

Francesco Mancini
**Il zelo animato overo
Il gran profeta Elia**

a cura di **Anthony R. DelDonna**

edizione del libretto
a cura di **Giacomo Sciommeri**

TOMO I



Società Editrice
di Musicologia

Opera **[2]**

Comitato scientifico:
Mariateresa Dellaborra
Francesco Paolo Russo
Lucio Tufano

© Società Editrice di Musicologia 2023

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Traduzione in italiano:
Giulia Giovani

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

ISMN: 979-0-705061-37-6

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

Francesco Mancini

Il zelo animato overo Il gran profeta Elia

a cura di **Anthony R. DelDonna**

edizione del libretto

a cura di **Giacomo Sciommeri**

TOMO I

Introduzione e apparato critico

Edizione del libretto



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Francesco Mancini e il contesto napoletano</i>
IX	<i>Mancini e il Conservatorio di Santa Maria di Loreto</i>
XI	<i>«Il zelo animato» (1733)</i>
XII	<i>Andrea Perrucci e il libretto de «Il zelo animato»</i>
XIV	<i>La musica</i>
XVI	<i>Contesto di esecuzione</i>
XVII	Apparato critico
XVII	<i>Criteri per l'edizione del testo cantato</i>
XVII	<i>Criteri per l'edizione della musica</i>
XVIII	<i>Fonti</i>
XVIII	<i>Organico</i>
XVIII	<i>Varianti e note</i>
XXV	<i>Varianti testuali tra libretto e partitura</i>
XXXI	Introduction
XXXI	<i>Francesco Mancini and the 'Neapolitan milieu'</i>
XXXIII	<i>Mancini and the Santa Maria di Loreto Conservatory</i>
XXXV	<i>«Il zelo animato» (1733)</i>
XXXV	<i>Andrea Perrucci and the libretto of «Il zelo animato»</i>
XXXVIII	<i>Musical content</i>
XXXIX	<i>Context of performance</i>
XLI	Apparatus
XLI	<i>Text editing criteria</i>
XLI	<i>Music editing criteria</i>
XLI	<i>Sources</i>
XLII	<i>Vocal and instrumental forces</i>
XLII	<i>Variants and notes</i>
XLIX	<i>Textual variants between the libretto and score</i>
LV	Edizione del libretto
LV	<i>Criteri per la trascrizione del testo</i>
LV	<i>Criteri per la trascrizione del testo in napoletano</i>
LV	<i>Numerazione dei versi e disposizione del testo</i>
LV	<i>Didascalie</i>
LV	<i>Emendazioni</i>
LVI	Libretto edition
LVI	<i>Text editing criteria</i>
LVI	<i>Neapolitan text editing criteria</i>
LVI	<i>Line numbering and text layout</i>
LVI	<i>Captions</i>
LVI	<i>Corrections</i>
LVII	<i>Il Zelo animato ovvero Il Gran profeta Elia</i>



Francesco Mancini e il contesto napoletano

La musica di Francesco Mancini (1672-1733) ha svolto un ruolo rilevante nella tradizione musicale napoletana del tardo Seicento e del primo Settecento. Mancini fu tra i più prolifici e importanti musicisti della sua generazione, che contribuì a codificare il melodramma contemporaneo e a decretare la notorietà della musica napoletana, dei suoi musicisti e dei conservatori locali. Nonostante ciò, pochi sono i documenti sugli anni della sua formazione e sulla sua biografia; notevoli lacune, inoltre, caratterizzano il catalogo delle sue composizioni.¹ La biografia di Mancini e gli sviluppi della sua carriera possono essere comunque ricavati da varie fonti storiche e moderne.² Nella sua esauriente cronaca della vita teatrale napoletana del XVII e del XVIII secolo, Ulisse Prota-Giurleo individuò la data di

nascita del compositore: «Ai 16 gennaio 1672 nacque a Napoli Francesco Mancini, da Nicola ed Ippolita Squillace e fu battezzato nella Parrocchia di S. Giuseppe (Ospedaleto)».³ L'ingresso di Mancini al Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini come studente è annotato nel 1688 e le fonti riferiscono dei suoi studi con Francesco Provenzale e Gennaro Ursino.⁴ Mancini si diplomò nel 1694, ma le nostre conoscenze della sua attività fino ai primi anni del Settecento sono scarse.⁵

Le fonti sono concordi nell'asserire che la carriera operistica di Mancini decollò nel 1702, con la prima rappresentazione di *Ariovisto* al Teatro San Bartolomeo.⁶ L'ascesa del compositore nei circoli musicali napoletani fu presto confermata da altre prime rappresentazioni in teatri locali; prova del successo di Mancini in questo periodo è certamente il suo ingresso al servizio della Cappella Reale. L'ammissione a questo ensemble d'élite fu il «suggerimento di una specializzazione lavorativa, meta di un *cursus honorum* inteso come acquisizione di uno *status* giuridico, finanziario, professionale».⁷ L'ascesa di Mancini alla Cappella Reale coincise con un momento critico per la storia

1] La scarsità di titoli operistici nel catalogo di Mancini non è mai stata esaurientemente spiegata. Consultando l'intera lista delle sue composizioni si potrebbe dedurre che questa lacuna sia il risultato delle maggiori attenzioni rivolte alle cantate, di cui si contano oltre duecento titoli. Cfr. Rosa Cafiero ed Eleanor Selfridge-Field in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, vol. 3, pp. 177-178; Angela Romagnoli, *Mancini, Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London, Macmillan, 2001, vol. 15, pp. 731-733; Ead., *Mancini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 482-485.

2] Le fonti storiche più citate sono: Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a c. di Ermanno Bellucci e Giorgio Mancini, Napoli, il Quartiere ponticelli, 2002 (3 voll.); Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli, Vincenzo Morano, 1880-1883 (ristampa Bologna, Forni, 2002), vol. II, pp. 307-309; Salvatore di Giacomo, *I quattro antichi conservatorii musicali di Napoli*, Napoli, Remo Sandron, 1924-1828 (2 voll.). Fonti più recenti di informazioni sono: Josephine Wright, *The Secular Cantatas of Francesco Mancini* (diss., New York University, 1985); Angela Romagnoli, *Considerazioni sullo stile operistico di Francesco Mancini (1672-1737)*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1998 (Analecta Musicologica, 30), pp. 373-436; Francesco Coticelli, *Paologiovanni Maione, Le istituzioni musicali a Napoli durante il vicereame austriaco (1707-34): materiali inediti sulla Reale Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano Editore, 1993; Anthony R. DelDonna, *An Eighteenth Century Musical Education: Francesco Mancini's Il zelo animato (1733)*, «Recercare», 19, 2008, pp. 205-219.

3] Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli*, vol. 3, p. 78.

4] Romagnoli, *Mancini, Francesco*. Josephine Wright afferma che nel contratto originale firmato da Mancini e da altri, è specificato come il giovane non avesse la possibilità di pagare la tassa per l'ammissione al Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Nello stesso documento è anche stabilito che Mancini avrebbe dovuto compiere sei anni di apprendistato una volta terminati i suoi studi al Conservatorio. Il documento citato da Wright fu scoperto da Ulisse Prota-Giurleo; la sua attuale consistenza non è stata verificata. Cfr. Wright, *The Secular Cantatas*, p. 2.

5] Prota-Giurleo riporta la seguente notizia: «1694: Esce dal Conservatorio della Pietà dei Turchini, ove ha finito i suoi studi musicali sotto il Provenzale, il Nap.no F. Mancini». Cfr. Prota-Giurleo, *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, vol. 3, p. 377. Romagnoli afferma che Mancini fu impegnato come organista dopo il suo diploma, tuttavia non fornisce la fonte di questa informazione.

6] Cfr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, II, pp. 307-09 e Romagnoli, *Considerazioni sullo stile operistico*, p. 374.

7] Coticelli, Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli*, p. 8.



e la politica napoletana: dopo più di duecento anni di governo spagnolo, Napoli fu soggetta al dominio austriaco e amministrata dal nuovo viceré asburgico.⁸ Mancini entrò alla Cappella Reale come organista⁹ ma conquistò in breve tempo la posizione di *maestro di cappella*, prova del suo crescente valore. Il suo incarico fu veramente breve (1707-08) poiché l'arrivo del cardinale Vincenzo Grimani (1655-1710), fervente patrocinatore di Scarlatti, come secondo viceré austriaco, riportò il compositore palermitano alla carica di direttore della musica. Mancini, quindi, fu declassato a *vice maestro di cappella* e mantenne questa posizione fino alla morte di Scarlatti nel 1725; in seguito gli fu assegnato ancora una volta il ruolo principale.

La retrocessione di Mancini in favore di Scarlatti è ovviamente oggetto d'interesse storico. Cotticelli e Maione affermano come questa decisione sia indicativa dei cambiamenti fondamentali stabiliti dalla gerarchia austriaca nella direzione manageriale e nelle funzioni normative dell'ensemble musicale. La decisione presa dal viceré, inoltre, consente di leggere in altra chiave l'episodio dello sbrigativo licenziamento scarlattiano da parte degli spagnoli. I documenti ufficiali sull'affidamento dell'incarico a Scarlatti riguardano anche Mancini, poiché stabiliscono come questi avrebbe dovuto sostituire il *primo maestro* in caso di assenza o malattia, svolgendo di fatto i suoi compiti in tali evenienze.¹⁰

Dalla consultazione dei documenti archivistici scaturisce che il ruolo di Mancini nella Cappella Reale e nella comunità musicale in generale rimase preminente durante questo periodo turbolento. Il nome del compositore, in riferimento alle sue attività, è frequentemente citato nelle fonti a stampa del periodo, tra cui la più importante è la «Gazzetta di Napoli». La «Gazzetta», ad esempio, riporta che il 9 gennaio 1714 riuscì «con sommo plauso la nuova Opera in Musica al Teatro di San Bartolomeo, intitolata, *il Gran Mogol*, posta in Musica dal rinnomato Vice-Mae-

stro della Regal Cappella, Mancini». ¹¹ Anche nei molti cerimoniali, per la maggior parte religiosi, e nelle cronache delle celebrazioni ufficiali cui partecipavano i musicisti della Cappella Reale, era spesso specificato il contributo di Mancini. Egli, ad esempio, compare nei documenti sulla festa annuale di Santa Cecilia alla Chiesa di Montesanto nel 1713, che fu accompagnata da «la più celebre musica eretta dalli tre primari maestri di cappella, Sig. Alessandro Scarlati [sic], Francesco Mancino [sic], and Nicolò Fago». ¹²

È probabile, come suggeriscono le fonti, che le difficoltà connesse con il servizio alla Cappella Reale abbiano influito sull'attività di Mancini come operista, spiegando la ragione delle lacune sopra citate. Il compositore fu quindi spinto a chiedere un congedo nel 1710, probabilmente nel tentativo di compiere passi avanti nella carriera teatrale passando due mesi a Roma. ¹³ Per l'occasione, Scarlatti fu consultato su richiesta di Mancini, come attestano i documenti archivistici superstiti. ¹⁴ Scarlatti asserì: «Vi sono molti esempi di simili licenze concesse ad tempus a qualche musico dela [sic] Real Cappella, che n'ha esposta la supplica, considerato prima se non era per patire notabile difetto il real servizio, come in questo non è per patire per il tempo che desidera il supplicante». ¹⁵ È interessante notare come il documento scarlattiano sia datato 29 aprile 1710, oltre un mese dopo la rappresentazione dell'*Idaspe fedele* di Mancini, prima opera napoletana rappresentata a Londra con grande successo. La richiesta di Mancini – certamente esaudita – pone l'accento sulla ben congegnata struttura burocratica stabilita dal governo austriaco.

Questa esperienza ebbe certamente conseguenze sulla richiesta fatta da Mancini nel 1718 al fine di ottenere un documento ufficiale che gli avrebbe garantito l'ascesa al posto di *primo maestro di cappella* in caso di morte o pensionamento di Scarlatti. Nonostante la fonte originale non sia sopravvissuta, una copia di questo documento è conservata nell'Archivio di Stato di Napoli e descrive così i termini dell'ascesa del compositore:

Senos hà presentado un Real Despacho de S.M.C.C. del tenor Siguinte El Rey: Illustre Conde de Daun [...] Por parte de Francesco Mancini le

8] La conquista di Napoli da parte degli austriaci fu la conseguenza della Guerra di Successione Spagnola, ufficializzata dalla Pace di Utrecht del 1713. La Pace di Vienna del 1735 riportò Napoli sotto il dominio spagnolo di Carlo di Borbone.

9] Prota-Giurleo riproduce un documento dagli archivi napoletani in cui è annotato l'incarico di Mancini come primo organista della Cappella Reale; questa elevazione dello status di Mancini fu una delle prime conseguenze della partenza di Scarlatti. Cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII e XVIII*, Napoli, Berisio, 1952, pp. 72-73. Anche Wright (*The Secular Cantatas*, pp. 12-13) riporta questa informazione.

10] Roberto Pagano riporta questo passo per intero, traendolo da Prota-Giurleo, *Breve storia del Teatro di Corte*, in *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte tipografica, 1952, p. 87. Cfr. anche Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti: due vite in una*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 309.

11] Cfr. Thomas Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Berkeley, CA, Fallen Leaf Press, 1993, p. 71.

12] Cfr. Danilo Costantini, Ausilia Magaouda, *Attività musicali promosse dalle confraternite laiche nel Regno di Napoli (1677-1763)*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a c. di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 79-204: 100.

13] Cotticelli, Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli*, p. 8.

14] Questa lettera è riprodotta in Cotticelli, Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli*, Appendice I, Lettera 4.

15] *Ibidem*.



Edizione del libretto*

a cura di Giacomo Sciommeri

Criteria per la trascrizione del testo

La trascrizione è improntata a una moderata modernizzazione. Sono stati uniformati all'uso attuale gli accenti e gli apostrofi, i segni di interpunzione e le maiuscole. La prima e la terza persona del verbo avere, che nella stampa figurano nella forma *ò* e *à*, sono state rese con *ho* e *ha*. La *j* intervocalica è stata sostituita con *-i*. Sono state svolte tacitamente le abbreviazioni presenti nel testo poetico e nei nomi dei personaggi all'inizio della battuta. Sono stati mantenuti gli scempiamenti e i raddoppiamenti, le oscillazioni, la grafia dei nessi palatali anche quando non corrispondenti all'uso attuale. Nei testi lirici è stata omessa la prescrizione di *da capo* presente in fine sotto forma di ripetizione abbreviata del verso iniziale della prima strofa.

Criteria per la trascrizione del testo in napoletano

Per i segmenti in napoletano sono stati adottati gli stessi principi utilizzati nelle parti in toscano; fa eccezione il trattamento della *j* intervocalica, mantenuta in ossequio all'uso prevalente. L'apostrofo è stato conservato o inserito nei casi in cui fosse necessario distinguere tra omografi; lo stesso segno è stato impiegato per marcare la caduta della sillaba finale e l'afèresi. Gli infiniti sono stati indicati per mezzo dell'accento (*avè* 'avere', *dà* 'dare', *dì* 'dire', *fà* 'fare'); *si'* e *so'* sono stati utilizzati rispettivamente per 'sei' e 'sono', seconda e prima (o sesta) persona del verbo essere. Sono stati resi senza accento né apostrofo, perché non ambigui, *ca* 'che' (distinto da *ccà* 'qua', a sua volta diverso da *qua'* 'quale', 'qualche'), *co* 'con', *mo* 'modo' ('ora'), *na* 'una', *no* 'uno' (distinto da *no'* 'non'), *pe* 'per', *sta* 'questa' (distinto da *stà* 'stare' e da *sta'*, seconda persona dell'imperativo del medesimo verbo), *sto* 'questo'. Sono state mantenute le consonanti doppie all'inizio di parola.

* Ringraziamo sentitamente Lucio Tufano per i preziosi suggerimenti che ha fornito per la realizzazione dell'edizione del libretto, con particolare riguardo verso le parti in lingua napoletana.

Numerazione dei versi e disposizione del testo

I versi sono stati numerati di cinque in cinque, anche nei casi in cui essi siano intonati in sovrapposizione. Nella disposizione grafica del testo si sono differenziati i recitativi, allineati a sinistra, dai pezzi chiusi, rientrati maggiormente ed evidenziati da una riga vuota prima, dopo e tra le strofe. Se il verso è distribuito fra due o più personaggi (sticomitia), il metro è stato ricostruito allineando i segmenti in successione orizzontale su righe consecutive, anche a cavallo tra le scene. Al fine di rilevare le rime interne e al mezzo, si sono composti linearmente i versi che il libretto separa, dividendo i segmenti con una lineetta (-).

Didascalie

Le didascalie di scena e d'azione sono disposte al centro, le prime in corsivo, le seconde in tondo. Quelle che accompagnano il testo cantato, anch'esse in corsivo, hanno rientro maggiore e una riga vuota sopra e sotto; se invece si riferiscono al personaggio che canta, compaiono tra parentesi alla fine del verso.

Emendazioni

Sono stati emendati i seguenti refusi (lezione presente nella stampa] lezione emendata):

- v. 181: penza] pensa
- v. 288: eterra] nterra
- v. 333: n'astrenta] na strenta
- v. 595: co] con
- v. 692: e solo il mio Baale] e sol del mio Baale
- v. 879: arato] aratro
- v. 899: tornamo in dietro] torniamo indietro
- v. 968: A] Ah
- v. 1205, indicazione di pers.: Acab] Abdia
- v. 1206, indicazione di pers.: Abdia] Acab
- v. 1549: agne] egne
- v. 1746, didascalia: col] con
- v. 1748: a che ne vieni?] a che vieni



Libretto edition*

edited by Giacomo Sciommeri

Text editing criteria

Text orthography was moderately modernized, with accents, apostrophes, punctuation marks, and capitalization following today's usage. The first and third person of 'avere', ò and à in the source, are spelled *ho* and *ha*. Intervocalic *j* is replaced by *-i*. Abbreviations found either in character names or before lines are tacitly resolved. All doubled and halved consonants, inconsistencies, and the spelling of palatal links in the original are kept, even against today's usage. The final shortened repeat of the first line, calling for a *Da capo*, is omitted throughout.

Neapolitan text editing criteria

The same principles are adopted for the sections in Neapolitan, except that intervocalic *j* is preserved, as per the prevailing usage. An apostrophe is kept or added to make homographs unambiguous and signal either an apocope or apheresis. Infinitives bear an accent: *avè* for *avere*, *dà* for *dare*, *dì* for *dire*, *fà* for *fare*. In the present tense of *essere*, *si'* stands for *sei* ('you are') and *so'* for *sono* (both 'I am' and 'they are'). The following forms are unambiguous and thus bear no accent or apostrophe: *ca* for *che* ('which, that'), not to be confused with *ccà* for *qua* ('here') and with *qua'* for *quale* ('which one') or *qualche* ('some'); *co* for *con* ('with'); *mo* (from *modo*, in the sense of 'right now'), *na* for *una* ('one', feminine), *no* for *uno* ('one', masculine), not to be confused with *no'* for *no* 'not'; *pe* for *per* 'for'; *sta* for *questa* ('this one', feminine), not to be confused with *stà* for *stare* ('stay', infinitive) and from *sta'* ('stay', imperative); *sto* for *questo* ('this one', masculine). Double initial consonants are kept.

Line numbering and text layout

Numbers are placed on every fifth line, even when lines are split. Recitatives are left-justified, and arias are indented and carry a blank line before, after, and between stanzas.

* Warmest thanks to Lucio Tufano for his valuable suggestions during the libretto editing, especially those concerning sections in Neapolitan.

Whenever a line is split between characters (stichomythia), segments are aligned in sequence on consecutive lines, even across a change of scene. To highlight inner rhymes, lines originally split in the libretto are put back together and segments are separated by an m-dash (–).

Captions

Captions are center-justified. Stage instructions are printed in italics and actions are in Roman type. Captions accompanying the sung text are also in italics, with a wider indentation, plus a blank line above and below. Captions for the singing character appear in parentheses at the end of the line.

Corrections

The following typos are fixed (original] correction):

line 181: penza] pensa
line 288: eterra] 'nterra
line 333: n'astrenta] na strenta
line 595: co] con
line 692: e solo il mio Baale] e sol del mio Baale
line 879: arato] aratro
line 899: tornamo in dietro] torniamo indietro
line 968: A] Ah
line 1205, character name: Acab] Abdia
line 1206, character name: Abdia] Acab
line 1549: agne] ogne
line 1746, caption: col] con
line 1748: a che ne vieni?] a che vieni



I. L.
ZELO ANIMATO

O V E R O
**IL GRAN PROFETA
E L I A**

**DRAMA TRAGISAGRO
PER MUSICA**

*Da rappresentarsi nel Regal Conservatorio
degli' Orfani di S. Maria di Loreto nel
presente Anno 1733. da Figliola
adizni del medesimo.*

**DEDICATO
ALL' ILL. SIG. CONTE IL SIG.
D. FRANCESCO
SOLANES**

*Presidente del S. R. C. Professore, e Dele-
gato di detto Regal Conservatorio.*

M U S I C A
DEL SIG. FRANCESCO MANCINI
*Primo Maestro della Regal Cappella di Napoli
e di detto Regal Conservatorio.*



IN NAPOLI, Per Gio: Francesco Paci
Con licenza de' Superiori.

Illustrissimo signore.

La benefica provvidenza che tal uno essercita verso i suoi sudditi oblige questi a riconoscere con grato animo il debito che conservano verso il loro benefattore; onde noi, che oltremodo tenuti ci conosciamo alla vostra benignità per la protezione che tener vi degnate del Conservatorio dove siamo educati ed in conseguenza di tutti noi, desiderando di appalesare in un coll'osservanza grandissima verso la vostra degnissima persona la gratitudine a tanti benefici che a larga mano ci compartite, lo facciamo con presentarvi il presente melodrama che dovrà nel nostro Conservatorio sotto i vostri auspici rappresentarsi, giacchè la nostra povertà ci nega di poterle in miglior modo manifestare. Oltre di ciò, essendo solito dedicarsi i libri a personaggi rinomati ed illustri affine di procurarli un possente e ragguardevole difensore, a chi mai se non a voi doveasi la presente operetta dedicare, mentre se si pone mente al vostro grand'animo, lo veggiamo di tutte le belle qualità adorno che si convengono a quei grand'uomini de' quali non ogni secolo è spettatore; se si ha riguardo alla vostra dottrina e varia letteratura, non vi è scienza nella quale non siate ammirato, addottrinatissimo cavaliere; e se per ultimo si confidera la vostra rettitudine nel rendere altrui ragione, uomo né più giusto né più saggio giammai hanno ammirato non solo i nostri tribunali, ma ancora quelli del regno di Catalogna e di Sicilia con l'imperial corte di Vienna nelle molte e decorevolissime cariche da voi con tanta lode essercitate? Ma non è per noi il far elogi al vostro gran merito; quindi, illustrissimo signore, pregandovi a gradire questa debolissima nostra offerta con quella benignità che unita con tutte l'altre virtù fanno il vostro carattere ed a continuare verso di noi gl'atti della vostra benefica protezione, ci diamo l'onore di sottoscriverci.

Di V. S. Ill.

Umiliss. e devotiss. servitori.
*Li figliuoli del regal Conservatorio
di S. Maria di Loreto*

Lo stampatore a chi legge.

Stimo bene, amico leggitore, avvertirti che in questo libretto non leggerai cosa di nuovo, mentre altro non contiene che un'opera del fu dottor Andrea Perruccio alla quale si sono tolte molte scene ed aggiunte l'arie dovendosi rappresentare in musica da' figliuoli del regal Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Se in dett'arie t'incontrerai in parole disdicevoli a chi professa esser vero cattolico romano, sappi che sono scherzi della poesia.

E vivi felice.

PERSONE

ELIA profeta	<i>Saverio Didone</i>
ELISEO suo discepolo	<i>Filippo Delicato</i>
ANGELO	<i>Salvatore Pacifico</i>
DEMONIO col nome di Baal idolo de' gentili	<i>Stefano Pascale</i>
ACAB re della Samaria	<i>Carlo Pieruccioni</i>
JEZABELLE sua consorte	<i>Adamo Aloe</i>
OCOZIA loro figlio	<i>Bernardo Sclocchi</i>
BENADAB re di Damasco finto Florasto	<i>Riccardo Zingarelli</i>
ABDIA privato del re Acab	<i>Sebastiano Lombardi</i>
NABOT privato di Jezabelle	<i>Alessandro Renda</i>
RACHELE moglie di Nabot	<i>Nicolò Giovannetti</i>
TUFOLO napolitano servo di Benadab	<i>Francesco Salvati</i>
MASILLO } RENZULLO } figli di soldati	<i>Rafaele Guzzelli</i> <i>Salvatore Pacifico</i>
Coro di sacerdoti, di soldati samaritani ed assiri.	
<i>La scena si finge in Samaria.</i>	

MUTAZIONI

Tempio con idolo che poi cade e senza d'esso.
Reggia con trono e senza d'esso.
Bosco col Carmelo in lontananza con padiglioni e senza d'essi.
Città.
Carcere.



Francesco Mancini

Il zelo animato overo Il gran profeta Elia

a cura di **Anthony R. DelDonna**

edizione del libretto

a cura di **Giacomo Sciommeri**

TOMO II

Partitura / Full Score



Società Editrice
di Musicologia

Organico vocale e strumentale

Angelo, soprano (re₃ – sol₄)
Ocozia, soprano (si bemolle₂ – la bemolle₄)
Renzullo, soprano (fa₃ – sol₄)
Jezabelle, contralto (la₂ – fa₄)
Masillo, contralto (re₃ – re₄)
Rachele, contralto (si₂ – re₄)
Elia, tenore (mi₂ – la₃)
Benadab, tenore (re₂ – la₃)
Nabot, tenore (mi₂ – la₃)
Abdia, tenore (re₂ – la₃)
Demonio, basso (la₁ – re₃)
Tufolo, baritono (sol₁ – fa₃)
Eliseo, baritono (sol₁ – fa₃)
Acab, baritono (si bemolle₁ – fa₃)

violini I e II
viole
trombe I e II
corni I e II
oboi I e II
basso continuo



Indice

Table of contents

1	N. 1 Sinfonia		
	Atto primo		
21	Scena prima		
21	N. 2 Recitativo <i>Trafiggete. Uccidete</i>		
23	Scena seconda		
23	N. 3 Recitativo <i>No, no. Qui sono a rinfacciar gl'indegni</i>		
24	N. 4 Aria <i>Per tal scempio, e rio peccato</i>		
30	N. 5 <i>Chi ti diè tanto ardir, vecchio insensato?</i>		
33	N. 6 Aria <i>Pera l'indegno</i>		
38	Scena terza		
38	N. 7 Recitativo <i>Adrasto, non ti rechi meraviglia</i>		
40	N. 8 Aria <i>Dell'armi il gran fragore</i>		
54	N. 9 Recitativo <i>Soldati, andate al campo</i>		
54	Scena quarta		
54	N. 10 Aria <i>Forza del cielo ti fe' parlare</i>		
60	N. 11 Recitativo <i>Che rovine? Che dici, oh mio nemico?</i>		
62	Scena quinta		
62	N. 12 Recitativo <i>Ferma, bella Rachele; odimi almeno</i>		
63	N. 13 Aria <i>Come dama ho nel mio core</i>		
69	N. 14 Recitativo <i>Che più badi Ocozia? Usa la forza</i>		
69	Scena sesta		
69	N. 15 Recitativo <i>Arresta chiunque sei</i>		
70	Scena settima		
70	N. 16 Recitativo <i>Frena lo sdegno ingiusto</i>		
72	Scena ottava		
72	N. 17 Recitativo <i>Ah mamma mia, che mi derrupo, aiuto</i>		
76	N. 18 Aria <i>So' bivo, e nollo credo</i>		
81	N. 19 Recitativo <i>Servo di Benadab, odimi: questa</i>		
82	N. 20 Aria <i>Come talor l'umore</i>		
87	Scena nona		
87	N. 21 Recitativo <i>Se pp'a, non moro cierto</i>		
89	N. 22 Duetto <i>Sango mio, vita mia bella</i>		
92	N. 23 Recitativo <i>Voglio sciacquare a la salute, amico</i>		
93	N. 24 Duetto <i>Sango mio, vita mia bella</i>		
96	Scena decima		
96	N. 25 Recitativo <i>Per me troppo importuno</i>		
98	N. 26 Aria <i>So che sprezza il mio martiro</i>		
106	Scena decimaprima		
106	N. 27 Recitativo <i>Caro Nabot, non isprezzar, ti priego</i>		
107	N. 28 Aria <i>Giusto Iddio che tutto intendi</i>		
111	Scena decimasecunda		
111	N. 29 Recitativo <i>Embè che vè socciesso?</i>		
113	Scena decimaterza		
113	N. 30 Recitativo <i>Io ti soccorro</i>		
114	N. 31 Aria <i>Dell'alta mia sapienza</i>		
120	Scena decimaquarta		
120	N. 32 Recitativo <i>E fino a quando, o cara</i>		
121	N. 33 Aria <i>Il nume del mio regno</i>		
126	N. 34 Recitativo <i>È pago il mio desio</i>		
126	Scena decimaquinta		
126	N. 35 Recitativo <i>Or si compisce l'opra</i>		
128	Scena decimasesta		
128	N. 36 Recitativo <i>Cavalier, che si fa?</i>		
130	Scena decimasettima		
130	N. 37 Recitativo <i>Oh castigo del cielo</i>		
131	N. 38 Aria <i>N'addita ognor lo scampo</i>		
141	Scena decimaottava		
141	N. 39 Recitativo <i>Eroi d'abisso, al mio valor, all'arte</i>		
142	Scena ultima		
142	N. 40 Recitativo <i>Sommo nume Baal, idol sovrano</i>		
145	N. 41 Aria <i>Il nume è già caduto</i>		
	Atto secondo		
155	Scena prima		
155	N. 42 Recitativo <i>Consorte, io già prevedo</i>		
157	N. 43 Aria <i>Se vuoi che mora anch'io</i>		
163	N. 44 Recitativo <i>Solo al cader d'Elia</i>		
163	Scena seconda		
163	N. 45 Recitativo <i>Io sempe lo ddeceva, nigromene</i>		
166	N. 46 Terzetto <i>Sarrà la preta</i>		
175	Scena terza		
175	N. 47 Recitativo <i>Dunque così deluso</i>		
176	Scena quarta		
176	N. 48 Recitativo <i>Tu m'hi tornato in vita</i>		
178	Scena quinta		
178	N. 49 Recitativo <i>Bel colpo. A un tempo istesso due nemici</i>		
179	N. 50 Aria <i>Non puole in campo aperto</i>		
185	Scena sesta		
185	N. 51 Recitativo <i>In qual rimota parte</i>		
185	N. 52 Aria <i>Iddio fra poco</i>		
192	Scena settima		
192	N. 53 Recitativo <i>Quivi il mio Dio verrà?</i>		
194	N. 54 Recitativo accompagnato <i>Elia, Elia? Almo Signor, mio Dio</i>		



195	Scena ottava	344	Scena nona
195	N. 55 Recitativo <i>Llossoria dice buono</i>	344	N. 92 Recitativo <i>Dunque sei risoluto</i>
198	N. 56 Duetto <i>Restati in queste selve</i>	346	Scena decima
202	Scene ottava (segue) e nona	346	N. 93 Recitativo <i>Ferma, non più incalzarmi</i>
202	N. 57 Recitativo <i>Oh negregato me!</i>	348	Scene decimaprima e decimaseconda
205	Scena decima	348	N. 94 Recitativo <i>Qui fermate, oh soldati</i>
205	N. 58 Recitativo <i>Cessa importunarmi</i>	350	Scena decimaterza
207	Scena undecima	350	N. 95 Recitativo <i>Vada alcuno di voi ad osservare</i>
207	N. 59 Recitativo <i>Che lessi? Che ascoltai!</i>	352	Scena decimaquarta
208	N. 60 Aria <i>Se sprezzati spietato</i>	352	N. 96 Recitativo <i>T'inganni assai; se Benadabbe ha vinto</i>
214	Scena decimaseconda	353	Scena decimaquinta
214	N. 61 Recitativo <i>Che stravaganza ascolto!</i>	353	N. 97 Recitativo accompagnato <i>Dunque così son io, in tutto abbandonata!</i>
215	Scena decimaterza	355	N. 98 Aria <i>Ahi qual terror m'ingombra!</i>
215	N. 62 Recitativo <i>Ferma, ferma Abdia!</i>	362	Scene decimasesta e decimasettima
217	N. 63 Aria <i>Il nocchiero in mar turbato</i>	362	N. 99 Recitativo <i>Che bella cosa è l'essere rommito!</i>
224	Scena decimaquarta	366	Scena decimaottava
224	N. 64 Recitativo <i>Ad eseguir io vado</i>	366	N. 100 Duetto <i>Per pietà deh soccorrete</i>
224	N. 65 Aria <i>Fiamma in me da ciel discenda</i>	373	N. 101 Recitativo <i>Ma chi viene! Oh che incontro</i>
231	Scena decimaquinta	373	Scena ultima
231	N. 66 Recitativo <i>Felicissimo incontro</i>	373	N. 102 Recitativo <i>Tempra Eliseo, i tuoi sospiri</i>
234	Scena decimasesta	375	N. 103 Aria <i>Io ti lascio, oh gran Carmelo</i>
234	N. 67 Recitativo <i>Perché non vuoi reina</i>	383	N. 104 Recitativo accompagnato <i>Ma qual carro di foco a noi s'appressa?</i>
235	N. 68 Aria <i>Son tutta sdegno</i>	386	N. 105 Coro <i>Ti baciama, sagra manto</i>
241	Scena decimasettima		
241	N. 69 Recitativo <i>Andiamo, Abdia, a ricercar per tutto</i>		
243	Scena decimaottava		
243	N. 70 Recitativo accompagnato <i>Ove son! Quali orrori</i>		
248	Scena decimanona		
248	N. 71 Recitativo <i>Mase mio, smocco de paesano</i>		
253	N. 72 Terzetto <i>Muccuse frabottielle, me stat'à coffeià</i>		
264	Scena vigesima		
264	N. 73 Recitativo <i>Qui lasciate l'estinto</i>		
264	N. 74 Recitativo accompagnato <i>Chi mi richiama in vita</i>		
266	N. 75 Aria <i>All'armi, all'armi lo sdegno già grida</i>		
271	Scena ultima		
271	N. 76 Recitativo <i>E soffriremo, o padri</i>		
273	N. 77 Recitativo accompagnato <i>Nume eccelso Baal</i>		
277	N. 78 Recitativo accompagnato <i>Dio d'Abramo, d'Isac e d'Israele</i>		
281	N. 79 Coro <i>In ogni alma, in ogni riva</i>		

Atto terzo

284	Scena prima
284	N. 80 Recitativo <i>Or che Acabbe sdegnato</i>
286	N. 81 Aria <i>Mentre rimbomba tromba guerriera</i>
297	Scena seconda
297	N. 82 Recitativo <i>Votta, votta fortuna</i>
302	N. 83 Aria <i>Povericco cavagliero</i>
310	Scena terza
310	N. 84 Recitativo <i>Sento pietà del tuo dolor</i>
313	N. 85 Terzetto <i>Dilegua il tuo martiro</i>
321	Scene quarta e quinta
321	N. 86 Recitativo <i>Spesso Eliseo rifletti</i>
324	N. 87 Aria <i>Colui che sprezza il lido</i>
330	Scena sesta
330	N. 88 Recitativo <i>Amato Benadab, or che venisti</i>
334	Scena settima
334	N. 89 Recitativo <i>Regina, io parto, e meco vien la pena</i>
337	Scena ottava
337	N. 90 Recitativo <i>Ah vedrete fra poco, empi idolatri</i>
337	N. 91 Aria <i>Se pentito un cor sospira</i>

n. 1. [Sinfonia]
[Allegretto]

Oboe 1

Oboe 2

Tromba in Do 1

Tromba in Do 2

Violino 1

Violino 2

Viola

Basso continuo

5

6

dolce

forte



Musical score for measures 10-14. The score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 2 and 6 are indicated below the staves.

Musical score for measures 15-19. The score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with rhythmic patterns similar to the previous page. The instruction "dolce" is written in several staves, indicating a change in dynamics or articulation. Measure numbers 2 and 2 are indicated below the staves.



Musical score for measures 20-24. The score is written for five systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "dolce" is written in the right margin of the fourth system.

5

dolce

Musical score for measures 25-29. The score is written for five systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Francesco Mancini

Il zelo animato ovvero Il gran profeta Elia

a cura di Anthony R. DelDonna

L'opera *Il zelo animato* fu composta da Francesco Mancini per essere rappresentata dagli allievi del Conservatorio napoletano di Santa Maria di Loreto nel 1733. Le fonti (partitura e libretto) sono conservate nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. Argomento del dramma, in tre atti, è la storia di Elia e del suo successore Eliseo, esposta nei Libri dei Re (I e II) del Vecchio Testamento. Nel libretto viene presentata la lotta di Elia contro Acab di Samaria e sua moglie Gezabelle, che hanno sancito l'uccisione dei profeti a favore di Baal e introdotto una moltitudine di preti stranieri. Il dramma viene sviluppato con l'inclusione di altri personaggi dell'Antico Testamento, come Ocozia, Abdia, Nabot e Benadab, e comprende anche personaggi comici come Tufolo, Masillo, e Renzullo, che si esprimono solo in napoletano. La musica di Mancini riflette le consuetudini del teatro d'opera napoletano del primo Settecento, sia tragico sia comico, presentando una schiera di tecniche e stili musicali, compresi vari tipi di recitativi, arie e pezzi d'insieme.

Francesco Mancini's opera *Il zelo animato* was created for performance by the students of the Neapolitan conservatory Santa Maria di Loreto in 1733. The sources of the opera (score and libretto) are located in the Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella. The drama recounts in three acts the Old Testament narratives presented in Kings I & II, regarding the prophet Elia and his successor Eliseo. The central themes of the libretto preserve Elia's crusade against Acab of Samaria and his wife Jezabelle, who have sanctioned the murder of the prophets in favor of Baale and introduced a multitude of foreign priests. The drama is enhanced through the inclusion of other Old Testament personages, in particular Ocozia, Abdia, Nabot and Benadab. The libretto also features the accretion of comedic characters including the three personages of Tufolo, Masillo, and Renzullo, who speak only in Neapolitan. Mancini's music reflects the Neapolitan stage of the primo Settecento, whether tragic or comic, presenting an array of contemporary musical techniques and styles, including diverse types of recitatives, arias, and ensembles.

Società Editrice di Musicologia

OPERA: **2**

ISMN: 979-0-705061-37-6

www.sedm.it