

COSIMO PRONTERA

«*Dalla morte alla vita di Santa Maria Maddalena*»,
dramma sacro di Leonardo Leo.
Con particolare riferimento agli aspetti esecutivi

Prima di addentrarci nell'obbiettivo primario di questo intervento, ci sembra necessario offrire al lettore alcuni elementi storici e musicologici per poter affrontare con più informazioni il tema. Per uno studio completo della *Maddalena* di Leo si confronti l'edizione del 2020, Cafagna Editore.¹

Ad Atrani, delizioso borgo della costiera amalfitana a ridosso di Amalfi, «per maggiormente accrescere la devozione verso la gloriosa S. Maria Maddalena protettrice e padrona di essa Università»,² venivano organizzati festeggiamenti ogni 22 luglio con l'esecuzione di oratori e drammi sacri. Questo accadde sin dal 1714, anno a cui risale *Il martirio di S. Caterina vergine d'Alessandria* con musica di Francesco Feo.³ La decisione per far eseguire questa composizione venne presa dagli amministratori locali solo 16 giorni prima della ricorrenza e gli atranesi assistettero ad una replica di un lavoro già pronto, il cui argomento aveva poco a che fare con la loro patrona. Tale

¹ LEONARDO LEO, *Dalla morte alla vita di Santa Maria Maddalena*, edizione critica a cura di Cosimo Prontera, Barletta, Cafagna editore, 2020. Il volume possiede un approfondimento storico, musicologico e codicologico, la revisione del libretto a cura di Dinko Fabris ed è corredato dalla revisione critica dell'intera partitura riportando in apparato tutte le parti biffate o coperte da fascette di carta presenti nel manoscritto.

² MARIO SCHIAVO, *La musica in Amalfi nei secoli XVII-XVIII e XIX*, Maiori, Tipolitografia Umberto De Rosa, 1985, p. 80.

³ *Ibid.*

composizione, infatti, era stata rappresentata nel carnevale dello stesso anno presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini e replicato il 7 marzo a Palazzo Reale, come sostiene lo storico Mario Schiavo. Lo stesso ci riporta un'altra notizia: l'8 luglio del 1721 ai festeggiamenti furono invitati gli alunni di un non specificato Conservatorio della capitale per rappresentare un non identificato lavoro, verosimilmente un dramma sacro. Questo tipo di composizioni, prodotte dagli studenti a compimento del percorso curricolare, si rivelò spesso trampolino di lancio per gli alunni più meritevoli dei conservatori. Così era stato per Domenico Sarro, che esordì con *L'opera d'Amore* (1702), per Nicola Fago con *La notte prodigiosa* (1705), per Francesco Durante con *Prodigi della divina misericordia verso i devoti del glorioso S. Antonio di Padova* (1705), per Giovan Battista Pergolesi con *Li prodigi della divina grazia nella conversione e morte di San Guglielmo duca d'Aquitania*. [...] 1731, ecc. Leo esordì con due drammi sacri il primo composto nel 1712 col titolo *L'infedeltà abbattuta in Assisi con la fuga dei saraceni a gloria di S. Chiara* su libretto di Gaetano Maggio e il secondo del 1713 col titolo *Il trionfo della castità di S. Alessio* su libretto di Nicola Corvo. Nel 1722 gli amministratori di Atrani diedero mandato il 2 febbraio 1722 a

Roberto Vessicchia, Pietro Vessicchia, Domenico Gabardella [...] di eligere et nominare detta musica, la quale anco deve rappresentare l'opera in musica della gloriosa Santa Maria Maddalena.⁴

Quell'anno fu allestito *Dalla morte alla vita di S. Maria Maddalena anacoreta*, musica di Leonardo Leo, libretto di Carlo de Petris con la direzione scenica di Andrea Giunti, verosimilmente il librettista e direttore di scena del tempo.⁵ Nel 1711 Gionti (o Giunti)

⁴ *Ibid.*

⁵ La figura del regista in Italia la troveremo solo all'inizio del Novecento, prima di questo periodo il ruolo fu di secondaria importanza e si sforzava di seguire le indicazioni dei compositori o dei librettisti assecondando la tradizione. Cfr. LORENZO BIANCONI – GIORGIO PESTELLI, *La spettacolarità*, in

aveva rappresentato, con la musica di Andrea Amendola, il dramma sacro *La restauratrice del Carmelo Teresa di Gesù* messo in scena dai figlioli del conservatorio del Sant'Onofrio.⁶ Il 4 aprile 1723, fu deliberato

che si dovesse nella città di Atrani rappresentare l'opera in musica della gloriosa Santa Maria Maddalena principal padrona e protettrice di detta Università nel giorno della sua festività che si terrà nel 22 luglio.⁷

Purtroppo di questa composizione, come quella del 1721, non rimane traccia. Un'ulteriore testimonianza relativa a questa festa è offerta dal libretto intitolato: *Le Glorie della penitenza [...] da rappresentarsi nella città di Atrani [...] nel giorno 22 luglio [...] 1726, Musica del signor Leonardo Leo.*⁸

Il libretto di questo componimento, assente nel catalogo Sartori, è conservato presso la biblioteca della Società di Storia patria di Napoli.⁹ Nella prefazione, oltre a rendere omaggio alla santa anacoreta, Leo evidenzia la sua stretta amicizia con Giuseppe Pecoraro:

[...] infinite grazie a' riveriti signori Niccolò Pisacano e Pietro Vissicchio, attualmente eletti di detta città ed anco al signor Giuseppe Pecoraro, ch'è mio carissimo amico ed ha grandissima divozione alla gloriosissima S. MARIA

Storia dell'opera italiana, Vol. 5, Torino, EDT, 1996, pp. 157-159; PAOLO BOSISIO, *Storia della regia teatrale in Italia*, Milano, Mondadori Università, 2003.

⁶ AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta»*, Roma, ISMEZ, 2011, p. 243. Gli studiosi ipotizzano che anche il dramma sacro *S. Maria Maddalena* fosse stato interpretato da allievi dello stesso istituto.

⁷ M. SCHIAVO, *La musica in Amalfi* cit. p. 83.

⁸ C. PRONTERA, *Introduzione*, a L. LEO, *Dalla morte alla vita* cit., p. X.

⁹ Biblioteca della Società di Storia patria di Napoli, collocazione: 2 st.VII. C. 2. 13.

MADDALENA; che si degnarono di compartirmi l'onore di eligermi per la presente composizione ad onore di sì gran Santa, [...]

L'accento posto su Pecoraro nella dedicatoria suggerisce che egli avesse interceduto presso l'Università di Atrani affinché affidassero a Leo la composizione del nuovo lavoro, dopo i successi ottenuti nel 1722.

Il nome di Giuseppe Pecoraro è citato in qualità di organizzatore anche nella corrispondenza della Gazzetta di Napoli relativamente al dramma sacro del 1722. Riteniamo che tra Pecoraro e Leo ci fosse una vera amicizia, alimentata anche dalla comune e profonda devozione per la Santa anacoreta: va infatti ricordato che Leo ebbe quattro figli e l'ultima, nata due anni dopo la fortunata esperienza atranese del 1722, fu chiamata Maddalena.

Dal libretto del 1726 si evince che il componimento, privo di riferimenti a scene e costumi, diviso in due parti, fosse un oratorio. La prima esecuzione della *Maddalena* di Leo, realizzata il 20, 22, 25 e 26 luglio 1722, ricevette grande risalto negli Avvisi di Napoli del 4 agosto dello stesso anno. La rappresentazione fu molto apprezzata:

[...] con applauso e pianto universale [...] sì per le parole del rinomato dott. Carlo de Petris, come per la musica di Leonardo Leo, organista della Reale Cappella, il tutto regolato dall'azione di Andrea Agiunti e tutto per la cura di Giuseppe Pecoraro [...]¹⁰

Ogni dubbio sulla destinazione dell'opera – ossia la città di Atrani – è fugato, oltre che dalla notizia degli "Avvisi", anche dal testo di uno dei recitativi del personaggio Antuono: il borgo della costiera viene espressamente citato (c. 115^r, Scena XVII,

¹⁰ A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo* cit., p. 243.

Atto II) evidenziandone l'intenzione, se non la necessità, di tenere vivo il rapporto con la committenza. L'Università atranese aveva deliberato un impegno di 230 ducati divisi tra elemosina ed impegno di cassa. Dopo la messa in scena del 1722 non ci sono pervenuti altri richiami sull'esecuzione di quest'opera, che era stata ritenuta dispersa da tutti i dizionari enciclopedici e da tutta la musicologia italiana ed internazionale, fino al 2009 quando ritrovato fu acquisito dal Centro Studi e Documentazione Leonardo Leo di San Vito dei Normanni (BR) città natale del Nostro.

IL MANOSCRITTO

Incrociando le scarse informazioni esterne, principalmente la descrizione dello spettacolo di Atrani (del luglio 1722, con una serie di indizi presenti nel manoscritto stesso), riteniamo che questa sia la copia originale posseduta dal compositore. Questa fu probabilmente utilizzata per trarne le parti per la prima esecuzione, con la stesura conclusasi non molto tempo prima della *performance*.

Sul piatto superiore è apposta un'etichetta con la scritta a mano: *S: [an]ta M: [ari]a | Maddalena! Opera | di | Leo*. La redazione del manoscritto è attribuibile a un copista principale, con interventi di una seconda mano. Non si può escludere, però – e noi pretendiamo per questa seconda ipotesi –, che lo stesso Leo, attivo come copista fin dagli esordi della sua carriera in quanto “mastricello”, si sia impegnato a fornire una bella copia della sua partitura. Successivamente, potrebbe essere intervenuto frettolosamente in alcuni punti per effettuare correzioni, ripensamenti, e, perché no, per penuria di tempo, utilizzando uno stile grafico meno controllato (corsivizzato).¹¹

¹¹ Ciò è evidente da c. 5 (vero inizio della composizione) a c. 20, dove la struttura organizzativa della partitura è pensata da un copista professionista, mentre questa spazializzazione appare meno coerente e viene meno nel resto del manoscritto.

UNA PARTITURA RITROVATA

Non esistono dubbi sull'autenticità dell'attribuzione. Alle considerazioni sopra esposte, aggiungiamo che in calce all'ultima carta musicata (c. 199^r) è inserito l'acronimo «LL» del compositore: «Laus de B. MV. e MM LL». Altre prove sull'autenticità dell'attribuzione a Leo sono di natura stilistica. Un esempio è il tema dell'aria di Lico «Il nemico che ti fa guerra» (Atto III, scena 2) – un tema fugato – che è il medesimo ripreso nel secondo movimento del *Concerto per quattro violini* in Re maggiore (scritto per il marchese del Vasto, 1729), nello stretto del Magnificat in Sol min.,¹² nella fuga in partimento conservata presso la biblioteca del conservatorio di Milano¹³ e nella biblioteca dell'Abbazia di Montecassino.¹⁴ Stessa considerazione vale per lo stratagemma effettistico del 'tremolo' dei violini nell'aria di Maria Maddalena «Se dunque io misera» (Atto III, scena 10) sarà parimenti utilizzato nell'aria «Pare che ba cantanno» posta nella commedia *Le fente zingare* (1724), nell'aria di Cleonice «Manca, sollecita» nel dramma *Zenobia in Palmira* (1725). Allo stesso modo, l'utilizzo del 'pizzicato' nell'aria di Antuono «Co sto juvòco che se fa a Napole» (Atto III, scena 17) sarà presente nell'aria di Mosca «M'amaje na 'mpesa e bà» nella commedia *Amor vuol sofferenza* (1739). Come nella nascente commedia per musica degli stessi anni questo dramma sacro si divide in tre atti e i sette personaggi che vi agiscono sono modellati sull'opera seria in via di riformarsi.

Si tratta di cinque personaggi seri e due buffi:

- Maria Maddalena (contralto): ricca e bella donna, consapevole della sua bellezza, vive per conquistare gli uomini e i piaceri;

¹² I-Mc, Nosedà M12-9 e quella napoletana I-Nc, Mus. Rel. 1056 (*olim* XXI. 3. 226).

¹³ I-Mc, Ris. Mus. C 68.

¹⁴ I-MC, 125, c. 1, op. 3.

- Materno (contralto): giovane innamorato di Maria Maddalena, da lei immediatamente amato, la cui miracolosa resurrezione opererà la conversione della futura santa e di tutti i presenti;

- Lico (soprano): altro giovane innamorato di Maria Maddalena, sembra fin dall'inizio il meno fortunato, per cui le sue arie sono ricche di elaborati lamenti amorosi;

- Angelo (mezzosoprano): giovane bellissimo che attira subito il favore di Maria Maddalena, alla quale si avvicina in realtà per proteggerla dagli attacchi del Demonio e preservarla per il Cielo;

- Demonio (basso): finge di corteggiare Maria Maddalena, che ne è contestualmente attratta e turbata, travestendosi anche da donna per tentare di raggiungere il suo scopo ossia creare disordine morale e conquistare l'anima della peccatrice.

A questi si aggiungono due personaggi comici che creano scene parallele alla storia principale.

- Livia (parte scritta in chiave di tenore, dunque *en travesti*): anziana serva, forse nutrice di Maria Maddalena, che spinge la padrona verso gli amori e la seduzione, mostrandosi anch'ella ancora attratta da questo sentimento nonostante l'età e per questo facilmente preda dei tiri burloni di Antuono suo amato.

- Antuono (baritono-basso): altro servo di Maria Maddalena, è il tipico personaggio buffo da commedia, un popolano (forse ammicca ad un pescatore di Atrani o della costiera) che si esprime solo in vernacolo; dopo aver preso in giro la sua attempata compagna, s'impegnerà a sposarla recandosi in barca con lei ad Atrani.

La storia non segue il dettato evangelico tempo-luogo, poiché è ambientata sulla costiera amalfitana e riprende il miracolo della vedova di Naim, il cui figlio, Materno, fu risuscitato da Gesù. L'intera vicenda si basa sugli intrighi e le incomprensioni alimentati dal Demonio. Tuttavia, quando Materno rivela la sua identità di risuscitato, tutti i personaggi

vengono ricondotti a una dimensione spirituale. Egli li esorta a redimersi, poiché conosce il significato di vivere al cospetto di Cristo avendo vissuto la resurrezione. Maria Maddalena, quindi, riscatterà la sua vita attraverso l'espiazione, anche corporale, dei propri peccati permettendo a tutti di cantare: "Dalla Morte alla Vita di Maria Maddalena".

L'azione drammatica dei personaggi buffi all'interno dei drammi sacri napoletani è riscontrabile solo in questo periodo in quanto la lenta trasformazione formale porterà a diluire questi momenti fino ad alienarli.

Il contrario accadrà per le scene buffe presenti nei drammi per musica che si condenseranno dapprima negli intermezzi per poi svilupparsi a pieno titolo nella commedia per musica.

Il dramma sacro di Leo è così strutturato:

- nell'Atto I troviamo, 15 arie e un duetto;
- nell'Atto II troviamo due recitativi accompagnati, 14 arie, tre duetti, un terzetto;
- nell'Atto III troviamo un recitativo accompagnato, 16 arie, tre duetti, un insieme di tutti i personaggi eccetto Demonio (scritto a quattro parti) e il coro finale a sei parti.

Le scelte musicali di Leo sono in linea con la destinazione spettacolare del componimento e tengono conto delle convenzioni musicali e drammaturgiche del suo tempo, senza vere distinzioni musicali tra opera sacra e profana. Nella *Santa Maria Maddalena* persistono e coesistono gli elementi della personale cifra stilistica quali: l'aderenza al testo letterario, l'individuazione psicologica dei personaggi senza mai cadere in eccessi. Tuttavia, si individua un'eccezione in uno dei due personaggi comici: Antuono, la cui comicità s'ispira alla tradizione della commedia napoletana del primo Settecento. Qui, l'umorismo assume una sfumatura differente rispetto a quello garbato che contraddistinguerà le future commedie leane, come nel caso di *Amor vuol sofferenza*. Antuono è dipinto come un personaggio spudorato, donnaiolo, pettegolo e intollerante, evidenziando apertamente l'istinto di conservazione tipico del popolo napoletano: "meglio a isso che a mè". Risponderà così

alla Maddalena dopo la notizia della morte di Materno (Atto III, scena 9), ma è anche melanconico, come accade nell'aria «Ammore ch'a lo core» (Atto II, scena 17) e non si astiene dall'esibizione erotica e blasfema come nel duetto con Livia: «Prendi pur quel legno» (scena ultima dell'Atto I). In altre parole, tutto il ricco prontuario del popolano napoletano è presente in questo personaggio senza dubbio coinvolgente.

Se pur giovane, ma con al suo attivo già un cospicuo numero di composizioni e con una sicura committenza, Leo affronta questo dramma sacro articolandolo nella consueta alternanza di recitativi e arie, queste ultime tutte nello schema ABA col *Da Capo* o *Dal segno*.

Le poche arie senza *Da Capo* quasi scivolano nei recitativi, senza soluzione di continuità, aderendo alla consolidata narrazione dell'opera napoletana con il suo ampio vademecum di "affetti": l'aria di Demonio «Sapete perché bella» nella tonalità di Re maggiore (Atto I, 5); l'aria di Livia «Amor che mi fai piangere» nella tonalità di Si minore (Atto I, 17); il duetto tra la Maddalena e Angelo «Se dico che t'adoro» nell'impianto di Sol maggiore (Atto II, 5); l'aria di Livia «A me questo?» in Mi bemolle maggiore (Att III, 17); e le ultime due arie di Antuono «Refunne Livia mia» in La maggiore e «Amore ch'a lo core» in Re minore (Atto II, 17). Ragguardevoli momenti espressivi si raggiungono nell'ambito languido-sentimentale, come nelle arie di pentimento e redenzione di Maria Maddalena: «Se dunque io misera» in Mi minore (Atto III, 10); «Meritar come poss'io» in Do minore (scena ultima dell'Atto III); «Ecco hoimè quell'infelice» in Fa minore (Atto III, 16).

Nelle ultime due arie dell'opera, Leo sfrutta le sonorità del flauto in maniera ragguardevole, affidandogli un ruolo di pari importanza rispetto a quello della protagonista. Le parti del flauto si integrano con equilibrio con il tessuto musicale, senza mai cercare di predominare sulla voce solista.

È evidente l'interesse di Leo per questo strumento che culminerà nelle sette sonate per flauto a becco e basso continuo.

appartenute al vicerè conte di Harrach (scritte verosimilmente tra 1728 e il 1733).¹⁵

Sempre a questo filone appartengono: l'aria di Demonio «Lumi dolenti lumi» in Re minore (Atto III, 8); l'aria di Livia «Amor che mi fai piangere» in Si minore (Atto I, 17), quest'ultima costituita da un asciutto organico (voce, violino e b.c.) che ci riporta alle medesime architetture mediterranee da poco ascoltate nella commedia *Lo Cecato fauzo* di Leonardo Vinci (1719) nell'aria di Grannizia: «So' li sorbe e le nespole amare».

Leo non manca d'essere sagittale anche nelle arie di paragone o di furore come in quella di Maria Maddalena «Di Cupido il mare infido» in Si bemolle maggiore. L'aria apre l'ultimo Atto e le insidiose onde, affidate all'azione dei bassi, vanno ad opporsi alla "combattuta navicella", raffigurata efficacemente dalla linea melodica di Maria Maddalena; così nell'aria di Demonio «Colla forza e cogl'inganni» (Atto II, 15) o in quella di Angelo «Dell'inferno la vana follia» (scena penultima dell'Atto III), entrambe con i corni (da caccia e nella tonalità di Fa maggiore) dove si evince prepotente la lezione dell'orchestrazione handeliana senza aver tralasciato quella scarlattiana.

Come da tradizione anche in questo dramma sacro non è presente la Sinfonia introduttiva e non si riscontrano importanti parti strumentali ad esclusione di un breve Ritornello nell'aria di Antuono «Pe na fella de marito» (Atto I, 11).

La scelta della strumentazione è consequenziale a quel processo di stilizzazione di un 'affetto' che contribuisce a caratterizzare un personaggio. Leo tratta la materia come se componesse una commedia musicale profana ed è perfettamente a suo agio nel gioco teatrale dei contrasti. Al faceto, ad esempio, corrisponde l'aria di Antuono «Femmene vroccolose» (Atto III, 5), con i violini che quasi plasmano gli schiamazzi e gli

¹⁵ US-NYp, JOG 72-2n.9 (vol. 17).

atteggiamenti capricciosi delle donne *vroccolose*, con arpeggi spezzati in una comoda tonalità di Do maggiore. Nel manoscritto la linea del testo presenta un'aggiunta: ossia alla più sconveniente frase: "femmene siate accise" è sostituita con "femmene vroccolose". Oppure, muovendosi nei perimetri del dramma serio, Leo ci fornisce la prova della medesima competenza in un'aria di tutt'altro carattere (Atto II, 10). Qui Demonio, compiaciuto del suo sinistro progetto ai danni di Maddalena, sostenuto dalle oscure figure di Circe e Pluto, affronta un'aria in stile d'Overture 'alla francese', col tipico andamento di note puntate e tirate di biscrome, nella tonalità di Re maggiore. Un momento tipico nella struttura di qualsiasi dramma sacro napoletano dell'età barocca è rappresentato dai duetti-combattimenti tra l'Angelo e il Demonio.

La pragmaticità napoletana si manifesta nel terzetto in Si minore tra Maddalena, Lico e Angelo (Atto II, scena 13). Leo in questo caso esalta il suggerimento drammaturgico del testo, innestando elementi strutturali che dimostrano ancora una volta la grande perizia compositiva. Il frammento tematico sul testo coraggio, speranza, fermezza, ardire, focore, come un testimone (attraverso le progressioni) viene passato tra le voci dando luogo a episodi di grande intensità espressiva. A ciò si somma una contrastante e contrappuntistica parte B che con le grandi sospensioni poste sulle pause coronate, ci rivelano le geniali intuizioni compositive e teatrali del compositore. I due cori dell'ultimo Atto «Vola o core, deh vola al Messia» e il conclusivo «Correte a Maddalena su peccatori», entrambi nella tonalità di Fa maggiore, hanno il compito di suggellare il percorso di redenzione già annunciato dal titolo *Dalla morte alla vita di Santa Maria Maddalena*. Questi due numeri seguono l'antica tradizione dei drammi sacri modellata sull'oratorio romano del Seicento: omoritmici ed omofonici. I violini aderiscono ad un'agile linea melodica in un tempo di danza (3/8), sollevando i personaggi da una condizione terrena ad una celeste, immortale e perfetta; ovviamente il Demonio, sconfitto e umiliato, non vi prende parte.

INDICAZIONI DI PRASSI ESECUTIVA

Lo studio e la pubblicazione del dramma sacro sono indirizzati a restituire agli interpreti un testo attendibile e coerente, con la consapevolezza che solo una riesecuzione storicamente informata può rispettare l'intenzione del compositore. Le sue idee possono essere interpretate con accuratezza e fedeltà attraverso l'applicazione delle principali regole formali, quelle codificate in trattati e metodi del tempo di Leo, ed anche informali, ossia quelle convenzioni non scritte ma che tutti conoscevano e praticavano. Quindi, non si può decontestualizzare il testo musicale, come altresì è necessario avere interpreti e strumenti musicali appropriati. Lo stesso Leonardo Leo sembra venirci incontro, rivelandosi in questa partitura provvido di informazioni esecutive. Essa è fornita di cospicue indicazioni di numerica del basso continuo: ad esempio, come era d'uso, viene sempre utilizzato il bemolle per annullare i diesis posti avanti alla cifratura o isolatamente. La corposa numerica diviene parsimoniosa nei recitativi inducendo il continuista ad un costante impegno. Il compositore è altresì generoso con i segni di articolazioni: note puntate, legature di frase e di portamento che a volte sostengono, a volte mettono in risalto il momento parossistico di un particolare 'affetto'.

In questa immagine (v. fig.1) è riportato quasi un piccolo prontuario di elementi di prassi esecutiva.

Come precedentemente detto siamo di fronte ad un volume d'uso, quindi con segni di rammento e di attenzione redatti dalla mano del direttore dell'esecuzione, che ad Atrani fu lo stesso Leo. Sono presenti le tracce tipiche della concertazione e in partitura sono presenti: richiami, aggiunte, segni di attenzione, cancellature, ripensamenti. Per tale motivo i segni di articolazioni, spesso corsivizzati, non sono posti minuziosamente su ogni parte, anzi, a volte sono poste solo sulle principali con l'evidente rimando alle altre. Il manoscritto è fornito di indicazioni registiche (figg. 2 e 3).

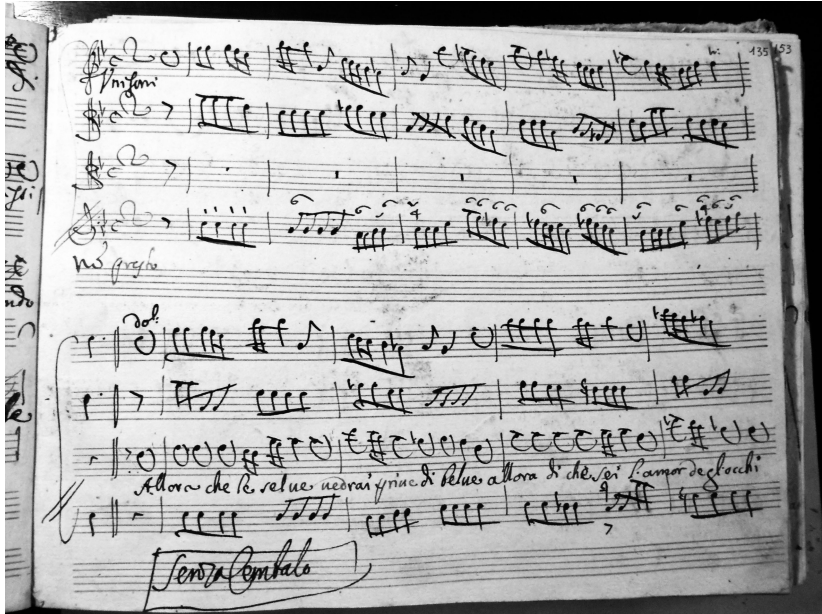


Fig. 1 – c. 135r.

Canza XVIII *Vilma* / *Finia, ad intueno, il quale a bandagi d'alcune cose,*
de. C. de Finia, e beuendo, pubbracaz, e finia da uoltra in
uoltra. La socorre. ff.

Prendi uano en

Prendi uano e in forati col cibo cheti sono, indi col uino che e

preste a me d'pariti ny'ica man da le più belle uites che sono al mio giardino, di

romio ed il eo il più bel parito, nempit' a tuo modo che sego iu' tu par

Fig. 2 – c. 110v.



Fig. 3 – c.160r.

Le numerose indicazioni di agogica sono utilizzate per porre in risalto i dettagli: *Spiritoso, ma non presto*; *Allegro, ma non presto*, *Non presto*, *Larghetto*, *Largo* e *Lento*, e non per segnalare i più ordinari *Allegro*, *Adagio*, *andante*, ecc. (v. figg. 4 e 5).



Fig. 4 – c. 5^r.

CENA DI PRIMA
 M^{te} Maddalena recitata in una sola parte: camere. colto, peggio davanti;
 Quia che pian piano la usi adomando.
 In fine
 Spiritoso ma no grato

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a continuation of the piece shown in Fig. 4. It features several staves of music with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The text "CENA DI PRIMA" is written at the top. Below the title, there are two lines of text: "M^{te} Maddalena recitata in una sola parte: camere. colto, peggio davanti;" and "Quia che pian piano la usi adomando.". The musical notation is dense and includes various ornaments and flourishes. The handwriting is consistent with the previous page.

Fig. 5 – c. 160^v.

Per l'interprete risultano molto utili le indicazioni di dinamica: *for.* [*te*], *dol.* [*ce*] ma anche del *poco forte*.

Ugualmente la strumentazione è dettagliata. Oltre ad evidenziare quella fissa posta sulla parte iniziale dei pentagrammi, rimarchiamo quelle mobili all'interno della composizione: *violoncello solo*, *Tutti*, *Bassi soli*, *Con sordine*, *Senza cembalo*, *pizzicato* | *con l'arco* (fig. 6).



Fig. 6 – c. 178r.

Costatiamo in alcune arie l'assenza della parte della viola, ma non si può escludere la presenza dello strumento anche in quei momenti, perché era piuttosto normale la sua funzione di raddoppio del basso senza un'autonoma linea melodica, e dunque poteva essere risparmiata in fase di redazione.

Una particolarità semiografica la ritroviamo nell'aria di Maddalena «Se dunque io misera» (Atto III, 11), dove Leo utilizza i punti dello staccato sui sedicesimi della stessa altezza

sormontati da una lunga legatura. Lo stratagemma espressivo del 'tremolo' (così era denominato) riguarda gli archi. L'effetto descritto si presenta con delle varianti semiografiche, infatti si può ritrovare una linea ondulata posta sempre sul gruppo di note. La prassi comporta che le note si eseguano in un'unica arcata, con leggera separazione tra una nota e l'altra ricavandola dalla continua e diversa pressione dell'arco su ogni nota (fig. 6).

Gli studi sulla prassi esecutiva settecentesca, in particolare a Napoli negli anni di Leo, offrono più soluzioni sull'organico strumentale effettivamente richiesto dalla partitura che si limita agli strumenti principali. A seconda della disponibilità economica o anche di esecutori di livello, si poteva incrementare l'effetto di ripieno con altri strumenti a fiato, in particolare con gli oboi – indicazione che meglio aderisce al periodo settecentesco –, o i flauti dolci – indicazione che meglio aderisce al periodo seicentesco – che raddoppiavano le parti di violino, e soprattutto diversificare il basso continuo affiancando ai più ordinari strumenti quali il clavicembalo e violoncello altri come il fagotto, il violone, la tiorba, l'arciliuto o l'arpa per differenziare la psicologia dei personaggi. La presenza degli studenti dei conservatori negli organici per le esecuzioni estive sulla "costiera" induce a pensare che potessero esservi tutte queste soluzioni con estrema facilità.

Riportiamo l'organico strumentale ricavato dalla partitura:

flauto [a becco]
corno I e II
violino I e II
viola [indicata alla napoletana: violetta]
violoncello
basso continuo.

Nel primo Settecento in Italia e in special modo nel Viceregno, era consuetudine indicare in partitura flauto il flauto a becco, mentre il flauto traverso era quasi sempre esplicitato

con traversa o traversiere. Inoltre la convinzione per l'utilizzo di tale strumento va individuata nella scrittura e nelle tonalità impiegate adatte per tale strumento (fig. 7).

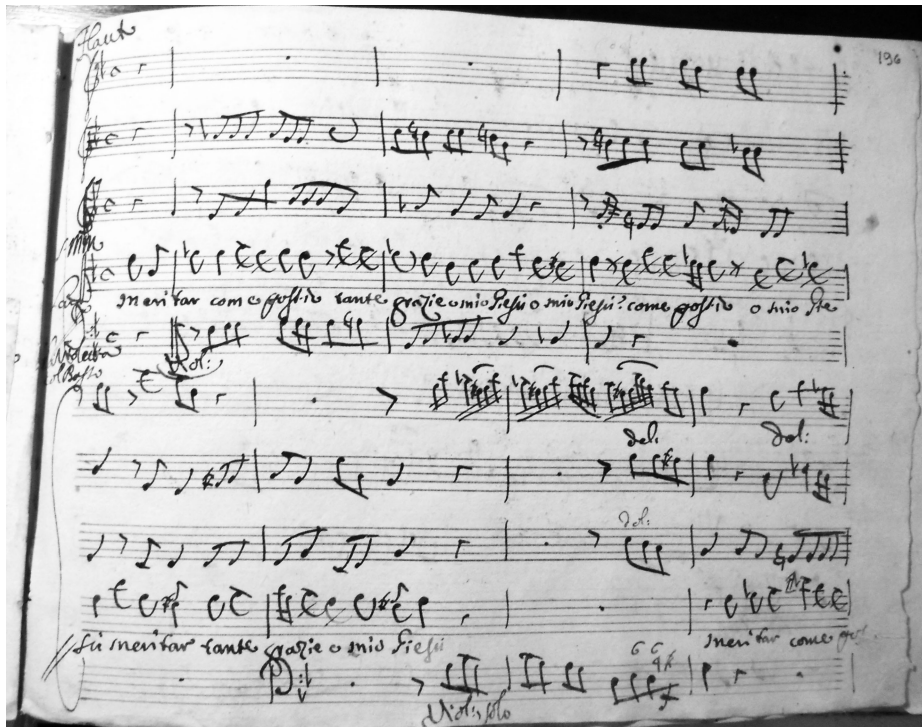


Fig. 7 – c. 196r.

La prassi esecutiva per la musica strumentale nell'area partenopea è stata oggetto di studio solo negli ultimi anni e le "regole" per poter ben suonare vanno ricercate nelle raccolte destinate ai diversi strumenti redatte dai compositori. I trattati speculativi veri e propri cedono il passo a quelli meno formali ma molto pragmatici e operativi come quelli di Francesco Paolo Supriani: *I Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12*

Tocatte à solo,¹⁶ le *Sonate per 2 Violoncelli e basso* o le *12 sonate a violoncello solo e basso continuo, op. 1* (1736) di Salvatore Lanzetti¹⁷ o nei *10 Passagagli per Violoncello* di Gaetano Francone.¹⁸ Per l'ambito vocale l'ultimo ad offrirci delle regole scritte è Giovanni Salvatore che nel 1641 amplia la terza edizione del trattato sulla direzione corale di Giovan Battista Olifante: *Porta Aurea sive directorium chori*, dedicata ad Onofrio Cepollaro e ai «Signori Ebdomadari della Cathedral Chiesa di Napoli»; inoltre Salvatore, da abile cembalo-organista, vi aggiunge «una breve regola per rispondere con l'organo al choro [...] per comodità degli organisti». Da questo momento l'acquisizione delle norme, ossia le lezioni pratiche per poter cantare, le ritroveremo nei *Solfeggiamenti* le quali indicazioni aderiscono straordinariamente alla pedagogia per gli strumenti a fiato. Similmente per l'area delle tastiere le indicazioni le ritroveremo nei *Principi*, nei *Compendi* e soprattutto nei *Partimenti*. Concludiamo dicendo che con l'acquisizione e la restituzione al pubblico di questo mano-

¹⁶ La silloge di Supriani è considerata il primo manuale per suonare il violoncello. Per tutto il XVIII secolo nell'area partenopea assunse un importante valore pedagogico. Così le *Sonate per 2 Violoncelli e basso* si rivelano brani unici per il repertorio violoncellistico. Emergono: complessità tecnica, valore pedagogico, fonte di ornamentazione. Si tratta di diminuzioni, elaborazioni o improvvisazioni scritte sulla forma toccata. Le indicazioni sono dirette non solo per le esecuzioni al violoncello ma per tutti gli strumenti ad arco. *Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 Tocatte à solo*, I-Nc, Ms. 9607-9608; *Studio per Violoncello*, I-Nc, Ms. 9607-9608; *Sonate per 2 Violoncelli e basso*, I-Nc, Ms. 9607. Cfr. GUIDO OLIVIERI, *Prassi e didattica del violoncello nella Napoli del Settecento: un bilancio degli studi*, in *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, a cura di Dinko Fabris, Cafagna editore, 2020, pp 117-128.

¹⁷ Salvatore Lanzetti, introduceva novità alla diteggiatura, ai colpi di arco e un ampio uso della posizione del pollice, acquisizioni tecniche che affondano le radici nella sua prima formazione napoletana. Cfr. GUIDO OLIVIERI, *String Virtuosi in Eighteenth-Century Naples*, Cambridge University Press, 2023, p. 118.

¹⁸ I-MC, Ms. 2-D-13e1 e 2-D-13e10.

scritto abbiamo riscritto un rigo della storia della musica ponendo il momento speculativo e quello operativo su un piano di totale collaborazione.