale scopo, sia perché non vi sono interpolati pezzi sostitutivi, come nei casi precedentemente descritti, sia perché alcune fascette sono poste in mezzo a un numero già iniziato. Potrebbe quindi trattarsi di segni inseriti per trovare facilmente alcuni punti di interesse, magari grazie a una sporgenza poi rifulata.

Nel retro del frontespizio si trova l'elenco degli «Interlocutori» (cfr. fig. 17). Solo nel caso di Golo è dichiarato che l'interprete esegue i recitativi nel registro di tenore e le arie in quello di basso: «Golo maggiordomo, recitativi di tenore, arie di basso»;

<sup>86</sup> «E tanto ardisti» è l'*incipit* del recitativo di Romildo nella scena X del primo atto (cfr. n. 17).

<sup>87</sup> Cfr. fig. 16. Le carte incollate sono nel II atto: nn. 88 (c. 41), 110 (c. 52), 141 (c. 67<sup>v</sup>), 247 (c. 119<sup>v</sup>); nel III atto: n. 59 (c. 27).

ma l'alternanza di due ruoli vocali è estesa anche ad altri interpreti, come si desume dalla lettura della partitura. Sifrido, indicato come "Tenore", ad esempio, canta in chiave di soprano in tutti i numeri chiusi, tranne che nell'aria «Al fiero mio duolo» del primo atto (n. 16), annotata in chiave di tenore, tanto è vero che, all'inizio dell'aria, sopra la sua parte si trova scritta la parola «tenore» (cfr. fig. 18).

Un altro caso riguarda Romildo, contralto, che apre la scena XI del terzo atto con il recitativo «Ferma, deh ferma» (n. 73a) (cfr. fig. 14), cui segue l'aria «No, no cangia pensiero» (n. 74) (cfr. fig. 14), entrambi scritti in chiave di contralto. Tra il recitativo e l'aria, però, ci sono delle carte aggiunte, in cui entrambi i brani sono trasportati dalla tonalità di Re magg. (n. 73a) a quella di Sol magg. per soprano (n. 73b). Dell'aria, però, come si è già rilevato, è notato solo il basso strumentale (cfr. fig. 14, seconda e terza immagine).

Nel coro finale le parti sono così distribuite: soprani Benoni e Sifrido; contralti Geneviefia e Romildo; tenori Golo e Don Ciarletta; basso Marcone. Il tenore Sifrido, dunque, anche in questo caso canta una parte scritta per soprano. Di contro Geneviefia, che è un soprano, canta nel ruolo di contralto, mentre nel resto del dramma si esibisce sempre nel registro di soprano. Il fatto è spiegabile, come anche nel caso di Romildo, perché i cantanti castrati avevano in genere estensioni molto ampie.<sup>88</sup> D'altronde Angelo Bucci, l'allievo che ne interpretò la parte, evirato di origine romana, era entrato in

<sup>88</sup> È il caso, ad esempio, di Giulio Cavalletti, evirato al servizio della duchessa di Laurenzano Aurora Sanseverino, che in una lettera a Giacomo Antonio Perti del 28 aprile 1669 così descrive la sua voce, dotata di un'estensione di più di due ottave: «il sig. Giulietto, il quale, se bene have sì esquisita voce di soprano, come lei sa, con tutto ciò per che have anche una voce di contraldo». (A. MAGAUDDA – D. COSTANTINI, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel Regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana Congregazione dei Sette Dolori*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, atti del Convegno Internazionale di studi (Polistena – San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001, pp. 297-416: 322.


Conservatorio proprio come contralto.<sup>89</sup> In altri brani la sua parte è generalmente piuttosto centrale, toccando raramente e solo di sfuggita il Sol e il La acuti, limitandosi al registro medio-basso e scendendo sotto il Do centrale.

Nel duetto di Sifrido e Geneviefia, «Vieni, o cara amata sposa» (n. 78), Sifrido canta agevolmente nel registro acuto, ricoprendo il ruolo di primo soprano e lasciando a Geneviefia quello di secondo. E' probabile che Nicola Delmonti, *alias* Del Mot, che ne interpretò la parte, non fosse un evirato, altrimenti difficilmente avrebbe potuto cantare le note basse del tenore, ma un falsettista. Lo stesso vale per Giuseppe Caricato (Don Ciarletta), la cui parte è scritta sempre in chiave di tenore, tranne che nel quartetto «Questo a me poter di Bacco» (n. 30b), dove è annotata in chiave di soprano.

La modernità della *Geneviefia* viene dimostrata anche dall'uso delle alterazioni in armatura di chiave, che seguono il criterio valido ancora oggi, in cui solo le tonalità di Do magg. e La min. sono notate senza alcuna alterazione; inoltre, per togliere il diesis o il bemolle è utilizzato il bequadro e non il sistema precedente, in uso ancora nella prima metà del Settecento, secondo il quale per togliere il diesis occorre il bemolle e, viceversa, per togliere il bemolle il diesis. I numeri e i segni per il basso continuo sono scarsi.

Anche per le numerose indicazioni dinamiche, ai criteri tradizionali vengono affiancati quelli più moderni. Nella maggior parte dei casi sono ancora utilizzati «F» (o anche «For.») per indicare il forte e «d» (dolce) per indicare il piano, secondo la tradizione napoletana in vigore già dal periodo di Alessandro Scarlatti, e in sette numeri al posto di «d» si trova «P». In altri si

<sup>89</sup> Cfr. «Angelo Bucci, romano, eunuco – entra a 22 marzo 1762 per contralto. Si n'è fuggito a marzo 1768» (S. DI GIACOMO, *Il Conservatorio* cit., p. 105). Cfr. anche A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 123-124 e *infra*, p. 422.

riscontra l'uso della doppia f («FF») per il fortissimo, di «F ass.» per il forte assai, di «sF» per lo sforzato, di «a mez. voce» per il mezzo piano; della «F» sulla prima nota di quartine ribattute di sedicesimi o di altre figurazioni ritmiche e «d» sulla seconda, a indicare un accento sulla prima, seguito da un repentino piano sulle tre successive; di «F d» sulla stessa nota tenuta, per richiedere un accento al momento dell'attacco, diminuendo poi la sonorità; di «cres.» per crescendo. Tali segni rimandano a un periodo tardo, probabilmente vicino alla data del libretto musicato da Leclerc (1767). Le differenze per indicare il forte («F» e «For.») e il piano («d» e «P») potrebbero essere dovute alle diverse mani dei copisti. Per quanto riguarda gli abbellimenti, invece del tradizionale trillo scritto all'italiana con «tr.» o semplicemente «t.», quasi sempre è utilizzato il segno del mordente di derivazione francese , che si trova anche a ricoprire interamente quartine di note ribattute ai violini e alla viola, forse a indicare un vibrato d'arco (cfr. fig. 19, dove i segni sono posti sui violini). Le appoggiature sono molto frequenti, come anche le note prese dalla terza sotto (la *tierce coulée* francese). L'uso e la scrittura di questi abbellimenti potrebbe essere ricondotto all'origine fiamminga di Leclerc.

Le note staccate sono segnate a volte con i puntini, in altri casi con i chiodini. Dato che questi segni non compaiono assieme negli stessi pezzi, è probabile che non si tratti di due indicazioni differenti, ma dipendano dalle diverse mani dei copisti.

Si trovano anche prescrizioni di «pizzicato», scritto anche «pizz.» e «pizzicanto», non sempre seguite dalla scritta «col'arco» o semplicemente «arco». Si riscontrano, inoltre, moti melodici ascendenti di seconda eccedente, diffusi in ambito napoletano anche in direzione discendente.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Cfr. A. MAGAUDDA – D. COSTANTINI, *Le 'sinfonie' per archi del principe d'Ardore e del suo maestro di cappella Michelangelo Jerace nel contesto della tradizione strumentale napoletana*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, atti del convegno internazionale di studi *Pietro Marchitelli, Michele Mascitti e la Scuola strumentale napoletana* (Villa S. Maria,

La strumentazione, molto ricca, comprende fino a cinque parti di archi (due violini, due viole e basso) e numerosi fiati. I legni utilizzati sono gli oboi e i flauti. I primi suonano in coppia, su due pentagrammi e in associazione con gli ottoni nell'«Avertura», in otto arie,<sup>91</sup> tre recitativi accompagnati,<sup>92</sup> un duetto,<sup>93</sup> un terzetto<sup>94</sup> e il coro finale.<sup>95</sup> Solo due volte sono segnati su un unico pentagramma: nell'aria di Golo «S'io talora dicessi per gioco» (n. 8), nel caso dei due «oboi di eco» che eseguono solo due misure reiterando le note cantate da Golo assieme agli altri due oboi, la cui parte è segnata sui soliti due pentagrammi. Nello stesso brano sono notate anche due trombe «di eco», che eseguono in due occasioni, alla quinta inferiore, la breve melodia delle trombe, uguale a quella suonata dagli oboi, perché entrambe le coppie di strumenti simulano l'eco cui fa riferimento il testo nella parte vocale che utilizza la stessa melodia: «Mi smentisce quell'eco che sente», con lo scopo di ricordare a Golo che è un traditore.<sup>96</sup> Gli oboi sono notati su un solo rigo anche nel coro finale, dove il pentagramma è quasi del tutto vuoto, perché sulla partitura è indicato che debbano raddoppiare le note dei due violini («Col P.° viol. 2°»), tranne in due misure in cui la parte degli oboi ha un ritmo diverso da quello dei violini.

I flauti, sempre in coppia e notati su due pentagrammi, sono denominati «flauti»,<sup>97</sup> «traversi»<sup>98</sup> o «flautini».<sup>99</sup> Questi ultimi sono

24-26 novembre 2014), a cura di Guido Olivieri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2023, pp. 193-234: 219, 223.

<sup>91</sup> Cfr. nn. 8, 21, 38, 59 (con due trombe), 19, 40, 49, 74 (con due corni).

<sup>92</sup> Cfr. nn. 31, 48, 57 (con due corni).

<sup>93</sup> Cfr. n. 30a (con due trombe).

<sup>94</sup> Cfr. n. 56 (con due trombe).

<sup>95</sup> Cfr. n. 81 (con due trombe).

<sup>96</sup> Cfr. *infra*, p. 423.

<sup>97</sup> Cfr. nn. 16 in Do e Sol magg. (assieme ai violini «con sordini»); 28 in Re magg. (assieme ai violini «con sordine» e 2 corni); 61 in Mi bemolle magg., Do min. e Si bemolle magg. (con due corni).

<sup>98</sup> Cfr. n. 36 in Mi bemolle magg. (con 2 corni).

<sup>99</sup> Cfr. n. 71 in Fa magg. (con 2 corni), in cui eseguono quasi sempre le note dei violini all'ottava superiore.



da identificarsi in due flauti dolci sopranini in Fa, in considerazione sia della tonalità di Fa maggiore, sia del fatto che raggiungono il Fa sovracuto. Dal momento che i flauti sono utilizzati in brani in cui sono assenti gli oboi, è probabile che fossero suonati dagli stessi strumentisti, come accadeva di norma nel Settecento. Assieme ai flauti si trovano sempre gli ottoni, eccetto che nell'aria n. 16, in cui i violini suonano con la sordina, perché inserita in una "scena del sonno".<sup>100</sup>

I fiati intervengono nella maggior parte dei numeri chiusi: 25<sup>101</sup> contro 6 con i soli archi.<sup>102</sup> Inoltre si trovano anche in quattro dei sei recitativi accompagnati (nn. 16b, 31, 48 e 57, il primo con due flauti, gli altri con due corni e due oboi).<sup>103</sup> Questo tipo di orchestrazione, con la presenza in quasi tutte le arie dei fiati e, quindi, il conseguente numero cospicuo di archi, proietta questo brano nel clima sonoro della seconda metà del secolo.

Gli ottoni, sempre in coppia, sono i corni e le trombe. Queste ultime, come già detto, nell'aria n. 8 sono raddoppiate per creare un effetto di eco. Le parti delle due trombe sono sempre scritte in un solo pentagramma e in chiave di violino, mentre quelle dei due corni sono segnate a volte su uno, a volte su due pentagrammi, sia nella chiave di violino che in quella di basso. Il fatto che trombe e corni non suonino mai insieme fa sorgere il dubbio che anche per questi strumenti ci si potesse servire degli stessi esecutori.

<sup>100</sup> I violini suonano con la sordina anche nell'aria n. 28.

<sup>101</sup> Il numero si estende a 26 se si contano sia il duetto sia il quartetto che lo sostituisce a conclusione del primo atto (30a e 30b): 1a e c, 8, 14, 16a, 19, 21, 23, 28, 30a, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 49, 51, 56, 59, 61, 71, 74, 78, 81.

<sup>102</sup> Nn. 1b, 5, 11, 32b, 34, 69. Nel numero 64 sono notate solo parti di archi, ma con la presenza di tre pentagrammi con le chiavi di violino senza che siano scritte né le note né la destinazione strumentale e, per questo, non è numerato tra i brani con i soli archi.

<sup>103</sup> I recitativi accompagnati con i soli archi corrispondono ai nn. 22 e 58b.

Si alternano vari tipi di trombe: in tre casi sono denominate semplicemente «trombe», senza altra specificazione;<sup>104</sup> in altri due è precisato che si tratta di trombe in Re,<sup>105</sup> in altri due ancora in Si bemolle,<sup>106</sup> una sola volta vengono utilizzate trombe in Do<sup>107</sup> e in Fa.<sup>108</sup> Le note scritte per le trombe sono sempre quelle d'effetto.

I corni utilizzati sono quelli in Re,<sup>109</sup> in Mi bemolle,<sup>110</sup> in Fa<sup>111</sup> e in Sol.<sup>112</sup> In nove casi le note scritte sono quelle d'effetto, negli altri sono trasposte.<sup>113</sup> Questi strumenti suonano sempre in coppia e sono scritti in chiave di violino o di basso. A quelli notati in chiave di Sol sono sempre riservati due pentagrammi, per quelli notati in chiave di Fa ne sono utilizzati due in un solo caso.<sup>114</sup>

I numeri chiusi sono trenta: 25 arie, di cui 10 nel primo atto, 9 nel secondo e 6 nel terzo; due duetti, rispettivamente nel primo e terzo atto; un terzetto nel secondo; due quartetti, uno nel primo e l'altro nel terzo atto, dove svolge la funzione di coro finale; una cavatina nel secondo atto; una «canzona» nel terzo e sei recitativi accompagnati, due per ciascun atto.<sup>115</sup> Le arie sono così distribuite: cinque per Sifrido (nn. 16, 19, 40, 49, 61), quattro per Geneviefia (nn. 3, 28, 46, 59) e Marcone (nn. 11, 23, 34, 42), tre per Benoni (nn. 5, 51,

<sup>104</sup> Cfr. nn. 8, 30a, 78. In quest'ultimo il pentagramma dedicato alle trombe non ha nessuna nota segnata, così come quello per gli oboi. Per questi ultimi non è possibile sapere se il pentagramma lasciato vuoto fosse destinato a uno o a due strumenti, perché la dicitura «Oboè» è usata indifferentemente al singolare e al plurale.

<sup>105</sup> In «Delasolre», n. 38, «Dl.», n. 56.

<sup>106</sup> «Befa», nn. 8 e 59.

<sup>107</sup> «Cesolfaut», n. 21.

<sup>108</sup> «Effaut», n. 44.

<sup>109</sup> Cfr. nn. 1 a e c, 28, 46 e 74.

<sup>110</sup> Cfr. nn. 19, 31, 36, 61 (in «elafa»).

<sup>111</sup> Cfr. nn. 23 e 40 (in «effaut»), 57 e 71 (in «eff»).

<sup>112</sup> Cfr. nn. 48 e 49 (in «g»), 51 (in «ges.»).

<sup>113</sup> Cfr. fig. 20 in Appendice, lo schema riguardante le trombe e i corni.

<sup>114</sup> Cfr. fig. 20 in Appendice, n. 51.

<sup>115</sup> Rispettivamente i nn. 16b e 22 nel primo atto, 31 e 48 nel secondo, 57 e 58b nel terzo.

71), Romildo (nn. 21, 36, 74), Golo (nn. 8, 38, 69) e Don Ciarletta (nn. 14, 44, 64).

L'armonia è lineare, con modulazioni prevalentemente a toni vicini e scarso uso delle dissonanze per sottolineare passi particolarmente drammatici. L'andamento armonico e melodico è quello tipico dello stile galante, se non addirittura preclassico. Invece che da dissonanze improvvise su singole note, le arie con forti tensioni affettive sono caratterizzate da tonalità con la presenza di bemolli, come *Sib* magg. e *Sol* min., ma anche *Mib* magg., *Do* e *Fa* min. In questi brani si trovano note come *Sol* bemolle, *Re* bemolle e, in alcuni casi, anche *Do* bemolle, che risultano particolarmente dissonanti, se si tiene conto dei temperamenti dell'epoca sugli strumenti ad accordatura fissa come i clavicembali e gli organi. Non ci sono tracce dello stile imitativo, uno dei caratteri distintivi delle composizioni di Leo, che usava coniugarlo con la leggerezza e l'eleganza dello stile galante.

Un ulteriore aspetto che denota la modernità di quest'opera sacra è l'uso dell'Andante come tempo lento: nell'«Avertura» è posto in contrapposizione con due movimenti veloci (*Con brio* e *Presto*); nel n. 3 apre la prima parte, conclusa dall'Allegro; nel n. 14 un Andante precede l'Allegro per poi riprendere e concludere l'aria (Andante con moto – Allegro - Andante); lo stesso vale per l'alternanza Andante con moto, Allegro, Andante e Allegro assai del n. 30a; nel recitativo accompagnato «Ma se questa ch'io spiro, aura vitale» (n. 48) è posto alla fine, dopo un *Largo* e un *Presto*, in contrapposizione con quest'ultimo. Qualcosa di simile avviene nell'aria di Benoni «Io ne' perigli miei», dove si alternano un Andante, un Allegretto e un Andante. A parte un unico caso in cui l'Andante è situato tra due tempi più lenti, un *Largo* assai e un *Largo*, la contrapposizione tra questo andamento e quelli più veloci indica che l'Andante è a tutti gli effetti considerato un tempo abbastanza lento, altrimenti non si troverebbero le indicazioni di Andante grazioso (nn. 5, 34), Andantino grazioso (n. 42), Andante

con moto (nn. 8, 14, 30a, 44) o Andante con un po' di moto (n. 36), che compaiono all'interno dei numeri indicati tra parentesi.

Si può presumere quindi che la partitura in oggetto comprenda la musica concepita da Simone Leclerc per la rappresentazione del '67, in funzione della quale furono forse effettuati all'ultimo momento dei piccoli cambiamenti nel testo, riprendendo alcune parole o frasi dal libretto del '35. I brani interpolati furono aggiunti probabilmente in un secondo momento, forse in occasione di una posteriore rappresentazione, con l'intento di modernizzare lo stile musicale, dilatando la lunghezza dei finali dei primi due atti e rendendoli più vivaci e animati.

È chiaro che, se si considerano la struttura formale della composizione, la strumentazione e lo stile musicale, la sua datazione sia da collocare nella seconda metà del '700. La partitura si apre con una sinfonia introduttiva indicata come "Avertura" forse dallo stesso Leclerc che probabilmente, in base al cognome, proveniva dalla zona francofona delle Fiandre, dove forse avvenne la sua prima formazione musicale.<sup>116</sup> Di derivazione francese potrebbe essere anche l'utilizzo di due parti distinte di viola, non solo nel primo e terzo movimento della sinfonia, ma anche in sei arie,<sup>117</sup> in due recitativi accompagnati e nel coro finale.<sup>118</sup> Dato che questo raddoppio è applicato solo quando sono presenti anche i fiati, il loro impiego risulta funzionale ad ottenere una maggiore sonorità nella sezione degli archi. L'«Avertura», divisa nei movimenti Con brio in tempo ordinario, Andante in 3/8 e Presto in 6/8, per il suo carattere energico e brioso si può accostare più alle sinfonie del periodo preclassico che a quelle barocche, spesso caratterizzate da

<sup>116</sup> Simone Leclerc, nel documento relativo alla sua iscrizione al Conservatorio di S. Onofrio a Capuana avvenuta il 2 agosto 1766, è definito «fiamenco» (cfr. *supra*, pp. 405-406).

<sup>117</sup> Cfr. nn. 16b (con due flauti), 36 (con due traversi e due corni), 42 (con un oboe), 46 (con due oboi e due corni), 51 e 61 (con due corni).

<sup>118</sup> Cfr. i nn. 16b (con due flauti, a conclusione dell'aria 16a), 57 e 81 (con due oboi e due corni).

lenti adagi, irti di dissonanze o da movimenti che, per il loro ritmo puntato, ricordano l'*ouverture* francese, presenti negli oratori dello stesso Leo.<sup>119</sup>

Anche le arie sono tipiche della seconda metà del '700, per la prevalenza di quelle con ripetizione dal segno<sup>120</sup> e di quelle caratterizzate dalla successione di due movimenti lento-veloce o di ritmi binario-ternario, con la funzione di sottolineare l'evolversi delle situazioni drammatiche e degli affetti.<sup>121</sup> Hanno di solito dimensioni molto ampie, dovute alle numerose ripetizioni variate, soprattutto della sezione A, ma a volte anche della B. Poche sono le tradizionali arie col da capo, di cui una sola indicata espressamente con le lettere «D.C.»,<sup>122</sup> ovviamente composte in una forma più semplice quando sono cantate dai personaggi comici. È il caso di «Quel semplice uccellino» (n. 42), in cui Marcone cerca di dimostrare goffamente la sua padronanza del toscano e del linguaggio aulico, anche musicale, tramite una similitudine.<sup>123</sup> Si tratta dell'unica aria in cui compare un oboe solista, che esegue veloci note staccate nel registro acuto, imitando il cinguettio dell'uccellino, a volte da solo, altre assieme alla prima viola, altre ancora rispondendo o suonando insieme al primo violino.

Accanto a queste si trovano un'aria bipartita,<sup>124</sup> arie formate da una sola strofa, come la cavatina di Geneviefra «Lasciami alquanto piangere»,<sup>125</sup> esplicitamente indicata come tale dalle parole «volti subito la Cavatina» (cfr. fig. 21) e un'aria strofica, cioè la «Canzona» di Marcone in dialetto napoletano, formata da una

<sup>119</sup> Cfr., ad esempio, in questo stesso volume la descrizione della sinfonia dell'oratorio *La morte d'Abel* in SALVATORE ESPOSITO FERRAIOLI, «*La morte d'Abel*» di Leonardo Leo: suggestioni drammaturgiche e strategie compositive, pp. 83-115, con i riferimenti bibliografici pertinenti.

<sup>120</sup> Cfr. nn. 19, 28, 36, 38, 51, 69.

<sup>121</sup> Cfr. le arie nn. 11, 14, 16, 19, 28, 36, 46, 51, 56, 61 e il duetto n. 78.

<sup>122</sup> Cfr. n. 74.

<sup>123</sup> Per il testo di quest'aria cfr. *supra*, p. 401.

<sup>124</sup> Cfr. n. 5.

<sup>125</sup> Cfr. n. 32a.

linea di basso destinata al cantante, costituita da una melodia di origine popolare dal ritmo di 6/8 senza alcun accompagnamento (cfr. fig. 22).<sup>126</sup> Tale brano sembra ricordare la «vellanella ncopp'a lo suono de la tarantella», che Ciccone dichiara di voler cantare nel primo atto de *L'innocenza riconosciuta ovvero La Geneviefa* di Basilio Gerreco.<sup>127</sup>

Il virtuosismo caratterizza spesso anche le arie dei personaggi comici, ma è particolarmente presente nell'aria di furore di Geneviefa «De le più crude furie», tutta costellata di vocalizzi di grandi dimensioni.<sup>128</sup> Se l'interprete del ruolo di Geneviefa è l'allievo del S. Onofrio indicato nel libretto del '67, cioè l'evirato di origine romana Angelo Bucci, entrato per studiare da contralto nel 1762, secondo i documenti del S. Onofrio riportati da Salvatore Di Giacomo, questi doveva essere dotato di un talento e una tecnica straordinari. Ciò spiegherebbe il fatto che negli anni successivi interpretò ruoli di primo piano nell'ambito di drammi seri, come si può desumere dal catalogo dei libretti di Claudio Sartori.<sup>129</sup> Pur essendo nel registro del soprano, il ruolo di Geneviefa interpretato da Angelo Bucci è compatibile quindi con la voce di un contralto, soprattutto se un po' estesa, come capitava spesso per i cantanti evirati, perché ruota principalmente attorno alle note centrali.<sup>130</sup> Anche in altre arie di Geneviefa è richiesta una grande agilità vocale (cfr. i nn. 3 e 28). Ma il virtuosismo è presente anche in un'aria di Benoni (n. 5) e in due di Sifrido, in veste di soprano (nn. 19 e 40).

Alcune arie sembrano riecheggiare l'*Orfeo* di Gluck,<sup>131</sup> come quella di Sifrido «Al fiero mio duolo»<sup>132</sup> che, dopo la terza

<sup>126</sup> Cfr. n. 66 e fig. 22.

<sup>127</sup> Cfr. *supra*, p. 391.

<sup>128</sup> Cfr. n. 59.

<sup>129</sup> Cfr. A. MAGAUDDA, *Una partitura* cit., pp. 123-124 e *supra*, pp. 413-414.

<sup>130</sup> Cfr. *supra*, p. 413, nota 88.

<sup>131</sup> Cfr. l'aria «Chiamo il mio ben così» (*Orfeo* di Gluck, atto I, scena I), in cui sono contenuti effetti di eco e interventi in stile recitativo tra le strofe.

<sup>132</sup> Cfr. n. 16a.

ripetizione variata dell'unica strofa, si trasforma prima in recitativo accompagnato, poi in recitativo semplice e quella di Golo «S'io talora dicessi per gioco»<sup>133</sup> nel cui «andante con moto», come già rilevato precedentemente,<sup>134</sup> sono utilizzati due oboi e due trombe «di eco» per produrre l'effetto indicato dalle parole del testo e dalla prescrizione «Eco» che compare nell'introduzione strumentale.

I pezzi d'insieme posti alla fine degli atti risultano particolarmente dinamici grazie alla varietà delle sezioni. È il caso, ad esempio, del duetto «Vieni, o cara amata sposa» di Sifrido e Geneviefra (n. 78) posto alla fine del terzo atto, poco prima del coro conclusivo, di cui si è detto precedentemente,<sup>135</sup> che si distingue anche per le agilità e le lunghe tirate sui vocalizzi (cfr. fig. 23).

Spicca, per la sua modernità, il quartetto «Quest'a me poter di Bacco», che conclude il primo atto,<sup>136</sup> strutturato in forma aperta, con il susseguirsi di tre diverse sezioni in cui il tempo, dopo il passaggio dal 4/4 al 2/4 nella seconda, torna all'andamento iniziale nell'ultima in 4/4. Anche il terzetto conclusivo del secondo atto, «Io ti sfido all'armi all'armi» (n. 56), si svolge in sezioni successive senza riprese, secondo il procedimento *durchkomponiert*.

Come è tipico del periodo preclassico, lo stile musicale dominante è quello galante, la cui semplicità e leggerezza sono contemperate dal prorompente virtuosismo e dalla varietà della strumentazione. Ne sono esclusi la severità del contrappunto e l'arditezza di alcuni passaggi armonici che lo affiancano, invece, nelle opere e negli oratori di Leo.

Sebbene Robert Eitner (*Biographisch - Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz, Akademische Druck - Verlagsanstalt, IV, 1959, p. 137) indichi, a proposito di questo lavoro, la data 1743, peraltro non documentata ma ripresa successivamente anche da altri studiosi, è

<sup>133</sup> Cfr. n. 8.

<sup>134</sup> Cfr. *supra*, p. 416.

<sup>135</sup> Cfr. *supra*, p. 408.

<sup>136</sup> Cfr. n. 30b.

improbabile che Leo possa aver composto l'Opera di Santa Geneviefa nel pieno della sua maturità, cimentandosi in un genere di solito affidato ai migliori allievi dei conservatori come coronamento del loro percorso di studi e nel quale lui stesso aveva dato i suoi saggi nel 1712 e 1713 con *L'infedeltà abbattuta* e *Il trionfo della castità*.

I giudizi che Giuseppe Pastore ha dato su quest'opera confortano la nostra opinione, anche se lo studioso, che ha potuto visionare solo la partitura attribuita a Leo da Rondinella, senza avere la possibilità di leggere i due libretti del 1735 e del 1767, allora non ancora conosciuti, ha tratto conclusioni opposte. Scrive infatti che *La Geneviefa* è stata per lui l'«inattesa rivelazione di un'altra personalità di Leonardo Leo»,<sup>137</sup> ne sottolinea la «ricchezza» ed «espressività della sua strumentazione»,<sup>138</sup> afferma che il musicista pugliese «ha percorso decisamente, nella "forma" delle arie, i suoi tempi», avendo composto una musica nella quale «quasi sempre siamo più innanzi [...] di Jommelli e di Gluck».<sup>139</sup> Sottolinea inoltre che «Leo anticipa nello strumentale e nell'intima costruzione dei suoi pezzi, di oltre mezzo secolo quello che Gluck, Millico e Cimarosa faranno per la orchestrazione»<sup>140</sup> e sostiene come «il Settecento napoletano, nemmeno nell'ultimo decennio, abbia saputo dare di più».<sup>141</sup> Arriva persino a scrivere che «la musica assume spunti che poi ritroveremo in Verdi, mentre altre volte è, decisamente, nel clima fonico-estetico belliniano».<sup>142</sup> Non possiamo che concordare con lui circa la modernità di questo dramma sacro, ma escludiamo possa trattarsi di una composizione di Leonardo Leo. Riteniamo, invece, che *L'opera di Santa Geneviefa*, inquadrabile nel clima musicale della seconda metà del Settecento, sia da

<sup>137</sup> G. A. PASTORE, *Don Lionardo* cit., p. 94.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 113.



ascrivere probabilmente alla paternità di Simone Leclerc e che la partitura esaminata, a causa dell'inserimento di brani aggiunti in un secondo tempo da un compositore rimasto sconosciuto, rifletta, forse, un'esecuzione successiva a quella del 1767.

Ausilia Magaudda e Danilo Costantini



## APPENDICE

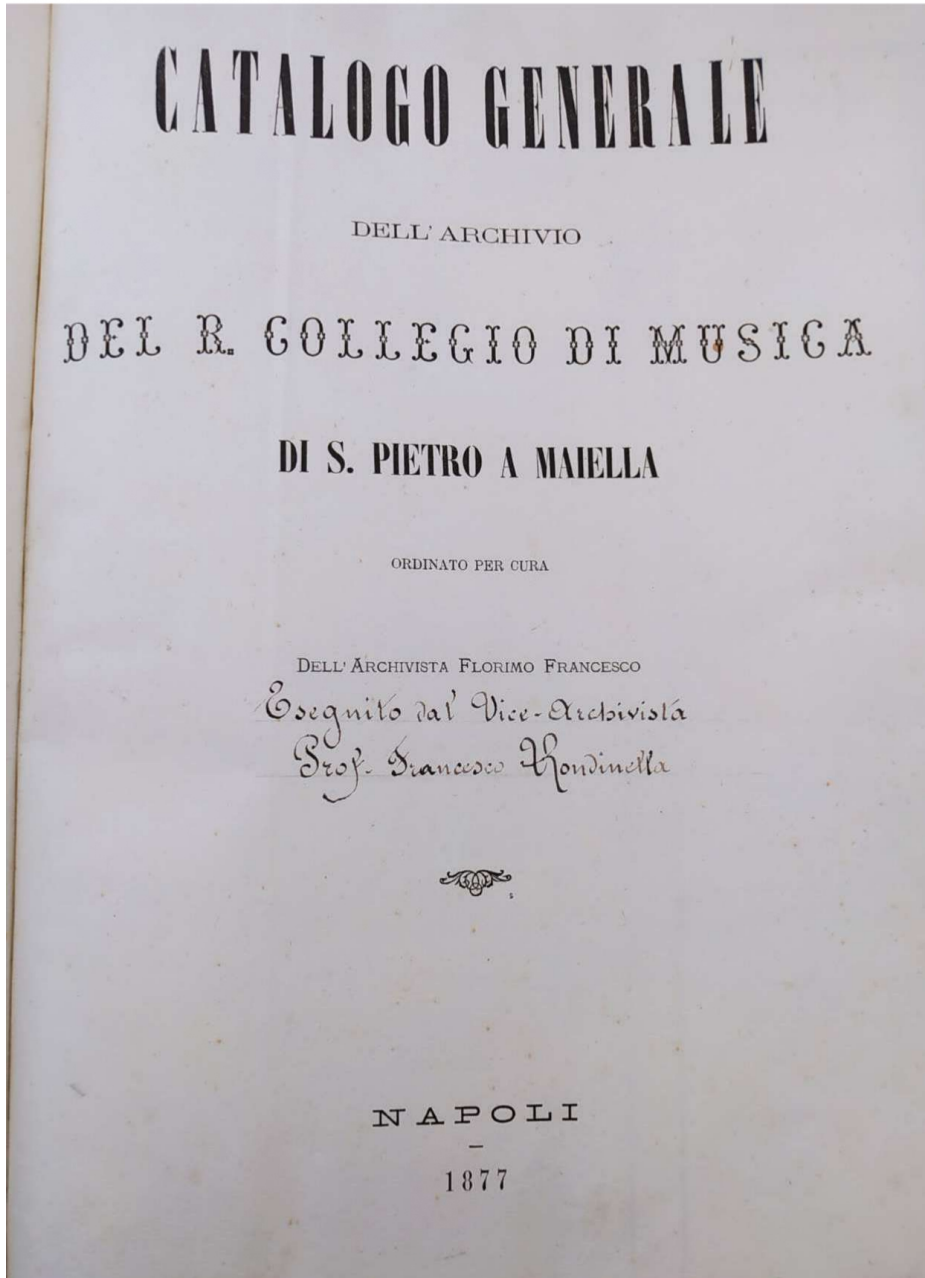
Fig. 1





Per il patrone semplice Anonimo. J. nel Mat. V. Parigi	21	3		178	
Libro di vari son. mia. Anon. Dem.	21	3		188	
1 <sup>o</sup> Solfeggio per Soprano con accompagn. di F. 21 3 168	30	2	79	170	
2 <sup>o</sup> Solfeggio per Soprano <del>Libro 2<sup>o</sup></del> Volume uno no. 170	16	8	10		
3 <sup>o</sup> Lamilla ed Emilia op. buffa solo alla 2 <sup>a</sup> v. 170	30	1		62-63-64-	
4 <sup>o</sup> Santa Genovisa op. Datto 3 v. 3 (1639) <sup>11. cor. di musica di Leo</sup>	30	7		80	
5 <sup>o</sup> Tre Cantate col solo basso <sup>Regalata da Sella v. 101</sup>	30	7		80	
6 <sup>o</sup> Libro 2 <sup>o</sup> Solfeggi per S <sup>o</sup> v. 1. Negati da Bonanni 6. Sup.	30	2		80	
7 <sup>o</sup> Istruzioni del Contrapunto (1792 35)	30	2		80	
					⊕

Fig. 3



Debito	<del>X</del> L. Clona al Colerario	Oratorio in due parti	Provia di Melusano
Debito	<del>X</del> Genesioffa	Medica scenale	Oratorio in 3. ed. Voluntari S. Della poevia di G. relativa agli 20 1677
Debito	<del>X</del> Le opere di Pichu con Amore - Fede scenale	opere scenale	In due parti Volume uno



Fig. 4




N. B. Nel v. 12 let <sup>libretto</sup> *Genette*  
*La Geneviefa* Dramma in  
3 atti di *Girolamo Gigli*  
Stampata in Padova nel 1699  
la quale somiglia in gran  
parte con la seguente Opera  
1699

Fig. 5

[dell' *libretto* multa copia usata] *manuscript 66°*  
*Santa Geneviefa*  
*Opera in 3 atti*  
(si crede) *Musica di Leonardo Leo*  
*Atto 1°*  
1699  
29. IX 21.4

Fig. 6

L A  
**GENEVIEFA.**  
O V E R O.  
L'INNOCENZA DIFESA  
DALL'INGANNO.  
DRAMMA SACRO PER MUSICA.  
*Da rappresentarsi nel Real Monastero di  
S. Chiara di Napoli.*  
*dagli Alunni del Real Conservatorio della  
Pietà de'Torchini.*  
*In questo presente Carnovale 1735.*  
D E D I C A T O  
All' Incomparabil Merito  
*Della Illustriss., e Reverendiss. Signora*  
L A S I G N O R A  
**D. ANTONIA**  
**CAPECE**  
*Di Capuano, de' Marchesi di Pontelatrone  
degnissima attuale Badessa in detto  
Real Monastero.*



IN NAPOLI MDCCXXXV.  
*Con licenza de' Superiori.*

*Stauffner.*

ARGOMENTO ISTORICO.

**G**eneviesfa, nome che esigge laggiù me di tenerezza da chi ha visto di umanità, fu nobilissimo germano della cosa sovrana di Brabante; legato in matrimonio con Sifrido poter Palatino di Treveri, questi necessitato abbandonar la consorte a cagione portar l'armi contro i Mori, che se ne revan la Francia, raccomandò la sua solata Eroina alla custodia di Golo Maggiordomo. Invaghitosi l'infedele della medesima, tentò di tradir la fedeltà dovuta al suo Signore. Le repulse dell'adultera, al Conte, adducendone riprova il parto di un Bambino, per veramente legittimo dell'amor di Sifrido. Prestò fede all'accusa lo sconosciuto Signore, ed in vendetta del commise al Maggiordomo la morte di innocente Principeffa, e dell'Infante Benoni; Ma la pietà de' Soldati (Mangiato de' quali nel dramma si fingono) lasciò loro in dono la vita, un

do per prova dell'eseguito comando la na di un mastino. Ritornato poscia rido, conobbe l'innocenza della con creduta estinta, e la perfidia del Maggiordomo. Per divertimento delle care, ordinata un giorno la caccia, seguitando una Cerva nella Speta medesima, ove appunto si trovava Geneviesfa, e Benoni, ivi nodrito per lo spazio di sette anni, quella gli alimenti d'erbe vilissime, questi latte della Cerva accennata. Ricofolava la sposa, ed abbracciato il figlio, gli ricondusse alla Reggia. Tutta si ave dalla storia, come ne scrive stamente il Molano ne i Santi di andra, ed il Signor di Cerifiers; Il che si vede aggiunto nel dramma è invenzione del Poeta.

protesta l'Autore, ebe le parole Sor- Numi, Adorare, e simili, si considerano, come scherzi Poetici, non per sentimenti di un cuore cattolico, come è quello dell'Autore del presente Drama.

PER.



## PERSONAGGI.

GENEVIEFA Principessa di Brabante  
glie di

*Luigi Giuliano.*

SIFRIDO Conte Palatino di Treveri.

*Giuliano Nicoletti.*

BENONI fanciullo loro figlio.

*Cic. Battista Zingone.*

ROMILDO sconosciuto, fratello di Genevief.

*Domenico Geronimo Malizia.*

GOLO, Maggiordomo del Palatino.

*Pompeo Malospirito.*

D.CIARLETTA persona di Corte.

*Nicola Pellegrino.*

MARCONE Napolitano Carceriere.

*Gennaro Sarnicchiaro.*

La Scena si finge in Idelberga, e (ue  
Selve vicine.

## MUTAZIONI.

Selva con Grotta, e senza, e poi con fiume

Parco di Sifrido con prospettiva del Sepolcro

e Statua di Genevief, e senza d'essa.

Carcere oscuro

Camera.

L'istesso Parco con ferrata alta di Prigione

*Cortile.*

La Musica è del Sig. G<sup>no</sup> GIUSEPPE BONNINI

Alunno nel detto Real Conservatorio.

Fig. 7

L'INNOCENZA  
RICONOSCIUTA,  
OVERO  
LA GENEVIEFA,  
DEL SIGNOR  
BASILIO GERRECO.



IN NAPOLI,  
Nella Stamperia del Paci 1707.  
*Con licenza de' Superiori.*

Si vendono dal medesimo Stampator Paci  
à S. Biase Maggiore, e proprio alla  
scesa dell'Osteria di S. Seuerino :

## INTERLOCUTORI. <sup>3</sup>

Innocenza. )  
Pudicitia. )  
Amor profano. ) Prologo.  
Tradimento. )

Geneuiefa Sposa di Sifrido.  
Sifrido Conte Palatino. (chia.  
Aurelia ferua madre di Serpillo vec-  
Serpillo paggio.  
Ciccione Napoletano. )  
Florindo. ) Serui di Si-  
Lanfrido. ) frido.  
Angelo Custode.  
Maria Vergine.  
Golo Maggiordomo di Sifrido, &  
amante di Geneuiefa.

La scena rapprefenta la città di Treueri

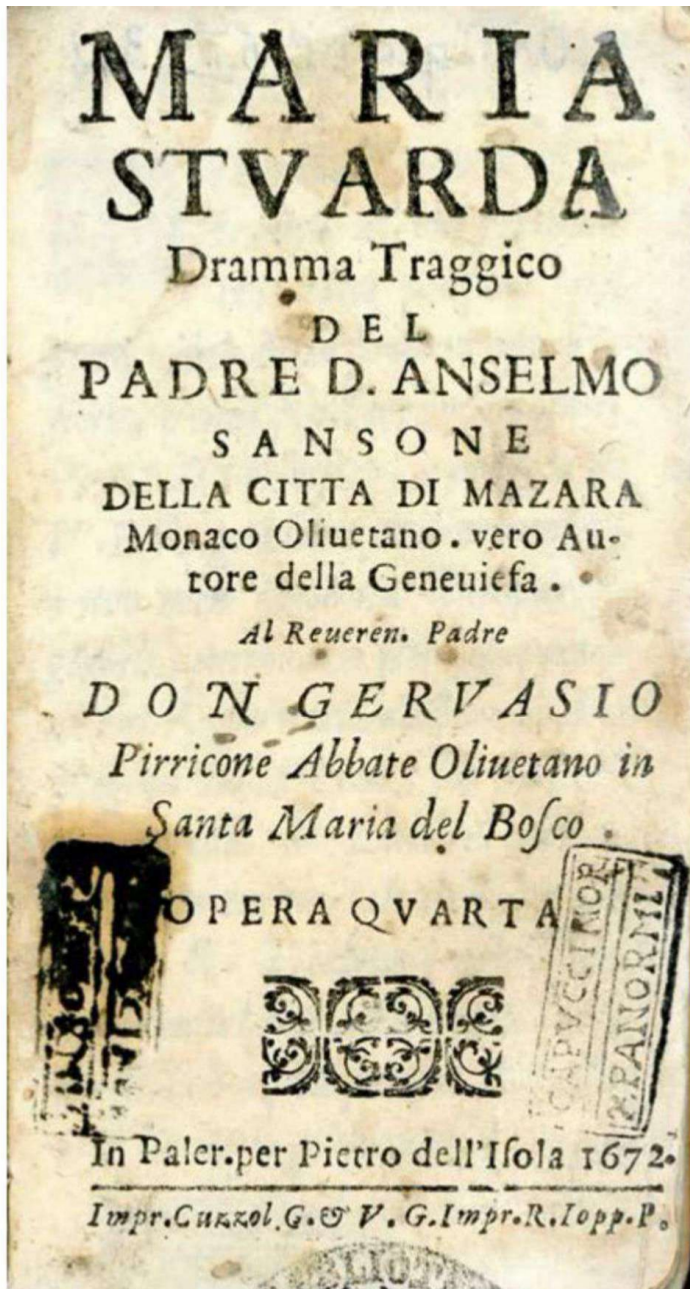
*Mutatione di Scena.*

Giardino di fiori.  
La Città di Treueri.  
Sala con camere.  
Galleria di quadri, e statue. (ne.  
Campo d'armi nella Città di Auigno.  
Vna Terra con carcere.  
Selua con Antro, e Fiume.

A 2

PRO.

Fig. 8





<sup>s</sup>  
**L'AVTORE**  
A CHI LEGGE.

**T**I presento ( Benigno  
Lettore ) vn Sole di  
bellezza, vn specchio di lim-  
pidezza, trà l'Eroine Coro-  
nate ( benche nelle tenebre  
della carcere, e nel fango  
dell'imposture ) se per altro  
non troui ch' io l'imbratti  
cò la mia penna; riceui l'af-  
fetto con l'effetto di fartela  
vedere freggiata nõ d'Ostri,  
mà di Sangue, che compas-  
sionádola compatirai anche  
la mia debbolezza inoltrata

alla

<sup>9</sup>  
alla passione di questo og-  
getto, Se vuoi che io tè  
nè doni dell'altre; conforme  
ti diedi la S. Geneuiefa dieci  
anni fà ( ritrouandomi nel  
Regno di Napoli ) che adef-  
so quattro anni sono, uscita  
sotto nome d'altri ( benche  
da me mal acconcia, e non  
riueduta ) fù gradita. E se de-  
tro vi trouerai quelle voci,  
fato, destino, fortuna, euen-  
to, sorte, &c. Le scrissi co-  
me per ornamento poetico;  
perche io intendo, e credo  
quello che la Santa Madre,  
Chiesa Cattolica m'insegna.  
Viui felice.

A S - AR-



L A  
GENEVIEFA.

O V V E R O

L' INNOCENZA DIFESA  
DALL' INGANNO.

DRAMMA SACRO PER MUSICA.

DA RAPPRESENTARSI NEL REAL MONISTERO  
DI S. CHIARA DI NAPOLI.

Dagli Alunni del Real Conservatorio  
di S. Onofrio

*In questo presente Carnovale 1767.*

DEDICATO

*All' Eccell. e Reverendiss. Signora*

D.CATTERINA MARIA  
S E R S A L E

DE' DUCHI DI CERISANO

*Attuale Abadessa in detto Real  
Monistero.*

IN NAPOLI MDCCLXVII.

*Con Licenza de' Superiori.*

## PERSONAGGI.

**GENEVIEFA** Principessa di Brabante moglie di

*Angiolo Bucci.*

**SIFRIDO** Conte Palatino di Treveri.

*Nicola Delmonti.*

**BENONI** fanciullo loro figlio.

*Antonio Pio.*

**ROMILDO** sconosciuto, fratello di Geneviefra.

*Giuseppe Mancinelli.*

**GOLO** Maggiordomo del Palatino.

*Pantalone Nelvi.*

**D. CIARLETTA** persona di Corte.

*Giuseppe Caricato.*

**MARCONE** Napolitano Carceriere.

*D. Pasquale de Marco.*

La Scena si finge in Idelberga, e sue  
Selve vicine.

## MUTAZIONI.

Selva con grotta, e senza, e poi con fiume.  
Parco di Sifrido con prospettiva del Sepolcro,  
e Statua di Geneviefra, e senza d'essa.

Carcere oscuro.

Camera.

L'istesso Parco con ferrata alta di Prigione.

Cortile.

La Musica è del Sig. SIMONE LECLERC  
Alunno nel detto Real Conservatorio.

AT-

Fig. 10

Differenze nel testo tra il libretto del 1735, quello del 1767 e la partitura

Il libretto del 1767 ha la stessa impaginazione di quello del 1735, fino al n. 56, che nella versione del 1767 è un terzetto di 26 versi e in quella del 1735 un duetto di 10. Di conseguenza nel primo dei due libretti si trova una pagina in più a chiusura del secondo atto. A partire dal terzo atto l'impaginazione rimane uguale, con la differenza che le pagine di destra del libretto del 1735 sono stampate a sinistra in quello del 1767 e viceversa, fino al n. 76 incluso. Il successivo duetto di Sifrido e Benoni (n. 77) è differente nei due libretti, sia nel testo che nella lunghezza, quindi l'impaginazione delle ultime tre pagine risulta diversa nelle due fonti.

Atto I	Libretto 1735	Libretto 1767	Partitura
2 rec Gen Ben	Oh che pazienza	Oh che <b>bella</b> pazienza	Oh che pazienza
9 rec Mar	Chisto è scurzo e schierchiato	Chisto è <b>pazzo</b> e schierchiato	Chisto è scurzo e schierchiato
13 rec Rom	Il come, il quando, la caggione, il motivo	Il come, il quando, la caggione, il motivo	Il come, il quando, la caggione, il <b>modo</b>
14 aria D. C.	Ma s'ella è tale mia cruda sorte	Ma s'ella è tale <b>ma</b> cruda sorte	Ma s'ella è tale mia cruda sorte
21 aria Rom	Alma bella che in cielo risplendi	Alma bella che in cielo risplendi	Alma bella che in <b>ciel</b> risplendi
22 rec acc. Mar	Se vedono a sta corte: io mme lo <b>nonno</b>	Se vedono a sta corte: io mme lo <b>nzonno</b>	Se vedono a sta corte: io mme lo <b>sonno</b>
	Faccio ffette carrine e ttanto cchiune	Faccio ffette carrine e ttanto cchiune	Faccio ffette carrine e <b>ttante</b> cchiune
	Ca ca l'affizeo poco o niente corre	Ca ca l'affizeo poco o niente corre	<b>Cacca</b> l'affizeo poco o niente corre
24 rec Gol e Sif	Cava una pistola, e va per uccidere Sifrido	Cava una pistola, <b>va</b> per uccidere Sifrido	Cava una pistola, e va per uccidere Sifrido
26 rec Mar Gol e Sif	Già te può i allestanno	Già te può i <b>allestenno</b>	Già te può i allestanno
	Segnò eccome ccà	Segnò eccome ccà	<b>Signò</b> eccome ccà
	2 didascalie	2 didascalie	Mancano le 2 didascalie
27 rec D.C. Mar Gen	Che rumori son qui?	Che rumori son qui?	Che rumori son <b>qua?</b>
			A ttempo nce [vo]lea cambiato dopo in E bbattenne mò nce [vo]lea
29a rec. D.C. Mar	Non occorre...	Non occorre...	<b>N'accorre...</b>
	Almeno per mezz'ora Che te dia capovatto: pe mezz'ora: Oh, che ssinghe squartato Oje teorbea scassata	Almeno per mezz'ora Che te dia capovatto: pe mezz'ora: Oh, che ssinghe squartato Oje teorbea scassata	<b>Parliam</b> per mezz'ora Che ti dia capovatto <b>per mezz'ora</b> Oh che ssinghe <b>sguarrato</b> Oje <b>teorba</b> scassata

A c. 134v della partitura del primo atto, si può leggere, scritto da altra mano che, se si canta al posto del duetto finale il quartetto aggiunto (con testo riadattato e nuova musica), è necessario sostituire la musica degli ultimi due versi del recitativo che lo precedono (n. 29) con quella appositamente confezionata con lo scopo di sostituire la tonalità conclusiva di si bem. maggiore (tonalità del duetto) con quella di sol minore (tonalità del quartetto), per collegare correttamente il brano musicale inserito: «Cantandosi il Quartetto dicasi il Recit., che siegue dal segno». Il segno è scritto nella quartultima misura del recitativo che termina in sol min. Nella stessa pagina, alla fine del primo recitativo, permane l'indicazione scritta dalla mano precedente e con lo stesso inchiostro usati per il resto della partitura: «Siegue il Duetto». Naturalmente quest'ultima indicazione è valida nel caso non lo si sostituisca con il quartetto. Si può ipotizzare dunque che il nuovo brano fosse stato inserito per una rappresentazione successiva a quella testimoniata dalla partitura.

Atto II	Libretto 1735	Libretto 1767	Partitura
56 terzetto/duetto	<b>Duetto D.C. Mar.</b>	Terzetto D.C. Mar. Ben.	Terzetto D.C. Mar. Ben.
		<b>Meschinello</b> quanto oh Dio	<b>Poverino</b> quanto oh Dio
		Or mi <b>par</b> ch'a questa via <b>Già ne vien tutto spumante</b>	Or mi <b>pare</b> che a questa via <b>Lei ne venga ah poveraccia</b>
		<b>Torna</b> né? Ah, mamma mia	<b>Viene</b> ne! Ah mamma mia

A c. 135v dopo il recitativo tra D. Ciarletta e Marcone è scritto «Siegue il Duetto», ma a c. 136 inizia un terzetto cantato da Benoni, D. Ciarletta e Marcone. Si può trattare di un errore del copista, che ha scritto “duetto” invece di “terzetto”, oppure nella prima stesura della partitura si faceva riferimento al libretto del 1735 in cui effettivamente al recitativo di D. Ciarletta e Marcone seguiva un duetto con gli stessi personaggi. Nella successiva versione della partitura, funzionale forse a una posteriore rappresentazione, ci si avvale invece del testo del libretto del 1767, in cui è presente il terzetto di Benoni, D. Ciarletta e Marcone, che differisce però, per alcuni particolari, dal testo della partitura. Il testo del terzetto è in entrambi i casi (libretto 1767 e partitura) una parafrasi di quello del duetto.

Atto III	Libretto 1735	Libretto 1767	Partitura
65 rec. Mar Gol	E io non voglio piangere	E io non voglio <b>piagnere</b>	E io non voglio piangere
66 Mar.	E io non farria sto trivolo vattuto	E io non farria sto trivolo vattuto	E io non <b>forria</b> sto trivolo vattuto
72 rec. Rom Gen	Vo intender del camino	Vo intender del <b>cammino</b>	Vo intender del camino
76 rec. Rom Mar Sif D.C.	Va annevina a chi l'ave arrobato	<b>Ebba</b> annevina a chi l'ave arrobato	Va annevina a chi l'ave arrobato
78	Terzetto Sif Gen Ben	Duetto Sif Gen Gen <b>Senta</b> già piacer consuolo	Duetto Sif Gen Gen <b>Sento</b> già piacer consuolo
79 rec. Mar Sif D.C. Gen Rom	Ah che Romildo non ha il cor di macigno Uh vi chi vene? E' Golo il traditore	Ah che Romildo non ha il cor di macigno Uh vi chi vene? E' Golo il traditore	Ah che Romildo non ha il cor <b>si [fatto]</b> [poco leggibile] <b>Ah ca è vero</b> <b>lo non so che m'avvenne</b> <i>Tutti partono. Resta Marcone solo e dice [oh bona] [poco leggibile]</i> <i>Finita l'aria di Marcone. Esce Sifrido Gen Golo</i> <i>Sifrido. Iniquo e tanto ardisti? Si ponga questo solo verso in musica</i> <i>ed attacca bene la scena ultima</i> <i>Golo. Ove son? Siegue il resto come va</i>
81 coro tutti	<b>Nuovi ardori</b> <b>Più costante e più vivace</b> <b>Scuoti casto Imeneo l'antica face</b>	Nuove fiamme e nuovi ardori E Imeneo la bella face Più vivace accendi ancor	Nuove fiamme e nuovi ardori E Imeneo la bella face Più vivace accendi ancor

Fig.11a

## 78 Duetto di Sifrido e Geneviefia

Vieni cara amata sposa

**Largo**

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, Sifrido, Geneviefia, and Basso. The second system includes Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Largo'. The first system shows the beginning of the piece, with the violins playing a melodic line and the bass providing a steady accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns in the violins and a more active bass line.

7

Vie - ni ca - ra a ma - ta Spo - sa nel mio sen ti stringo al pe - to nel mio

Vln.

Vln.

11

sen ti strin - go al petto

Vln.

Vln.

L'al - ma mia con te ri - po - sa pien di gio - ia e di di - le - tto pien di gio - ia e di di -

11

Fig. 11b

The musical score for Fig. 11b is divided into two systems. The first system (measures 25-33) is marked **Allegro** and features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal lines (Soprano and Alto) enter at measure 25 with the lyrics: "ten - ti Chi di voi fa il mio duo - lo Chi di voi fa il mio duo - lo". The piano accompaniment continues with a driving eighth-note pattern. The second system (measures 34-40) begins with a piano accompaniment marked **f** (forte), featuring a dense texture of sixteenth-note runs. The vocal lines (Soprano and Alto) re-enter at measure 34 with the lyrics: "Sen - ta già pia - cer pia - cer con - suo - lo Com - pa - ti - sce il tu - o fal -". The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note texture.

42

Vln. - lar Com - pa - ti - sce il mi - o fal - lar Chi di voi sa il mio duo - lo sa il mio

Vln. lar Com - pa - ti - sce il mi - o fal - lar Sen - ta già pia - cer con -

42

53

Vln. duo - lo com - pa - ti - sce il mi - o fal - lar com - pa - ti - sce il mio fal - lar com - pa - ti - sce il

Vln. suo - lo com - pa - ti - sce il tu - o fal - lar com - pa - ti - sce il tuo il tuo fal - lar com - pa -

53



Fig. 12

134

hai te ne va pro' insegnate ad intendi il

vai oie te orba scajjata la uoie proprio da

me na moje a ra

capi d'lece, cho pigoa dal degno

oie te orba scajjata la uoi proprio da me na malle a ra

Cantandosi il Quartetto e Segue Duetto

D. Giav.<sup>to</sup>  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Guar' a mo' poter di Bracco

a mo' scappo alla

unijoni

Allegro Moderato

## Fig. 13

### Schema dell'Opera di Santa Geneviefia

**Gen**= Genoviefia madre Soprano    **Ben**= Benoni suo figlio Soprano    **Sif**= Sifrido sposo di Genoviefia e padre di Benoni Tenore  
**Rom**= Romildo fratello di Genoviefia Alto    **Gol**= Golo maggiordomo recitativi di Tenore, arie di Basso  
**D.C.** = Don Ciarletta cortigiano Tenore    **Mar** = Marcone carceriere Basso

		Atto I	Pagine della partitura (tra parentesi quelle del libretto del 1767)
1) Sinfonia	a	Con brio (re mag., C)	2-10v
	b	Andante (re mag., $\frac{3}{8}$ )	10v-14
	b	Presto (re mag., $\frac{6}{8}$ )	14-21
		Scena I                      Selva con grotta    Geneviefia e Benoni	
2) rec. Gen Ben		Dunque il bel padre mio	22-23v (9-10)
<b>3) aria Gen</b>		<b>Non partir dal caro figlio</b> (Andante, sol mag., $\frac{6}{8}$ ; Allegro, $\frac{2}{4}$ )	24-28v (10-11)
		Scena II                      Benoni solo	
4) rec. Ben		Che crudeltà di madre! Ella si parte	29 (11)
<b>5) aria Ben</b>		<b>Se pur mi riesce</b> (Andante grazioso, la mag., $\frac{2}{4}$ )	29v-33v (11)
		Scena III Parco di Sifrido, con sepolcro e statua di Geneviefia	
6) rec. Gol		Ogni cosa è terrore agli occhi miei	34-34v (12)
		Scena IV                      Marcone e detto	
7) rec. Mar Gol		Accellenzia currite	34v-37 (12-14)
<b>8) aria Gol</b>		<b>S'io talora dicessi per gioco</b> (Andante con moto, si bem. mag., C)	38-49 (15)
		Scena V                      Marcone solo	
9) rec. Mar		Chisto è pazzo e schierchiato	50-51 (15-16)
		Scena VI                      D. Ciarletta e detto	
10) rec. D.C. Mar		Oh appunto! sia lodato	51-53r (16-17)
<b>11) aria Mar</b>		<b>Tu non te n'adduone</b> (Allegro, sol mag., $\frac{3}{8}$ ; $\frac{2}{8}$ )	54-58v (17-18)
		Scena VII                      D. Ciarletta solo	
12) rec. D.C.		Povero D. Ciarletta! E in quale stato	59r-59v (18)
		Scena VIII                      Romildo e detto	
13) rec. Rom		Pompe auguste di morte	60-62 (18-20)
<b>14) aria D.C.</b>		<b>Per me il tacere</b> (Andante con moto, mi bem. mag., C; Allegro $\frac{3}{4}$ ; Andante C; Allegro $\frac{3}{4}$ )	63-75v (20)
		Scena IX                      Romildo solo	
15) rec. Rom		Dunque rea qui si crede e rea si chiama	76r-76v (21)
		Scena X                      Sifrido e detto che dorme	
<b>16a) aria Sif.</b>		<b>Al fiero mio duolo</b> (Largo, do mag., $\frac{3}{4}$ )	77-82 (21)
16b) rec. acc. Sif.		L'innocente consorte (Largo, C)	82-84 (21)
17) rec. Rom Sif		<b>E tanto ardisti?</b>	84-84v (21-22)
		Scena XI                      Marcone e detti	
18) rec. Mar Sif		Sio prencipe ch'è stato? Chè ssocciesso?	85 (22)
<b>19) aria Sif</b>		<b>Chiedo una morte</b> (Largo-Allegro-Largo-Allegro, mi bem. mag., C) al segno	86-97v (22)
		Scena XII                      Marcone e Romildo che dorme	
20) rec. Mar Rom		Chisto è ppazzo: desidera la morte!	98-99 (23)
<b>21) aria Rom</b>		<b>Alma bella che in ciel risplendi</b> (Vivace, do mag., C)	100-109 (23)
		Scena XIII                      Marcone solo	
22) rec. acc. Mar		Io non aggio poduto (Largo, do mag., C) all'inizio «recitativo del aria»	110-112v (24)
<b>23) aria Mar</b>		<b>N'ommo guosso comm'a mme</b> (Allegro, Fa mag., C)	113-116v (24)
		Scena XIV Cortile                      Golo, quindi Sifrido	
24) rec. Gol		Il barbaro mio cor, se pur v'ha loco	117-118 (25)
		Scena XV                      Geneviefia in abito da uomo e detti	
25) rec. Gen Gol Sif		Ferma lascia crudel	118v (26)
		Scena XVI                      Marcone e detti	
26) rec. Mar Gol Gen Sif		Chi è stato sto bbriccone?	119-120 (26-27)
		Scena XVII                      D. Ciarletta, Marcone e Geneviefia	
27) rec. D.C. Mar Gen		Che fu mai: ch'è successo?	120v-121v (27-28)
<b>28) aria Gen</b>		<b>Anderò fra le ritorte</b> (Largo, re mag., $\frac{3}{4}$ ; Allegretto, $\frac{3}{8}$ ; $\frac{3}{4}$ col tempo di prima) «Dal segno» (= da capo senza introd. strum.)	122-132 (28)
		Scena XVIII                      D. Ciarletta e Marcone	
29a) rec. D.C. Mar		Tu ancora partir vuoi?	133-134v (29-30)
		Siegue duetto / Cantandosi il quartetto dicasi il recit. che siegue dal segno	
29b) rec. Mar		Vuoje teorbea scassata	134v (29)
<b>30b) quartetto D.C. Sif Mar Gol</b>		<b>Quest'a me poter di Bacco</b> (All. moderato, sol mag., C; $\frac{2}{4}$ ; C)	136-144v
<b>30a) duetto D.C. Mar</b>		<b>Questo a me! Poder di Bacco</b> (Andante con moto, si bem. mag., C; Allegro, fa mag. $\frac{6}{8}$ ; Andante, si bem. Mag., C; Allegro assai, si bem. mag., $\frac{6}{8}$ )	145-156v (30)

## Atto II

	Scena I	Parco con torre ed in essa una ferrata	
31) rec. acc. Gen		Mute cifre di morte, avari orrori (Largo-Presto-Largo, mi bem. mag., C)	1-6v (31)
	Scena II	Romildo per via e detta	
32a) rec Rom e Gen		Poiché del prence indegno «volti subito la cavatina»	7-9 (31-33)
32b) <b>cavatina Gen</b>		<b>Lasciami alquanto piangere</b> (5 misure: Largo, fa min., C)	9v (33)
	Scena III	Marcone e detti	
33) rec Mar Gen Rom		Te a ta frettata. E bè? che mmenzeone?	10-11 (33-34)
34) <b>aria Mar</b>		<b>Io pe dà gusto</b> (Andante grazioso, do mag., $\frac{6}{8}$ )	12-17v (34)
	Scena IV	Romildo solo	
35) rec. Rom		Come la gemma istessa	18-18v (35)
36) <b>aria Rom</b>		<b>Mio cor, che sarà?</b> (Andante con un po' di moto, mi bem. mag., $\epsilon$ )	19-31v (35)
		«dal segno» (= da capo senza introd. strum. e 1° verso	
	Scena V	Camera Sifrido e Golo	
37) rec. Gol e Sif		Lungi dal tuo gran core	32-33 (36-37)
38) <b>aria Gol</b>		<b>Tu vedrai che questo acciario</b> (Allegro vivace, re mag., C) «Dal segno»	34-48v (37)
	Scena VI	Sifrido, quindi D. Ciarletta e Marcone	
39) rec. Sif., D.C. e Mar.		Benché in odio mi sia	49-51 (37-39)
40) <b>aria Sif</b>		<b>Non può vivere chi porta</b> (Allegro moderato, fa mag., C)	52-67v (39)
	Scena VII	Marcone e D. Ciarletta	
41) rec. Mar e D.C.		Sto sio prencipe	68-69v (39-41)
42) <b>aria Mar</b>		<b>Quel semplice ucellino</b> (Andantino grazioso, sol mag., C)	70-78v (41)
	Scena VIII	D. Ciarletta solo	
43) rec. D.C.		Quanto è curioso affè, quanto è buffone	79-79v (41)
44) <b>aria D.C.</b>		<b>Il mondo d'oggi</b> (Andante con moto, si bem. mag., C)	80-85v (41-42)
	Scena IX	Carcere oscuro. Genevief, quindi Romildo con visiera e spada nuda, prima di dentro e poi fuori	
45) rec. Gen e Rom		Dunque morir degg'io	86-89 (42-44)
46) <b>aria Gen</b>		<b>A ristorar mio duolo</b> (Largo assai, re mag., C; Andante, $\frac{3}{8}$ ; Largo C) «dal segno»	90-102v (44-45)
	Scena X	Selva e fiume Sifrido e Golo alla caccia	
47) rec. Gol e Sif		Ozioso al tuo fianco	103-104v (45-46)
	Scena XI	Sifrido solo	
48) rec. acc. Sif		Ma se questa ch'io spiro, aura vitale (Largo-Presto-Andante, Re mag., C)	105-107v (46)
49) <b>aria Sif</b>		<b>Figlio, ohimè, se mio non sei</b> (Allegro assai, sol min., C)	108-119 (46)
	Scena XII	Marcone, quindi Benoni portato dal fiume, che sta per annegarsi, e detto	
50) rec. Mar Sif Ben		O ninno poveriello	119v-120v (47-48)
51) <b>aria Ben</b>		<b>Io ne' perigli miei</b> (Andante, sol mag., C; Allegretto, do mag., $\frac{6}{8}$ ; Andante, La min) «Dal segno»	121-132v (48)
52) rec. Mar Ben Sif		Ahù, che bbella cosa! vi si pozzo	133-133v (48)
	Scena XIII	Romildo e detti	
53) rec, Rom Ben Mar Sif		Un empio, un traditore, un scellerato	134-134v (49)
	Scena XIV	D. Ciarletta e detti	
54) rec. D.C. Mar Sif Rom Ben		Ecco quel rompicollo	134v- 135(49-50)
	Scena XV	D. Ciarletta e Marcone	
55) rec. D.C. Mar		Corri, corri, Marcone «Siegue il duetto»	135v (50)
56) <b>terzetto Ben D.C. Mar</b>		<b>Io ti sfido all'armi all'armi</b> (Andante, re mag., C; $\frac{3}{8}$ )	136-147v (50-51)

### Atto III

	Scena I	Selva con grotta. Geneviefia coll'abito della selva, con una spoglia di Benoni in mano	
57) rec. acc. Gen		Mio bellissimo figlio, ahimè, sei morto! (Largo, fa mag., C)	2-9 (52)
	Scena II	Sifrido ferito e la suadetta	
58a) rec Sif Gen		Crudelissimo fato!	10-11v (52-54)
58b) rec acc. Gen		Barbaro e pur potesti (si bem. mag., C)	12-13 (54)
59) <b>aria Gen</b>		<b>De le più crude furie</b> (Allegro, si bem. mag., C)	14-27v (54)
	Scena III	Sifrido, quindi Marcone	
60) rec Sif Mar		Misero, che mi avvenne?	28-29 (55-56)
61) <b>aria Sif</b>		<b>Ombra cara del mio bene</b> (Largo, mi bem. mag., $\frac{3}{4}$ ; Allegro, do min., C; Largo, si bem. mag., $\frac{3}{4}$ )	30-45 (56)
	Scena IV	Marcone	
62) rec Mar		Che bbonora è la cosa? Sarà st'aria	46-46v (56)
	Scena V	D. Ciarletta e Golo freneticando e detto	
63) rec D.C. e Gol		Signor, non internarti in un pensiero	47-49v (57-59)
64) <b>aria D.C.</b>		<b>Non vuoi lasciarmi?</b> (Allegro spiritoso, La mag., C)	50-57 (59)
	Scena VI	Golo e Marcone	
65) rec. Mar e Gol		È currejuso proprio! Avite visto	58-59v (59-61)
66) <b>Canzona Mar</b>		<b>Povero majordommo annegrecato</b> (Canto in dialetto senza accompagnamento, (do mag. $\frac{6}{8}$ s))	59v
	Scena VII	Golo, quindi Benoni con uno strale in mano	
67) rec Gol Ben		Dove ne vai crudel? Perché mi lasci	60-61 (61-62)
	Scena VIII	Geneviefia e detti	
68) rec Gen Ben Gol		Empio, che fai?	61-61v (62)
69) <b>aria Gol</b>		<b>Fuggo...ma doce ahi lassoi</b> (Allegro vivace, do min., C) Dal segno	62-67v (62)
	Scena IX	Geneviefia e Benoni	
70) rec Gen Ben		Traditor! Figlio caro.	68-68v (63)
71) <b>aria Ben</b>		Se più spietata (Allegretto, fa mag., $\frac{3}{4}$ )	69-79 (63)
	Scena X	Romildo e Geneviefia	
72) rec Rom Gen		Poco di sangue ancora	81-83 (64-65)
	Scena XI	Romildo solo	
		Dopo il rec. 72 è scritto il rec. 73b in Re mag. (c.83v)	
73a) rec Rom		Ferma, deh ferma... O Dio! Tali rimproveri	83v (65-66)
		Dopo il rec. 73a lo stesso è riscritto in sol mag. (73b) seguito dal solo basso dell'aria 74 (cc. 84v-85)	
		Parte di solo basso con stessa mano diversa	
73b) rec Rom		Ferma, deh ferma... O Dio! Tali rimproveri	84v-85 (65-66)
74) <b>aria Rom</b>		<b>No no, cangia pensiero</b> (Allegro, re mag., C) Da capo	86-97 (66)
	Scena XII	Sifrido e D. Ciarletta	
75) rec D.C. e Sif		Di te novella alcuna	98-98v (66)
	Scena XIII	Romildo fra guardie, Marcone e detti	
76) rec Rom Mar Sif D.C.		Destino!   Non te ire movenno	98v-100 (66-67)
	Scena XIV	Geneviefia e Benoni in disparte, e detti	
77) rec Gen Sif Rom Ben Mar D.C.		Ascoltiam di lontano	100v-102v (68-69)
78) <b>duetto Sif Gen</b>		<b>Vieni, o cara amata sposa</b> (Largo la mag. C; Allegro, la mag.-Mi mag. $\frac{3}{8}$ ; Largo la mag.-mi mag., C; Allegro mi mag.-la mag., $\frac{3}{8}$ s)	103-117v (69-70)
79) rec Mar Sif D.C. Gen Rom		Segnò lo veveraggio mme lo mmereto	118-119 (70-71)
	Scena XV ed ultima	Golo e li sudetti	
80) rec Gol Gen Sif Rom D.C. Mar		Ove son? Chi rimiro?	119v-120v (71-72)
81) <b>coro tutti</b>		<b>Destà amor ne i regi cori</b> (Allegro, re mag., $\frac{3}{8}$ s)	121-122v (72)



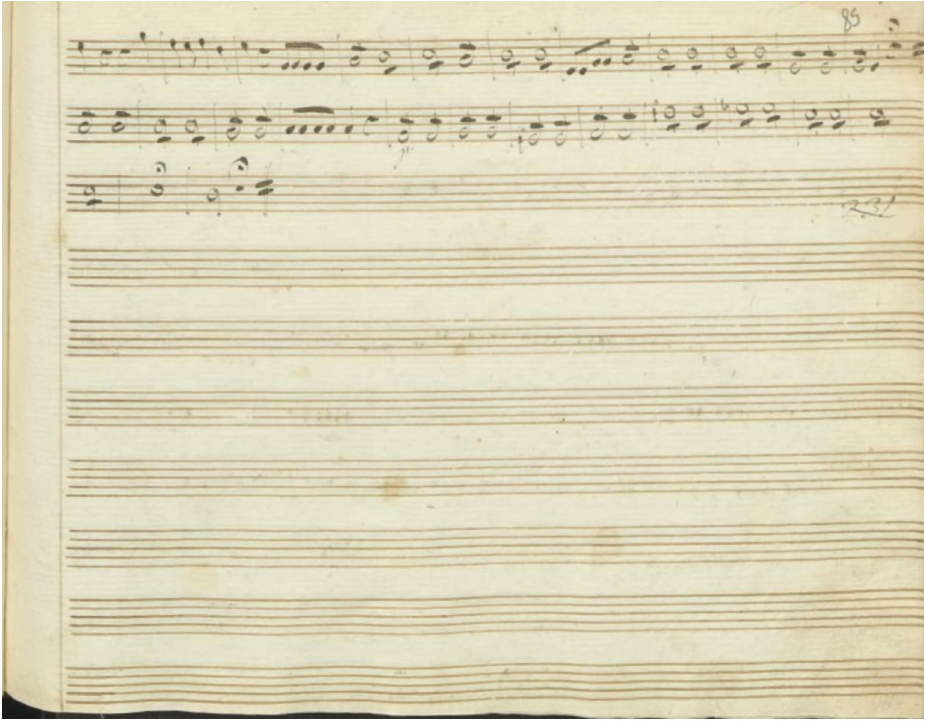
Fig. 14

*Scena XI*  
*Pomido solo*

ferma del ferma... o Dio! tali rimproveri al  
tuo liberatore: pri a nemica a se fido, or la sua  
morte tal affanno ti reca, e tal dolore

*Segue Aria di Pomido*

ferma del ferma... o Dio! tali rimproveri al tuo liberatore: pri a  
nemica a se fido, or la sua morte tal affanno ti reca, e tal dolore



Handwritten musical score for multiple instruments. The page is numbered 232 in the top right corner and 233 in the middle right. The instruments listed on the left are: *Hr.* (Horn), *Fag.* (Bassoon), *Corn.* (Trumpet), *Fl.* (Flute), *Clamido* (Clarinet), and *Tr.* (Trombone). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The paper is aged and shows some staining.

Fig. 15

Handwritten musical score for a vocal piece. The score is written on five staves. The first staff contains the lyrics: "etc. prendi l'indice ac- ciatro <sup>gcr</sup> Dat che ro mil'io non ha de". The second staff contains the lyrics: "lor si. Si. Ah ca e ve ro lo non so che m'avvenne". The third staff contains the lyrics: "il machinello per le posse sje de gia il suo cervello." Below the third staff, there are performance instructions: "Citta marcione solo. finna l'aria di marcione. Eje sigilo sin. Solo g." Below the instructions, there is a note: "sigilo. Iniquo e sano arditu di pingu grasso no vesp in m'gna, el amica bene la sara ultima." Below the note, there is a signature: "Segue subito l'ultima". At the bottom of the page, there is a musical notation for a drum or percussion instrument, consisting of a series of notes and rests, with the text "Creyon di rinito" and "Volti subito" below it.

Handwritten musical score for a vocal piece, identical to the one above. The score is written on five staves. The first staff contains the lyrics: "etc. prendi l'indice ac- ciatro <sup>gcr</sup> Dat che ro mil'io non ha de". The second staff contains the lyrics: "lor si. Si. Ah ca e ve ro lo non so che m'avvenne". The third staff contains the lyrics: "il machinello per le posse sje de gia il suo cervello." Below the third staff, there are performance instructions: "Citta marcione solo. finna l'aria di marcione. Eje sigilo sin. Solo g." Below the instructions, there is a note: "sigilo. Iniquo e sano arditu di pingu grasso no vesp in m'gna, el amica bene la sara ultima." Below the note, there is a signature: "Segue subito l'ultima". At the bottom of the page, there is a musical notation for a drum or percussion instrument, consisting of a series of notes and rests, with the text "Creyon di rinito" and "Volti subito" below it.



Fig. 16

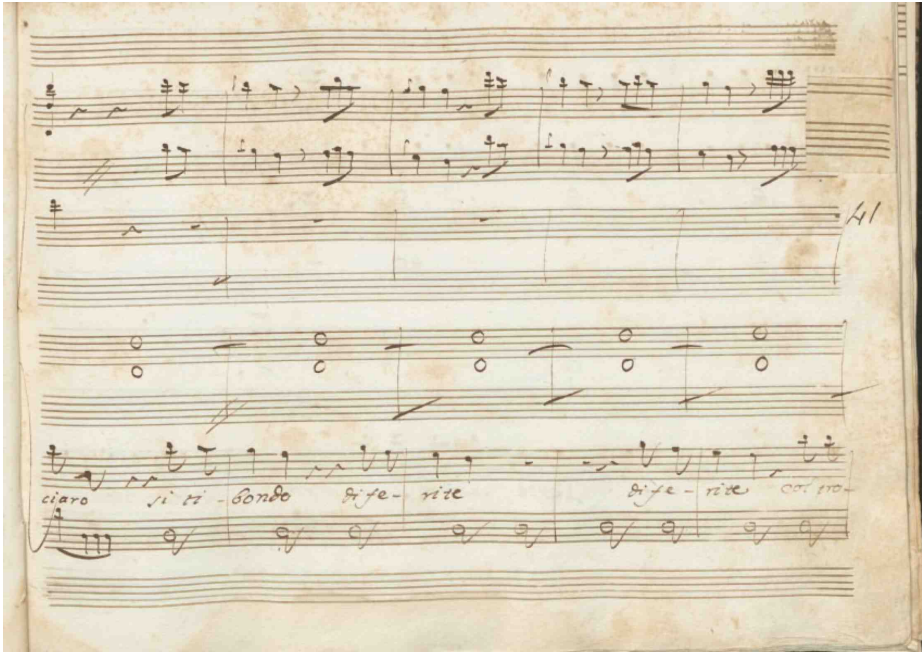


Fig. 17

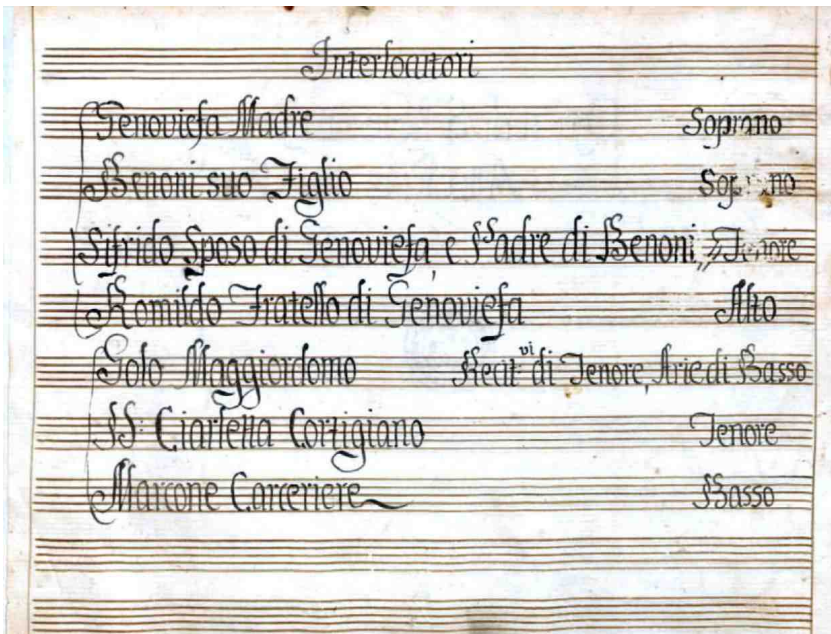




Fig. 18

Scena 2<sup>a</sup>  
L'Alto a' voce de' Reine

compositi

Violoncelli

Violini

Violone

Clarinete

Flauto

Organo

Choro

al fiero mio duolo non tra vo cap solo non

large  
pizzicato

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled 'Scena 2<sup>a</sup>' and 'L'Alto a' voce de' Reine'. The score includes a vocal line for the Alto and several instrumental parts: Violoncelli, Violini, Violone, Clarinete, Flauto, Organo, and Choro. The vocal line has lyrics: 'al fiero mio duolo non tra vo cap solo non'. The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are dynamic markings such as 'p.' (piano) and 'pizzicato' (pizzicato). The tempo marking 'large' is present at the bottom left. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Fig. 19

Detailed description: This image shows a section of handwritten musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves are instrumental accompaniment, likely for a keyboard instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The notation is characterized by rhythmic patterns, including groups of sixteenth notes and triplets. There are also some rests and dynamic markings. The handwriting is in a historical style, consistent with the other figure.

Fig. 20

atto	numero	carta	tonalità	Trombe in	Corni in	Strum. non specificati	Traspos.	alterazioni in chiave	n. pentagr.	chiave
I	1 a c	1	D		D		x		2	V
	3	24	G		x	x		x	1	B
	8	38	Bb	Bb				x	1	V
	14	63	Eb		x	x		x	2	V
	19	86	Eb		Eb		x		2	V
	21	100	C	C					1	V
	23	113	F		F			x	1	B
	28	122	D		D			x	1	B
	30a	145	B	x				x	1	V
	II	31	1	Eb		Eb		x		2
36		19	Eb		Eb			x	1	B
38		34	D	D				x	1	V
40		52	F		F		x	x	2	V
44		80	B	B				x	1	V
46		90	D		D		x		2	V
48		105			G		x		2	V
49		108	g		G		x		2	V
51		121	G		G			x	2	B
56		136	D	D				x	1	V
III	57	2/149	F		F		x		2	V
	59	14/161	B	B				x	1	V
	61	30/177	Eb		Eb		x		2	V
	71	69/216	F		F			x	1	B
	74	86/232	D		D		x		2	V
	81	121/268	D	D				x	1	V

Fig. 21

Handwritten musical score for Fig. 21, featuring three staves of music with Italian lyrics. The first staff begins with the lyrics "srai, questa gemma d'arai" and "odio: che vedo: Di che al se' dogen-". The second staff continues with "matto la so-tella traccita, que' fo negno a moro e, yria di se' nulla". The third staff starts with "vita... o' dico: qual pena" and "vati subito lo canorino". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "rom." and "gen.".

Fig. 22

Handwritten musical score for Fig. 22, featuring five staves of music with Italian lyrics. The first staff begins with the lyrics "ni e quando mo tre vole-ammo". The second staff is marked "Canzone" and contains the lyrics "io vero majar dommo on negre ca-ro; e comme l'agen". The third staff continues with "nefe ma le se ra-to; manna le vische di chi l'ha". The fourth staff starts with "allattai-ro." and "Dece anne primmo ve ne fosse ju-to; ca mo no l'orri". The fifth and final staff contains the lyrics "a tanto tor manta-to e io non forria sto tri vo" and "lo vat-ta-to". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "m.".

Fig. 23

The musical score for Fig. 23 is presented in three systems. Each system consists of three staves: a top staff for the piano right hand, a middle staff for the piano left hand, and a bottom staff for the vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 100-102) shows a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line begins with the word "lar" in measure 100. The second system (measures 103-105) continues the piano accompaniment with increasing complexity, including sixteenth-note runs. The vocal line continues with "lar" in measure 103 and then has a rest in measure 104. The third system (measures 106-108) features a highly technical piano accompaniment with dense sixteenth-note textures. The vocal line enters in measure 106 with the lyrics "do - ni - vi - ta e fai bril -" and includes a trill (tr) in measure 107.