

Terra di Lavoro

Storia arti cultura

rivista di studi e ricerche sui territori
dell'antica provincia di Terra di Lavoro



n. 1

gennaio 2026

Terra di Lavoro. Storia arti cultura

rivista di studi e ricerche sui territori dell'antica provincia di Terra di Lavoro

"Terra di Lavoro. Storia arti cultura" è una rivista di studi che pubblica saggi inediti e ricerche sui territori già parte dell'antica provincia pre-Unitaria e post-Unitaria (fino al 1927) di Terra di Lavoro.

comitato scientifico

Domenico Caiazza
Lucia Giorgi
Maria Carmela Masi
Luigi Russo
Antonio Rea
Pietro Di Lorenzo

segreteria di redazione

Marino Dell'Erba *associazione culturale "Francesco Durante"*
Raffaele Bove *associazione culturale "Ave Gratia Plena"*
Nives Chiavarone
Matilde Natale
Antonio Rea
Luigi Russo
Pietro Di Lorenzo *associazione culturale "Francesco Durante"*

terradilavoro.storiaarticultura@gmail.com

www.terradilavorostoriaarticultura.netsons.org

pubblicata in digitale
Caserta, 31 gennaio 2026

Gli articoli sono accessibili gratuitamente, grazie all'hosting gratuito.

Per sottoporre articoli per la pubblicazione consultare le indicazioni sul sito web. La valutazione di accettazione dei lavori sottoposti sarà espressa da almeno due membri del Comitato Scientifico che lavoreranno in modo indipendente.

editore

associazione culturale "Francesco Durante", Caserta
www.assodur.altervista.org

immagine di copertina

Terra di Lavoro, da J. Blaeu, *Atlas maior*, Amsterdam, 1665
David Rumsey collection, www.davidrumsey.com

Terra di Lavoro. Storia arti cultura

rivista di studi e ricerche sui territori dell'antica provincia di Terra di Lavoro

n. 1, gennaio 2026

indice

Domenico Caiazza

Basilica beati Michaelis arcangeli in monte Melanico in quo dicitur adest angelica virtus

p. 1

Domenico Caiazza

Un ritratto realistico di san Pietro del Morrone - Celestino V nella cripta di san Casto della cattedrale di Trivento

p. 31

Sveva Gallo

Palazzo al Boschetto a Caserta: nuove scoperte alchemiche e proposta di musealizzazione

p. 38

Lucia Giorgi

Luigi Vanvitelli e gli interventi nel perduto complesso religioso del Carmine a Caserta

p. 55

Luigi Russo

Medici, uomini di legge e di religione casertani, "patentati" nel Collegio dei dottori di Napoli

p. 64

Antonio Rea

Per un profilo del casale Torre della città di Caserta: il Catasto onciario borbonico del 1749

p. 79

Pietro Di Lorenzo

Spigolature sonore casertane tra città e corte prima durante e dopo il tempo dei Vanvitelli

p. 107

Antonio Rea - Rosa Condello - Pietro Di Lorenzo

Le rivele del Catasto Onciario del 1749 del casale Torre di Caserta: trascrizione

p. 135

segnalazioni e appelli

Domenico Caiazza

Per salvare il real "Antico casino di San Leucio" della Vaccheria di Caserta

p. 258

PIETRO DI LORENZO

SPIGOLATURE SONORE CASERTANE TRA CITTÀ E CORTE PRIMA DURANTE E DOPO IL TEMPO DEI VANVITELLI

Questo contributo propone ulteriori piccoli elementi inediti utili a ricostruire il contesto musicale e sonoro di Caserta e dintorni nel 1700, con alcuni riferimenti a quello che vissero Vanvitelli e i suoi figli tra il 1750 e primissimi anni del 1800, con qualche occasionale spigolatura per il secolo successivo. Nonostante ciò, il quadro casertano resta povero di notizie, forse come riflesso fedele di una attività musicale meno ricca a Caserta rispetto ad altri centri. In particolare, si presentano notizie inedite su occasioni di feste civili, l'accompagnamento musicale alle liturgie (quotidiane e solenni), gli organici musicali impegnati e le pratiche cameristiche, a corte e in città e una inedita composizione musicale realizzata dal noto compositore e musicologo Giuseppe Sigismondo per Maddaloni. Un cenno sarà riservato agli strumenti musicali¹.

This paper offers further small elements that allow us to reconstruct musical context in Caserta and surrounding during the 18° century, with special respect to musical contest the Vanvitelli and sons lived, since 1750 to early years of 1800s, with little news on musical activities up to 1900. Nevertheless, the reconstruction appears poor of news, perhaps reflecting a musical activity not as relevant with respect to other cities. Furthermore, I show unpublished document concerning with music in private and public feasts occasions, musical accompaniment of liturgy (daily as well as solemn ones), musical ensembles and practices in camera music, at the royal court and in the city, and a musical composition written by the well-known composer Giuseppe Sigismondo for Maddaloni. A brief notice informs us about the presence of musical instruments.

1. Introduzione: documenti e fonti

Come tutte le altre, anche la storia della musica si costruisce analizzando e studiando testimonianze materiali e fonti scritte. Le fonti musicali, però, sono di natura molto differenti tra loro e dalle altre, per la specificità della disciplina: musiche (per l'esecuzione, per lo studio e l'addestramento, per la speculazione), regole di composizione, trattati di prassi educativa, descrizioni di esecuzioni musicali pubbliche (in contesti religiosi e civili) e private si affiancano a quelle più usuali per altre discipline (biografie dei personaggi, storie della disciplina, fonti normative).

Eppure Caserta ha il privilegio di ospitare la sede di uno degli Archivi di Stato di maggiore consistenza documentaria, perché l'antica provincia pre-unitaria di Terra di Lavoro fu la più vasta del Regno di Napoli e restò una delle più estese circoscrizioni territoriali anche nel Regno d'Italia, fino alla soppressione del 1927.

Nessuna musica è conservata nell'Archivio Storico della Diocesi di Caserta. Nell'Archivio Storico dell'Arcidiocesi di Capua ci sono libri liturgico-musicali a stampa di

¹ La ricerca fu presentata oralmente il 24 marzo 2023 nella biblioteca del Seminario Vescovile di Caserta come relazione nella prima sessione delle tre sessioni (le altre due furono al Planetario di Caserta e al museo Michelangelo) del convegno "Caserta al tempo di Vanvitelli" organizzato da Archivio di Stato di Caserta, Archivio Storico Diocesano Caserta, museo Michelangelo, Planetario di Caserta, Italia Nostra - sezione "Antonella Franzese" Caserta e Associazione Culturale "Francesco Durante".

scarso o nullo interesse. Lo stesso vale per la biblioteca e nell'archivio del museo provinciale Campano di Capua, fatti salvi pochi manoscritti di Giuseppe Martucci. Dispersi sono i fondi librari e manoscritti delle cattedrali e delle chiese delle diocesi (ancora dieci quelle che insistono sul territorio dell'attuale provincia) e dei tanti conventi e monasteri del territorio. Nessuna traccia di musiche c'è negli archivi storici comunali locali. Solo nei fondi dell'Archivio di Stato di Caserta è emersa una piccola partitura riusata come coperta di fascio notarile e pubblicata nel 2006².

Mancano del tutto le informazioni di carattere amministrativo e contabile che potrebbero essere rintracciate negli archivi storici comunali di Caserta (si veda oltre), in particolare per le deliberazioni e le conseguenti spese sostenute dalle locali Università per occasioni festive che sarebbero preziose per ricostruire luoghi, persone e momenti della musica a Caserta e negli immediati dintorni.

Nonostante i tanti viaggiatori del *Grand tour* che raggiunsero Caserta per visitare la Reggia, solo qualche spigolatura emerge dalle fonti letterarie storiche scritte da figure importanti per la politica e la cultura o da semplici viaggiatori, fonti che, comunque, per la musica sono sostanzialmente da considerare indirette: diari, cronache, lettere, racconti, descrizioni, guide, annali, memorie e lettere³.

Nel seguito entrerà nel dettaglio di uno specifico aspetto, quello delle prescrizioni relativamente alla musica in contesti religiosi e devozionali. Non tratterò dell'opera in musica: le stagioni teatrali e i singoli spettacoli dal 1769 al 1815-1820 sono già stati ricostruiti e analizzati per quanto riguarda l'attività realizzata nel teatro di corte della Reggia. Presenterò qualche piccolo elemento utile a restituire la prassi musicale pubblica e soprattutto privata, dei reali e di quanti li frequentarono.

Ad oggi non sono in grado di offrire ulteriori novità sulle persone impegnate nel mondo della musica: infatti, non sono emersi nomi di strumentisti (organisti in particolare), cantanti, costruttori di strumenti o di loro parti, copisti e, solo indirettamente, presenterò qualche novità rispetto a chi insegnò musica e la eseguì.

Non richiederò qui la rassegna di compositori locali già ricostruita in un lavoro precedente, aggiungo solo la notizia della nascita a Caserta di Angelo Tarchi⁴, compositore, operista e didatta abbastanza noto nel panorama italiano tra fine Settecento

² P. DI LORENZO, *Una inedita messa per voce e basso continuo nell'Archivio di Stato di Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», 1, n. 2, aprile 2006, pp. 35-49.

³ In particolare su questi aspetti, si vedano P. DI LORENZO, *Musica tra chiesa e salotto nel Casertano tra Ancien Régime e Risorgimento: qualche testimonianza per Teano e molte supposizioni per Pietramelara*, in *Lucio Caracciolo un duca guerriero e il suo palazzo*, a cura di D. Caiazza, Piedimonte Matese, 2018, pp. 81-102; P. DI LORENZO, *Testimonianze storiche della musica in Terra di Lavoro in età borbonica: Diocesi di Teano, Capua, Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno XIV, n° 2, ottobre 2019, pp. 1-23.

⁴ L. MATTEI, *Angelo Tarchi: il maestro del genere misto*, in *Il secolo d'oro della musica a Napoli. Per un canone della scuola musicale napoletana del '700*, v. 3, Napoli, 2020, pp. 211-219. Nel 2018, il prof. Lorenzo Mattei (Università degli studi di Bari "A. Moro") mi comunicò in anteprima la notizia della possibile nascita casertana di Tarchi, attestata da Giuseppe Sigismondo suo contemporaneo e di solito ben informato sui fatti musicali dell'epoca di cui era da poco pubblicato il manoscritto (G. SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di C. BACCIAGALUPPI - G. GIOVANI - R. MELLACE, Roma, 2016, p. 85). Il prof. Mattei mi chiese se ne avessi notizia e gli confermai che in alcun testo di storia locale compariva la nascita in città di Tarchi. Mi chiese anche suggerimenti per eventuali prove documentali negli archivi locali. Per suo conto verificai che il cognome non risultava documentato nel territorio cittadino non risultando nel catasto del 1655 e in nessuna fonte a me nota. Inoltre, Tarchi non comparve nel Catasto onciario del 1749 (ora edito integralmente per la parte del casale Torre, cfr. A. REA, *Per un profilo del casale Torre della città di Caserta: il catasto onciario borbonico del 1749*, «Terra di Lavoro. Storia arti cultura», 1, gennaio 2026, pp. 79-106). Non ebbi modo di verificare i registri parrocchiali (quando conservati per gli anni di interesse) delle numerose parrocchie casertane dell'epoca ma ho il sospetto che la notizia possa essere falsa. Se non è una imprecisione di trascrizione dei curatori dell'edizione a stampa, forse fu una svista di Sigismondo (scrisse l'*Apoteosi* in tarda età e la memoria potrebbe averlo indotto in errore).

e primi due decenni dell'Ottocento. Non sono emersi testimoni manoscritti musicali locali e solo scarse notizie di archivio su strumenti musicali in uso all'epoca. Insomma, qualche novità, moltissime lacune, tante domande e questioni aperte.

2. I fondi musicali per Terra di Lavoro e un nuovo testimone

Fabris ha evidenziato la scarsità di fonti dirette della musica al di fuori di Napoli per il medioevo e per il Rinascimento⁵. Sulla consistenza musicale complessiva dei fondi musicali in biblioteche e archivi sono più volte tornato negli scorsi 20 anni⁶, entrando nel dettaglio per l'Archivio di Stato di Caserta⁷, per l'Archivio Diocesano di Capua⁸ e per la diocesi di Teano-Calvi⁹. In modo inatteso, l'Archivio Diocesano di San Severo conserva una musica religiosa di interesse per ricostruire cosa si suonò a Caserta (non a corte ma per la corte) nella seconda metà del 18° secolo¹⁰.

Musiche di interesse diretto per Caserta e dintorni si trovano in fondi conservati in sedi mai appartenute al territorio di Terra di Lavoro (come quelle notissime della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli o quella meno nota della Biblioteca Provinciale Albino di Campobasso) o addirittura migrati negli Stati Uniti (il fondo alla Yale University Library di New Haven)¹¹. Su una musica "casertana" conservata nella Biblioteca Statale di Montecassino si veda oltre.

Un fondo che potrebbe illuminare molti aspetti della vita musicale di Capua è quello archivistico (di genere amministrativo-contabile, legato all'Università di Capua) conservato nella Biblioteca Museo Provinciale Campano. Nonostante la prima pubblicazione della notizia risalga al 1873¹², del compositore rinascimentale capuano Cristofaro Calderino nulla è stato ulteriormente indagato.

⁵ D. FABRIS, *Music and patronage in the courts of Southern Italy*, in *A companion to the Renaissance in Southern Italy (1350–1600)*, 2022, p. 618-641.

⁶ P. DI LORENZO, *Dieci anni di musica antica a Caserta: dalla ricerca sui testimoni manoscritti all'esecuzione e alla divulgazione*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno I, n° 1, febbraio 2006, pp. 91-111, con un primo quadro generale e i dettagli sulle pergamene musicali di canto liturgico (le prime restaurate) dell'Archivio di Stato di Caserta.

⁷ DI LORENZO, *Una inedita messa per voce e basso continuo ...*, cit., pp. 35-49.

⁸ P. DI LORENZO, *Libri musicali dell'Archivio Arcivescovile di Capua: censimento*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno II, n° 2, aprile 2007, pp. 58-84.

⁹ P. DI LORENZO, *Musica tra chiesa e salotto nel Casertano tra Ancien Régime e Risorgimento: qualche testimonianza per Teano e molte supposizioni per Pietramelara*, in *Lucio Caracciolo un duca guerriero e il suo palazzo*, a cura di D. Caiazza, Piedimonte Matese, 2018, pp. 81-102; P. DI LORENZO, *Testimonianze storiche della musica in Terra di Lavoro in età borbonica: Diocesi di Teano, Capua, Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno XIV, n° 2, ottobre 2019, pp. 1-23.

¹⁰ Si tratta delle «Litaneie a 2 voci e basso seu organo», ms 323, databile al 1760-1784 che recano questa didascalia: «Questa Litania si canta in Caserta, quando va in Chiesa il Ré [sic] a fare orazione ogni sera. / assieme con tutta La Corte, come anghie [sic] colle Dame. nella Chiesa del Carmine», cfr. P. DI LORENZO, *Un esempio di musica liturgica per la corte borbonica a Caserta nel '700*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno I, n° 3, ottobre 2006, pp. 54-73 (con 26 pp. di trascrizione musicale delle *Litaneie*).

¹¹ Ne parlai in dettaglio in DI LORENZO, *Musica tra chiesa e salotto nel Casertano ...*, cit., pp. 91-97; DI LORENZO, *Testimonianze storiche della musica in Terra di Lavoro ...*, cit., pp. 1-23.

¹² G. JANNELLI (?), *Verbale della Tornata del 4 Giugno 1873*, in *Atti della Commissione Conservatrice*, Caserta, 1873, pp. 53-62, a p. 59, «con note del maestro parimente di Capua, venendo fatto eseguire con orchestra, e con premio agli autori». Più recente una trascrizione del documento è stata pubblicata da che l'Aquino si affrettò a tradurre assieme al resto dell'opera; sempre Aquino compose inoltre un sonetto intitolato *Superbi sassi anzi intessuti monti*, anch'esso dedicato all'Anfiteatro Campano, che fu messo in musica dal maestro Cristoforo Calderino sempre a spese dell'*Universitas* capuana (l'istituzione locale di amministrazione cittadina). L'episodio fu scritto in documento amministrativo conservato in BIBLIOTECA DEL MUSEO CAMPANO DI CAPUA (nel seguito BMCC), Archivio, 19, f. 197v, c. 24r-v. (20 gennaio 1563), Manna,

L'altrimenti finora sconosciuto sacerdote Fabio Sebastiano Santoro fu «maestro di canto, prefetto nel coro della vener.[abile] chiesa di s.[anta] Sofia, et economo della parrocchiale di s[an]. Nicola» di Giugliano di Napoli¹³ e la sua opera è di interesse per gli aspetti di teoria e prassi musicale che apre e per la rara testimonianza sul contesto culturale e musicale di un centro urbano certamente minore.

3. Divieti e prescrizioni per la musica tra sacro e profano

Propongo alcune riflessioni su atti e decreti sinodali della Diocesi di Caserta negli anni immediatamente precedenti e successivi al tempo in cui Luigi Vanvitelli visse e operò a Caserta che sollevano domande in gran parte prive di risposta.

Il sinodo diocesano è l'assemblea dei sacerdoti, dei religiosi e (oggi) anche di fedeli laici di una diocesi. Il sinodo è indetto dal vescovo con l'obiettivo di esaminare e ordinare la vita della Chiesa (locale)¹⁴. Nel seguito analizzerò i decreti sinodali di interesse indiretto per la prassi musicale nel periodo oggetto di questo studio: furono celebrati durante gli episcopati mons. Bonaventura Cavallo (1668 - † 1689), il più antico tra quelli di cui si conservano gli atti, di mons. Ettore de Quarto (1734 - † 1747), il secondo per antichità tra quelli di cui sopravvivono gli atti che furono anche tirati a stampa, e quello immediatamente successivo di mons. Domenico Pignatelli (1782 - 1802).

3.1 Il sinodo del 1670 e le danze proibite e consentite nei luoghi sacri

Il sinodo voluto da mons. Cavallo si tenne nel 1670¹⁵ ed è utile per ricostruire le premesse e il contesto in cui deliberarono i due successivi. Il decreto *de festorum cultu et observatione*, al capitolo VIII, sotto pena di scomunica in caso di violazione, prescrisse:

«Quoniam ad nostras pervenint aures, quod certis festis diebus, etiam solemnibus populus saltationes et tripudia in ecclesiis ipsis habere non vereantur. Volentes hanc detestandum consequentiam eradicare, omnibus et singulis praesbiteris, et clericis, quaerumvis ecclesiarum rectoribus seu praefectis, ac beneficiariis, quocunque nomine nuncupentur, sub pegna ducatorum decem per quemlibet [sic] et excommunicationis in juris subsidium praecimus, quatenus nullo modo in ipsis ecclesiis, et cappellis seu atriis et cimiteriis quocunque praetentu, vel querito colite tripudia, choreas et saltationes huiusmodi, ut praefertur, habuerint sint eo ipso excommunicati. Quod si de nostra licentia aliquando choreae intortitiorum quas vocant fieri pro cappellarum vel ecclesiarum utilitate

prima parte della cancellaria, fol. 24r-v.; cfr. B. DE DIVITIIS, *Architecture, poetry and law: the amphitheatre of Capua and the new works sponsored by the local élite*, in *The quest for an appropriate past in literature, art and Architecture*, a cura di K. A.E. ENENKEL - K. A. OTTENHEYM, Leiden – Boston, 2019, pp. 47-75, a p. 71; richiamata da FABRIS, *Music and patronage in the courts of Southern Italy ...*, cit., p. 627.

¹³ F. S. SANTORO, *Scola di canto fermo*, Napoli 1715, p. 93. Giugliano di Napoli fu parte di Terra di Lavoro, cfr. L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, v. 5, Napoli, 1802, pp. 92-97.

¹⁴ La norma canonica per la convocazione obbligatoria annuale dei sinodi fu fissata con il decreto del Concilio di Trento *De reformatione* (sessione XXIV, 11 novembre 1563), in *Canones, et decreta sacrosancti oecumenici, et generalis concilii Tridentini*, Roma, 1564, pp. CLXXX - CLXXXII. Nel merito, negli anni di interesse per questo studio, sui sinodi intervenne papa Benedetto XIV nel 1748 (BENEDICTI XIV, *De synodo diocesana*, Roma, 1748) sistematizzando tutta la materia precedente con un testo che restò di riferimento fino alla promulgazione del Codice di diritto canonico nel 1917.

¹⁵ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO CASERTA (nel seguito ASDCE), Sinodo del 1670, I.04.01-03.

permittantur, id debita cum modestia fiat, et extra locum sacrum, videlicet extra cappellas, ecclesias, atria et cemeteria.»¹⁶.

Il testo è di grande interesse perché attesta la necessità di reiterare secolari divieti riguardanti la pratica coreutica del popolo dentro le chiese in alcuni giorni festivi e solennità, segno che i provvedimenti precedenti furono inefficaci. In effetti, il divieto fu esteso a tutti gli spazi sacri / consacrati: i cimiteri¹⁷

Si noti l'uso ravvicinato di due delle tre locuzioni latine per il ballo. Con *saltationes* (derivato dal verbo che indica il distacco dei piedi da terra, si pensi anche al saltimbanco) probabilmente ci si volle riferire a gesti più dinamici del corpo, forse più ampi come dimensione e meno controllati e misurati, quasi dimenandosi. Nella Vulgata *saltatione* è usato, per esempio, per la danza che Salomè mise in scena per ammaliare Erode e ottenere la testa di Giovanni Battista¹⁸.

Tripudia in latino classico indicò danze sacre rituali romane (l'etimo significa proprio tre piedi, quindi in tempo ternario) e in latino ecclesiastico al significato comune di esultanza, gioia manifesta, danza gioiosa si affianca quello più raro connesso a forme di danze liturgiche festive¹⁹. Il terzo termine, *chorea*, è quello più dotto (direttamente dal greco, danza, danza in cerchio).

Quindi, se i partecipanti al sinodo ritennero dover deliberare fu per tentare di censurare la prassi di eseguire danze, tradizione che non si era fermata, nonostante le precedenti proibizioni²⁰. Ma quali danze e soprattutto su quale musica? Eseguita da chi? Come? Con quali strumenti? In quali occasioni? E cosa furono le *chorea intortitiorum*? Azioni mimiche di saltimbanchi realizzate durante feste religiose, anche a scopo di pubblico divertimento o pratiche devozionali derivate dalla tradizione ebraica?

¹⁶ ASDCE, Sinodo del 1670, I.04.01, c. 36 r. Poiché è giunto alle nostre orecchie che, in certi giorni festivi, anche solenni, il popolo non teme di tenere balli e danze nelle chiese stesse. Volendo sradicare questa detestabile consuetudine, ordiniamo a tutti e ai singoli presbiteri, ai chierici, ai rettori o prefetti delle chiese e ai beneficiari, con qualunque nome siano chiamati, sotto pena di dieci ducati ciascuno e della scomunica in forza del diritto ordiniamo che in nessun modo nelle medesime chiese, cappelle o sagrati e cimiteri, sotto qualunque pretesto o richiesta lamentosa danze, coreografie e balli di questo tipo, come si preferisce, si abbiano (si realizzino), siano per ciò stesso scomunicati. Che se, con nostra licenza, talvolta fossero permessi balli di fiaccole, come li chiamano, a beneficio delle cappelle o delle chiese, ciò sia fatto con la dovuta moderazione e fuori dal luogo sacro, vale a dire fuori dalle cappelle, dalle chiese, dai sagrati e dai cimiteri. Ma se, con il nostro permesso, è consentito eseguire i balli che si chiamano contorsioni a beneficio di cappelle o chiese, questo dovrebbe essere fatto con la dovuta modestia e fuori dal luogo sacro, e cioè fuori da cappelle, chiese, sagrati e cimiteri. Ringrazio di cuore il prof. Antonio Rea per il faticoso lavoro di rilettura delle trascrizioni dai manoscritti e per le traduzioni in italiano dal latino.

¹⁷ Si ricordi che le sepolture cristiane restarono urbane e legate ai luoghi di culto fino all'editto di Saint-Cloud napoleonico, con la straordinaria anteprima napoletana del "Cimitero delle 366 fosse", progetto di Ferdinando Fuga del 1762, cfr. P. GIORDANO, *Ferdinando Fuga a Napoli: l'Albergo dei Poveri, il Cimitero delle 366 fosse, i Granili*, Lecce, 1997, a pp. 132-152.

¹⁸ R. BELLARMINO, *De arte bene moriendi*, 1761, p. 188; anche associato alle dissipatezze carnevalesche «*ita adveniente jejuniū risus molles, cantilenae meretriciae, saltationes furiosae et ineptiae caeterae ex urbe discedunt*» (... così, con l'arrivo del digiuno, dalla città scompaiono le risate sommesse, i canti da prostituta, le danze sfrenate e altre sciocchezze), cfr. R. BELLARMINO, *Concio XXII. De eadem dominica prima quadragesimae. Thema de jejuniū*, in *Opera omnia*, a cura di J. FÈVRE, 1873, p. 190.

¹⁹ R. BELLARMINO, *Disputationes de controversiis Christianae fidei adversus huius temporis haereticos*, 1588, c. 851 «*tripudium cum angelis, diaeta in caelo, gloria in honore incomparabili et perpetuo, brauia in Christo Iesu Domino nostro*» (danzando con gli angeli, dimorando in cielo, gloriandosi di un onore incomparabile ed eterno, braccia in Cristo Gesù nostro Signore).

²⁰ Sulla proibizione della danza si espressero sin dai primi secoli i Padri della Chiesa, i papi e diversi concili e sinodi, cfr. M. RESTA, *Saltationes sceleratissimorum. La musica e la danza nei canoni conciliari e nelle epistole pontificie (IV-VII sec.)*, «Synesis», v. 7, n. 1, jan/jun 2015, p. 116-123.

Per quanto ne sappia, la definizione di *chorea intortitorum* non trova paralleli in studi di storia della danza o di storia dei decreti di proibizione e regolamentazione delle prassi della Chiesa. Sono due le possibili ipotesi.

Una deriva dall'interpretazione letterale della parola *intortitio* come cero, fiaccola (i grandi ceri rituali della liturgia cristiana ottenuti torcendo più fili incerati²¹). L'altra potrebbe riferirsi a danze che prevedono contorsioni del corpo (*intortitorum* derivato da *intortus*, cioè contorto, attorcigliato)²².

La danza delle torce è parte di tradizione rituale ebraica legata alla festa dei Tabernacoli (Bet Ha-She'ubah) come ricorda un passo «Gli uomini timorati e ricchi di opere buone usavano danzare davanti [al candelabro] con torce accese in mano, cantando canzoni e lodi. E innumerevoli eviti [suonavano] arpe, cimbali, lire e trombe...»²³.

Una danza delle torce fu agita nel 1893 come atto rituale tradizionale del matrimonio di Margherita, sorella dell'imperatore tedesco Guglielmo II, danza già vista al matrimonio dell'imperatore stesso²⁴ che fu celebrato nel 1891²⁵. La rappresentazione visiva dell'evento svolto in occasione del matrimonio imperiale fu inciso da una stampa dell'epoca di William Heysham Overend.

Dalla raffigurazione sembra più una processione forse agita con oscillazioni ritmiche dei piedi e quindi del corpo, al tempo di musica, come usuale anche per il trasporto del simulacro (di solito ligneo) di un santo o di Cristo o della Madonna durante le processioni religiose accompagnate dal suono della banda.

Naselli individuò e ricostruì la prassi della danza delle torce e delle sue possibili varianti cortigiane dal tardo Medioevo al Rinascimento, riconoscendo la sua probabile origine da tradizioni popolari diffuse in tutta Europa²⁶. Inoltre, esaminò e citò nel suo lavoro

²¹ «Sit etiam a latere Epistolae cero statum muro affixum cum intortitio accendendo in elevatione Sacramenti» in G. F. BEMBO, *Synodus dioecesis Bellunensis*, Venezia, 1704, p. 168 (si mette anche una candela affissa al muro accanto al (pulpito) dell'Epistola da accendere con una torcia mentre si eleva il Sacramento); «*cereorum, seu intortitorum*», in *Statuti della v. Archiconfraternita di S. Anna de' Parafrenieri*, Roma, 1751, p. 227 (di cande o torce); «*Interim dum celebrans elevat hostiam, accenso prius intortitio*», in *Ritus exactus servandus in celebratione missae privatae*, Monaco, 1741, p. 95 (Mentre il celebrante eleva l'ostia, dopo aver acceso la torcia).

²² «*Populus autem Judaeorum, de quo scriptum est, Sedit populus manducare et bibere, et surrexerunt ludere (Exod. XXXII, 6); posteaquam vinum plus quam oportebat accepit, idola sibi fabricari petiit, et in honore ipsorum idolorum coepit choris ducere, et more phrenetico diversis saltationibus membra torquere. Herodes quoque, ubi nimio vino concaluit, ad unius puellae saltationem sanctum Joannem Baptistam interfici jussit (Matth. XIV)*», AGOSTINO DI IPPONA (?), *Sermo CCXIV*, in *Patrologia latina*, v. 39, a cura di J. P. MIGNE, Paris, 1841, c. 2305 (Ma il popolo dei Giudei, di cui è scritto: "Il popolo si sedette per mangiare e bere, e si alzò per divertirsi" (Esodo XXXII, 6), dopo aver ricevuto più vino del necessario, chiese che gli fossero fatti degli idoli e in onore di questi idoli [essi] cominciarono a dirigere danze e a torcere le loro membra in modo frenetico con varie danze. Anche Erode, quando fu infiammato dal troppo vino, ordinò di uccidere san Giovanni Battista durante la danza di una certa ragazza (Matt. XIV); «*Atque ideo qui vult esse divinum particeps, non debet esse socius idolorum; idoli enim portio est inebriare vino mentem, ventrem cibo distendere, saltationibus membra torquere*», *Sermones S. Ambrosii hactenus ascripti*, in *Patrologia latina*, v. 17, a cura di J. P. MIGNE, Paris, c. 617 (Perciò chi desidera partecipare alle cose divine non deve essere compagno degli idoli; perché la parte dell'idolo è inebriare la mente con il vino, dilatare il ventre con il cibo e torcere le membra con la danza.).

²³ *Mishnah Moed Sukkha*, V, 4 e [Bibbia], 1Re, 18 in J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, p. CL. La *Mishnah* è il testo tradizionale delle leggi ebraiche, la sua seconda sezione (*Moed*) tratta dei riti legati alle feste ebraiche, in questo caso alla festa *Sukkha*, cioè delle capanne, nella ricorrenza *Sukkot*, cioè la festa dei Tabernacoli.

²⁴ E. GAGLIARDI, *Guglielmo II: fatti, parole, caratteristiche*, Torino, 1893, p. 350.

²⁵ M. MENGHINI, *Guglielmo II, imperatore di Germania e re di Prussia*, in, *Enciclopedia Treccani*, Roma, 1933, alla voce.

²⁶ C. NASELLI, *Un ballo aulico di origine popolare: il ballo della torcia*, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, v. 2, Palermo, 1962, pp. 379-391.

documenti di archivio, testi letterari e almeno una musica, anonima e manoscritta²⁷. Di grande interesse per la vicinanza cronologica e geografica al documento casertano che sto discutendo sono le citazioni che la studiosa riconobbe nel *Pentamerone*²⁸ di Basile del 1634 e nei *Giornali di Napoli* di Confuorto del 1696²⁹.

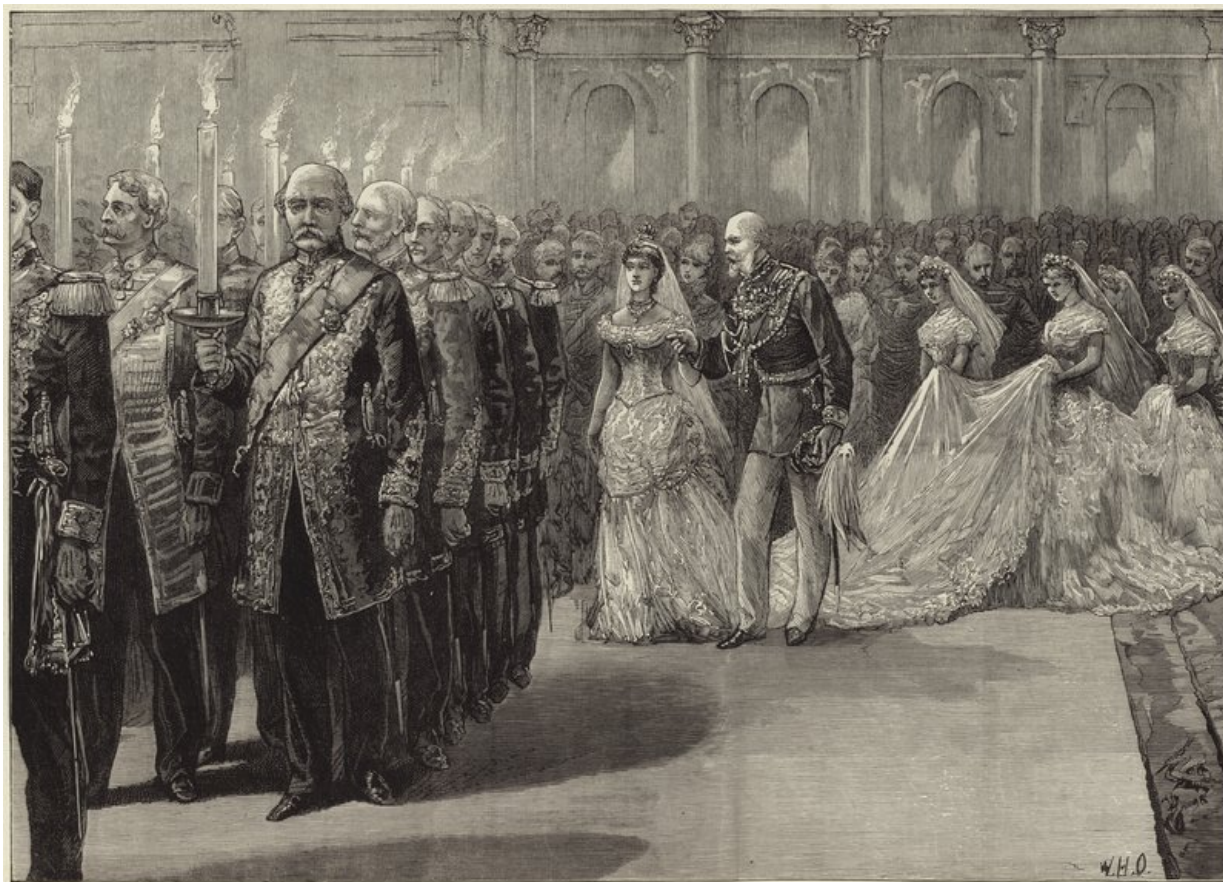


Figura 1. Il matrimonio dell'imperatore Guglielmo II Hohenzollern, incisione su disegno di William Heysham Overend.

Sfuggita alla ricerca di Naselli è *Lo ballo del intorcias*³⁰ pubblicato a Napoli nel 1576 da Antonio Valente compositore attivo a Napoli almeno dal 1565 al 1601, celebre perché organista e cieco³¹. Tra le musiche pubblicate da Valente nel 1576 (fantasie, ricercare, le elaborazioni su canto fermo, *chanson* intavolate e diminuite) Cannizzaro³² evidenziò che

²⁷ Si tratta di una intavolatura per cembalo manoscritta, NASELLI, *Un ballo aulico di origine popolare...*, cit., pp. 386-387.

²⁸ G. B. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. RAK, Milano, 1995, pp. 306-307.

²⁹ D. CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCCIX*, v. 2, a cura di N. NICOLINI, Napoli, 1931, pp. 246-249.

³⁰ In A. VALENTE, *Intavolatura de cimbalo recercate fantasie et canzoni francese desminuite con alcuni tenori balli et varie sorte de contraponti*, Napoli, 1576.

³¹ M. MESSORI, *Valente, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 97, Roma, 2020, ed. on-line, alla voce.

³² D. CANNIZZARO, *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*, v.1, tesi di dottorato, Università degli studi di Roma "La Sapienza", tutori P. E. CARAPEZZA - R. DE BENEDETTO, Roma, 2004, pp. 13-21.

tra i tenori italiani (cioè melodie tradizionali proposte con variazioni) *Lo ballo dell'intorcia* segue la musica ha la formula armonica del passemazzo antico con metro binario³³.

In effetti la redazione musicale proposta da Valente si fonda su soli tre accordi (proposti sempre alla voce grave tranne che nella settima *mutanza*). Per la struttura formale *Lo ballo dell'intorcia* di Valente trova stringenti paralleli con le danze pubblicate (con la descrizione di passi e coreografia) da Fabrizio Caroso nel 1581 in *Il ballarino* (e successiva riedizione del 1600 come *Nobiltà di dame*)³⁴ e da Cesare Negri in *Le gratie d'amore* del 1602³⁵. La suggestione sonora della musica di Valente mi induce a immaginare una coreografia del ballo delle torce simile a quello della pavana (semplice, semplice, doppio reiterati alternando il piede di partenza).

Attesa la possibilità di tollerare le *chorea intortitorum* autorizzate, propenderei per l'interpretazione che si trattò voler consentire azioni coreutiche, forse processionali o poco più.

3.2 Le disposizioni sul canto corale del sinodo del 1670 e l'istruzione musicale

Negli stessi atti del Sinodo del 1670, il decreto *De vita et honestate clericorum*, al capitolo X³⁶ prevede l'obbligo di assistere in cattedrale e collegiate per salmodia e canto «*in choro*» (cioè collettivamente) nelle singole domeniche e feste, nelle messe maggiori, nei secondi vesperi delle feste del Signore e nei primi vesperi delle solennità e delle festività.

Ad oggi non sono note quali furono le festività locali solennizzate in queste occasioni, solo in parte chiarite dal successivo decreto *De Ecclesiasticis caeremoniis* che al capitolo VIII riporta le prescrizioni per le letture cantate in pubbliche funzioni: riguardarono le feste solenni (quelle di Cristo e della Vergine, quindi) e le feste della Apparizione e dedicazione di san Michele Arcangelo e riguardarono la chiesa cattedrale e tutta la diocesi.

Anche nella chiesa dell'Annunziata di Casertavecchia (che non fu mai né cattedrale né collegiata) nel 1774 fu attestato il canto corale di 12 cappellani che celebravano quotidianamente mattutino, lodi ed ore e nelle feste duplici festive, nelle domeniche singole e in altri sabato di precetto con litanie della Beata Vergine Maria³⁷.

Il decreto *De vita et honestate clericorum* al capitolo XXI del Sinodo del 1670 censurò la relativa scarsa istruzione musicale del clero e prevede i necessari provvedimenti:

«*Clerici omnes cum in ecclesiis psallunt, et officium divinum sollemniter persolvunt ni Cantus scentiam calleant, cum populum ad caelestem laetitiam attollere vocis modulation deberent, pro ut psalmodia in ecclesia introducta est, indiscreto eiulatu et dissono cantu, visum, animi molestiam et in devotionem potius parturiunt. Proinde curent cantus gregoriani saltem modulos ediscere, et cum promoveri petierint, fidem magistri musices afferant attestantis de eorum frequentia, et cura addiscendi cantum, alias facto prius experimento eorum ignaviae ad ordines praesentim sacros minime admittentur.*»³⁸.

³³ CANNIZZARO, *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli ...*, cit., p. 20.

³⁴ A. ASCARELLI, Caroso, Fabrizio, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 20, Roma, 1977, ed. on-line, alla voce.

³⁵ K. TUCKER MCGINNIS, Negri, Cesare, detto il Trombone, *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 78, Roma, 2013, ed. on-line, alla voce.

³⁶ ASDCE, Sinodo del 1670, I.04.01, c. 42v.

³⁷ ASDCE, I.07.40, Visita pastorale Filomarino, 1774, c. 2v.

³⁸ ASDCE, Sinodo del 1670, I.04.01, c. 44. Tutti i chierici, quando cantano nelle chiese e celebrano solennemente l'ufficio divino, se non sono esperti nel profumo del canto, poiché dovrebbero elevare il popolo alla gioia celeste con la modulazione delle loro voci invece di introdurre la salmodia nella chiesa con urla indiscrete e canti stonati, causano fastidio alla vista e alla mente e anzi danneggiano la devozione. Pertanto,

Quindi, l'interesse della gerarchia della Chiesa locale casertana fu orientato a garantire il decoro opportuno all'azione liturgica restituendo piena dignità al canto liturgico monodico, cioè a quello che noi per brevità indichiamo (impropriamente) "canto gregoriano" e che nelle fonti del passato (specie dal Cinquecento) fu definito anche "canto piano", "canto fermo" (cioè con figure musicali tutte della stessa durata), opposto al "canto figurato", "canto fratto", cioè con le figure musicali di diversa durata e che quindi articolavano ritmi quantitativi non basati sugli accenti del testo.

Si trattava delle melodie associate ad ogni momento della celebrazione dell'Ufficio delle Ore e della messa e alla recita intonata delle Letture e del Vangelo (nelle occasioni più solenni probabilmente), diverse per ogni giorno (feria, festa o solennità) del calendario liturgico.

Il cosiddetto canto gregoriano inizialmente solo vocale, almeno dal Basso Medioevo fu alternato all'organo³⁹ in dialogo (non come accompagnamento)⁴⁰ sebbene sovrapposto alla voce di un chierico che proclamava il testo omesso⁴¹. A giudicare dalle fonti manoscritte superstiti per il nostro territorio, il canto fermo/piano accompagnato dall'organo probabilmente divenne prassi diffusa solo dal Settecento, diventando egemone fino alle edizioni a stampa del movimento ceciliano dei primi decenni del Novecento⁴².

Infatti, per il Settecento sono documentate numerosissime messe proprie (cioè specifiche per feste e solennità) in cui la melodia gregoriana, resa ritmica, fu accompagnata dal basso continuo, generalmente affidato all'organo⁴³ e certamente di questa tipologia è la messa manoscritta recuperata nei fasci notarili dell'Archivio di Stato di Caserta⁴⁴.

In modo poco comprensibile, i divieti sanzionati nei decreti sinodali associarono rumori di attività artigiane addirittura al canto dei fedeli durante lo svolgimento di funzioni religiose, attività che pertanto dovevano esser tenute distanti (almeno 40 passi) dai luoghi consacrati; pienamente ragionevole è il divieto al gioco di palle che avrebbe potuto suscitare bestemmie e imprecazioni da parte dei giocatori, come attesta il decreto *De ecclesiis earumque cultu*, al capitolo IX:

«Procum etiam sint ab ecclesia, quod fieri poterit, officinae ferrariorum, malleatorum, fabri lignanorum et id genus aliorum strepitum faicientium; in eiusque atriis, coemeteriis et

si preoccupino di imparare almeno le melodie del canto gregoriano e, quando chiedono di essere promossi, portino la testimonianza di un maestro di musica che attesti la loro attenzione e cura nell'apprendimento del canto, altrimenti, dopo aver prima sperimentato la (dato prova della) loro pigrizia, non saranno ammessi per il momento agli ordini sacri.

³⁹ Per una rassegna storica con elementi anche per il Settecento si veda DI LORENZO, *Una inedita messa per voce e basso continuo* ..., cit., pp. 34-38.

⁴⁰ D. TORELLI, *Canto piano e strumenti tra Rinascimento ed età barocca*, in *Jubilare Deo. Miniature e melodie gregoriane*, a cura di G. BAROFFIO - D. CURTI - M. GOZZI, Trento, 2000, pp. 187-201.

⁴¹ Il *Caeremoniale Episcoporum* del 1600 stabilì che la proclamazione integrale dei formulari liturgici, anche quando l'organo si alternasse al canto, curando che un chierico proclamasse ad alta voce il testo del versetto parafrasato dallo strumento, in contemporanea all'esecuzione strumentale, cfr. D. TORELLI, *Cantores inchoent sequentem Antiphonam*: *canto piano e canto figurato nella liturgia quotidiana tra Cinque e Seicento*, in *Barocco padano*, v. 6, a cura di A. COLZANI - A. LUPPI - M. PADOAN, Como, 2010, pp. 219-251, a p. 231. Questo studio di Torelli spalanca prospettive oggi impensabili di originalità e varietà di soluzioni nella prassi del canto liturgico dall'età barocca che rendono

⁴² Si veda G. PAGELLA, *Facilissimo accompagnamento d'organo o d'armonio ai canti del Parrocchiano cantore con preludi, interludi e postludi*, Torino, 1916-1918.

⁴³ BIBLIOTECA DELL'ABBZIA DI MONTECASSINO (nel seguito BAM), Messe corali di Montecassino in canto fratto [e] organo, 7-E-5/1 a-z, che contiene composizioni che coprono un arco temporale che certamente raggiunge gli anni 1840-1850 ma che rimonta (fosse solo per la numerazione del continuo e lo stile di armonizzazione) agli anni 1750-1760.

⁴⁴ DI LORENZO, *Una inedita messa per voce e basso continuo* ..., cit..

plateis ante valvas quadraginta passum spatio existentibus prohibemus, né fidibus canatur, aut cantiones prophanae recitentur, pila ludatur, alique ludi habeantur eo presentim tempore, quo divina officia celebrant ecclesiastici; qui non perturbationibus, sed incentivis ad attente devoteque eorum onus persolvendum opus habent tractantes cum Deo, ante cuius conspectum assistentes Angeli tremunt ac contremiscunt.»⁴⁵.

Sarebbe di grande interesse scoprire quali fossero i canti dei fedeli e per quale motivo fossero ritenuti elemento di disturbo per le celebrazioni religiose: canti profani? Satirici? Blasfemi?

3.3 Il sinodo del 1745

I decreti del sinodo mons. Ettore De Quarto del 1745 furono anche diffusi a stampa. Ai fini di questo studio centrato sulla musica interessano diversi decreti del sinodo. Quello riportato nel capitolo VII, *De dieorum festorum cultu, ac de jejuniis servandis* (Sull'osservanza delle feste e dei digiuni) recita:

«Comoedias adunc sacra omnino in Ecclesiis vetamus, uti in earum vestibulis, ac coemeteriis, strepitus omnes, ludos, choreas, nundinas, memores terribilis illius flagelli, quo Redemptor noster funiculis conformato propriis manibus, e templo sancto suo negotiatores percussit, adque expulit, et cathedras ementium ac vendentium evertit, ne fieret domus Patris sui domus negotiationis.»⁴⁶.

In buona sostanza si trattò di confermare i divieti già espressi dal Sinodo del 1670. L'evocazione della tremenda violenza con cui Cristo scacciò i mercanti dal tempio fa sospettare che il divieto fosse tutt'altro che rispettato per cui ci fosse la necessità di minacciare pene severe, sebbene non precisate. Anche in questo caso restano irrisolte le questioni specificamente musicali che sarebbe di cruciale interesse indagare e chiarire.

Davvero si eseguirono nelle chiese commedie e sacre rappresentazioni (certamente intervallate da musiche, peraltro)? Quali furono le musiche che accompagnarono i balli proibiti? In quali occasioni furono eseguiti balli e musiche sacrileghi? Chi li praticò? Il preciso riferimento ai sagrati delle chiese (con minore probabilità definibili vestiboli come da traduzione letterale) e ai cimiteri lascia aperta l'ipotesi che possa essersi trattato di danze rituali popolari associate a contesti liturgici, retaggi medievali che sarebbe sorprendente trovassero conferma circa due secoli dopo l'inizio della attuazione della Controriforma.

Di grande interesse per la prassi musicale legata alla recitazione intonata della liturgia dell'Ufficio e in generale del canto gregoriano è il decreto di cui al capitolo XVII, *De disciplina chori*, che prescrive:

⁴⁵ ASDCE, Sinodo del 1670, I.04.01, c. 56 r. Inoltre siano il più lontano possibile dalla chiesa le botteghe di fabbri, meccanici, falegnami e le altre di quel genere che producono rumore; e nei suoi sagrati, cimiteri e strade entro una distanza di quaranta passi dalle porte, vietiamo che si suonino cetre (strumenti a corda) o che si recitino canti profani, che si giochi a palla o che si pratichino altri giochi in questo periodo in cui gli ecclesiastici celebrano i servizi divini; i quali è opportuno che non abbiano distrazioni, ma incentivi per pagare i loro fardelli con attenzione e devozione, trattando con Dio, alla cui vista tremano e tremano (profondamente) gli angeli custodi.

⁴⁶ ASDCE, Sinodo del 1745, I.04.02, p. 29. Vietiamo del tutto le commedie e le sacre rappresentazioni nelle Chiese, come nei loro sagrati e nei cimiteri, ogni rumore, giuoco, ballo e fiera, ricordandoci di quel terribile flagello, modellato con le sue stesse mani usando corde, con il quale il nostro Redentore colpì i mercanti dal suo santo tempio e li scacciò, e rovesciò i banchi di coloro che compravano e vendevano, affinché la casa del Padre suo non diventasse una casa di commercio.

«*Nimiam etiam celeritatem in Officiorum cantu, et recitatione inhibere cupientes, praecipimus, ut in posterum inter unum, et alterum psalmorum versum, et in ipsa versus divisione, ubi asteriscus extat, omnes aliquam brevem pausam interponant, et hac de re eorum, qui choro praesunt, conscientiam arctius oneramus, cum vel unus pausator, totius possit chori celeritatem remorari. Si quis canonicus, seu quincunque choro addictus, in cantu gregoriano non sit peritus, quamprimum curet se instruendum. Quod si negligat, praefectus chori ad nos deferat, ut, opportunioribus remediis, prospiciamus. Substitutiones ad psallendum in choro, juxta acceptas consuetudines, toleramus, praeterquam quod ii, qui de jure, vel consuetudine ratione suorum munerum sunt a choro exempti, ut poenitentiarius, theologus, capituli procurator, aliique non possint pro aliis suffici, eo tempore, quo a suis Curis expediti, pro seipsis psallere tenerentur.*»⁴⁷.

La cantilenazione liturgica affrettata o sciatta censurata nel decreto induce a pensare a un servizio musicale per la liturgia usualmente assolto solo come obbligo perché indotto dal pagamento di un corrispettivo dovuto (per disposizioni *post mortem*) o richiesto da fedeli vivi in suffragio dei loro cari defunti, senza alcuna attenzione alla preghiera in sé e tantomeno all'aspetto melodico-musicale. Il decreto ribadisce la necessità di avere una conveniente formazione al canto liturgico e in forma di tutela pone regole alla sostituzione dei sacerdoti - cantori, al fine di evitare abusi.

Il capitolo XXIII, *De vita, et honestate clericorum*, oltre a scontate prescrizioni sull'abbigliamento, sottolinea il sorprendente divieto di suonare alcuno strumento musicale nelle pubbliche strade di notte o cantare ad alta voce:

«*Cum vero necesse sit, ut habitus honestati probitas morum respondeat, clericis omnibus tam in sacris quam in minoribus Ordinibus constitutis interdicimus, ne ementito habitu, seu larvato vultu die vel noctu incedant, ne in publicis viis ulla musica instrumenta de nocte pulsant, aut voce canant, sub poena carceris; in quo erimus et saeculare brachium imploraturis. Ne privatis quidem in domibus choreis dent operam. Ne histrionum comoediis, et gesticulatorum, sive circulatorum ludis intersint. Qui secus feceint, tum ab Ordinibus suscipiendis arcebuntur, tum dignas pro culpa modo poenas luent.*»⁴⁸.

⁴⁷ ASDCE, Sinodo del 1745, I.04.01-03, p. 64. Volendo anche impedire troppa velocità nel canto [gregoriano] e nella recita degli Uffici, ordiniamo che, in futuro, tra un versetto e l'altro dei salmi, e nella divisione del versetto stesso, dove c'è l'asterisco, tutti coloro che presiedono il Coro interpongano una breve pausa. Se qualche canonico, o qualunque altro corista, non è abile nel canto gregoriano, abbia cura di istruirsi quanto prima. Se trascura di farlo, ce lo segnali il prefetto del coro, in modo che possiamo provvedere a misure più convenienti. Tolleriamo le sostituzioni per il canto nel coro, secondo le consuetudini accettate, eccetto che per coloro che sono esenti dal coro per legge o consuetudine a causa dei loro doveri, come il penitenziere, il teologo, il procuratore del Capitolo, i quali non possono sostituire gli altri durante il periodo in cui, liberati dai loro doveri, sarebbero tenuti a cantare già di per loro. Il capitolo XXI, *De Seminario clericorum* delinea il percorso di istruzione e formazione per i sacerdoti: sacra teologia dogmatica e morale, sacri canoni, canto gregoriano e «computo». Il decreto riporta anche la conferma delle consuetudini locali per il Capitolo della Cattedrale e la Collegiata di Maddaloni.

⁴⁸ ASDCE, Sinodo del 1745, I.04.01-03, p. 85. Poiché è necessario che l'abito dell'onestà corrisponda alla probità dei costumi, proibiamo a tutti i chierici costituiti negli Ordini sacri e minori di camminare giorno e notte in abiti travestiti o con il volto mascherato, e di suonare strumenti musicali di notte o di cantare a squarciagola per le strade pubbliche, sotto pena di carcere; in tal caso imploreremo anche il braccio secolare. [I clerici] Non dovrebbero nemmeno assistere a balli privati nelle case. Non dovrebbero partecipare alle commedie degli attori e ai giochi dei bagattellieri (cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Bologna, 1599, p. 742; giocatore di prestigio o con bussolotti e carte) o degli artisti circensi. Coloro che faranno diversamente saranno esclusi dagli Ordini e pagheranno una pena degna del grado della loro colpa.

Sorprende il divieto rivolto ai chierici di suonare uno strumento di notte per strada, visto che a Napoli e in tutta Europa furono frequenti i casi di musicisti professionisti che furono religiosi o sacerdoti e molti di essi si distinsero come strumentisti ed è poco probabile che si limitassero alle esecuzioni solo in case private e durante il giorno.

4. L'opera e la cantata fuori dal teatro di Corte

In questa sede tralascio le attività del teatro di corte della Reggia indagate per i primi cinque decenni circa dall'inaugurazione e che sono invece ancora tutte da ricostruire per le attività messe in scena per la restante parte del secolo 1800. Per le attività dei decenni finali del secolo 18°, i dettagli e la bibliografia precedente si trovano nel recente lavoro di Tufano⁴⁹.

*La prosuntuosa delusa*⁵⁰ di Giuseppe Sigismondo fu data in Arienzo nel 1783 e costituisce un folgorante e isolato lampo capace di squarciare le tenebre di un territorio che sembra lontanissimo dagli accecanti bagliori musicali di Napoli, capitale assoluta della musica europea dell'epoca che si avviava a vivere il suo declino. Fu davvero un caso unico di allestimento teatrale in provincia? Oppure è l'unico testimone sopravvissuto di una produzione di operine, intermezzi e cantate encomiastiche commissionate e composte per i territori di Terra di Lavoro e di cui a oggi abbiamo perso ogni traccia?

Rispetto a quanto potessi pensare venti anni fa credo che si possa accettare come più probabile l'ipotesi di una vita musicale non del tutto assente ma tutta ancora da ricostruire, sperando di rintracciare le fonti che a oggi sembrano perdute.

La prosuntuosa delusa prevede due personaggi, come la gran parte degli intermezzi dell'epoca che Sigismondo ben conobbe da grande bibliofilo e bibliotecario quale fu, e che ricopiò in almeno due casi: la celebre *Serva padrona* di Pergolesi (in due copie)⁵¹ e *Don Trastullo* di Jommelli⁵².

I due personaggi dell'intermezzo sono Madama (soprano) e Cuoco (tenore⁵³). L'organico strumentale di base è decisamente ridotto (due violini, viola e basso continuo) ma si attesta per originalità per l'aggiunta di un flauto e di una chitarra. Senza entrare nel merito per una analisi della composizione, mi limito a qualche nota sugli esecutori.

Bartolomeo Cirillo (1740 - 1810)⁵⁴, architetto, fu fratello del celebre scienziato e patriota napoletano Domenico, nipote del pittore Santolo⁵⁵, compare del pittore Domenico Mondo⁵⁶, traduttore dall'inglese⁵⁷ e poeta⁵⁸.

⁴⁹ L. TUFANO, *Opera, ball and spoken theatre at the Royal Palace of Caserta*, in *Fürstliches Arkadien. Sommerresidenzen im 18. Jahrhundert*, Tagungsbericht Schwetzingen 2011, a cura di S. LEOPOLD – B. PELKER, Heidelberg, 2021, pp. 129-173.

⁵⁰ P. DI LORENZO, *Primi spunti per una ricostruzione della vita musicale*, in *Caserta al tempo di Napoleone. Il Decennio francese in Terra di Lavoro*, a cura di I. ASCIONE - A. DI BIASIO, Caserta, 2006, pp. 158-168, a p. 160 e 166, in cui ebbi solo lo spazio per segnalare il titolo dell'intermezzo e in nota il frontespizio della partitura. La partitura è conservata in BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO SAN PIETRO A MAJELLA DI NAPOLI (nel seguito BCNA), arie 586.7. Non è censita nel *Répertoire International des Sources Musicales* (nel seguito RISM).

⁵¹ BCNA, Rari 7.6.13 e BCNA, Rari, 7.6.16.

⁵² BCNA, Rari 7.7.24.

⁵³ Il frontespizio indica senza ambiguità che la seconda voce ha registro di tenore. La scheda del manoscritto sul SERVIZIO BIBLIOTECARIO NAZIONALE (nel seguito SBN) segnala erroneamente due soprani nell'organico, cfr. <http://id.sbn.it/bid/MSM0077881>.

⁵⁴ G. RECCIA, *Sulla famiglia di Domenico Cirillo*, «Archivio storico delle Province Napoletane», 2015, pp. 259-274, a p. 264.

⁵⁵ M. D'AYALA, *Vita di Domenico Cirillo*, «Archivio Storico Italiano», 1870, serie 3, v. 11, n. 2 (58), pp. 107-145, a p. 112.

Il frontespizio de *La prosuntuosa* lo dichiarò «dilettante» nel senso proprio del termine, cioè di un musicista, certamente capace, visto che poteva esibirsi come tenore e come violoncellista⁵⁹, ma non fece delle sue competenze musicali una professione per vivere.

Nicola Valletta, indicato nel frontespizio come primo violino, fu segnalato da Sigismondo come membro del circolo di letterati al quale ebbe l'onore di essere introdotto da giovane⁶⁰. Valletta fu noto giureconsulto, accademico e letterato⁶¹, celebre per il suo testo sulla jettatura⁶². Non nota è la sua attività come librettista musicale, documentata dal libretto *Giosuè al Giordano*, musicato da Francesco Ruggi (Napoli, 1804)⁶³. Le abilità musicali di Valletta furono ricordate anche da de Rosa di Villarosa: «egli si diletto molto nella musica, cantando e suonando il violino soavemente»⁶⁴. Le canzonette pubblicate in appendice alla *Cicalata* furono già severamente giudicate da Andrea Mazzarella nella prefazione all'edizione del 1814⁶⁵, come Benedetto Croce confermò valutandole «mediocri»⁶⁶.

Arienzo allora apparteneva alla diocesi di Sant'Agata de' Goti e proprio a fianco della chiesa collegiata di sant'Andrea ospitava il palazzo vescovile, nel quale risiedette l'allora vescovo sant'Alfonso Maria de' Liguori (1696 - 1787)⁶⁷.

La sonata XXXVII per cembalo delle *Sonatine facili per cembalo o piano-forte* del 1806 di Sigismondo reca una citazione esplicita di una melodia tradizionale abruzzese, nota come canzone degli zampognari, certamente conosciuta in diverse parti del Regno e richiamata anche in una sonata di Domenico Scarlatti (K. 513)⁶⁸. Forse la presenza di Sigismondo ad Arienzo fu occasione per un eventuale incontro col vescovo (musicista e

⁵⁶ A. ZAZO, *Domenico Mondo: un pittore che fu poeta e la sua scelta di rime*, Napoli, 1976, p. XX.

⁵⁷ S. RICHARDSON, *Lettere inglesi ovvero istoria di Miss Clarissa Harlowe*, trad. di B. Cirillo, 18 vv, Napoli 1784-1795. Per la sua attività di traduttore si veda I. PLASTINA, «...alle anime sensibili d'Italia»: l'edizione napoletana della *Clarissa di Samuel Richardson (1784)*, «La fabbrica del libro», VIII, 2002, n. 2, pp. 11-18, che inquadra l'opera di Cirillo come traduttore nell'ambiente culturale vivacissimo e cosmopolita dell'Illuminismo a Napoli negli anni 1780.

⁵⁸ Una lunga composizione in rima di Bartolomeo è proprio nelle rime di Mondo, cfr. ZAZO, *Domenico Mondo...*, cit., pp. 72-75. ZAZO, *Domenico Mondo ...*, cit., p. XX. Mondo dedicò a Bartolomeo Cirillo otto composizioni poetiche di varia lunghezza e forma, cfr. ZAZO, *Domenico Mondo...*, cit., p. 4, pp. 17-22, p. 32, p. 33, pp. 67-68, pp. 69-71, p. 96-97, pp. 98-99 (questi ultimi due dedicati a Caterina Cirillo).

⁵⁹ «...letterato e suonatore famoso» lo descrisse D'Ayala, cfr. D'AYALA, *Vita di Domenico Cirillo...*, cit., p. 112; «violoncellista esimio» lo indicò V. FONTANAROSA, *Domenico Cirillo, medico, botanico, scrittore e martire politico*, «La Rassegna Italiana», VII, 2, fasc. 5-6, 1899, pp. 135-136.

⁶⁰ SIGISMONDO, *Apoteosi...*, cit., p. 29.

⁶¹ Nicola Valletta (Arienzo, 1748 – Napoli, 1814), cfr. I. DEL BAGNO, *Valletta, Nicola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 28, Roma, 2020, ed. on-line, alla voce.

⁶² N VALLETTA, *Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura*, Napoli, 1787.

⁶³ DEL BAGNO, *Valletta...*, cit.,

⁶⁴ C.A. DE ROSA DI VILLAROSA, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del Regno di Napoli*, Napoli, 1834, v. 1, pp. 315-321, a p. 318.

⁶⁵ «Tutto il bello egli sentiva della poesia; ma non vorrei però che il poetico suo pregio si rilevasse dalle sue canzonette, le quali quantunque non manchino talora di grazia si scorge non per tanto che molte furono dall'autore scritte più per le spinette delle dame, che per esser messe alla pubblica luce», cfr. A. MAZZARELLA, *Vita di Niccola Valletta estratta dalla biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, in N. VALLETTA, *Cicalata sul fascino volgarmente detto jettatura*, Napoli, Società tipografica, 1814, pp. III-VIII, a p. VII.

⁶⁶ B. CROCE, *La letteratura italiana del Settecento: note critiche*, Bari, 1949, p. 283.

⁶⁷ G. CACCIATORE, *Alfonso Maria de' Liguori, santo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 2, Roma 1960, ed. on-line, alla voce.

⁶⁸ P. DI LORENZO, *La paternità del Quanno nasce Ninno: precursori musicali e testimoni ottocenteschi della sua origine popolare*, «Annuario dell'Associazione Storica della Valle Telesina», 2023, pp. 116-146, a pp. 140-141.

appassionato alla musica) e per suggerire al santo o fargli balenare l'idea di adattare alla melodia popolare il testo di *Quanno nascette Ninno* pubblicato nel 1750 da Del Piano.

Inedita e finora sconosciuta è la partitura manoscritta⁶⁹ di *Arianna e Bacco*, cantata a 2 voci del duca Capece Scondito, datata 1819. La composizione fu ricordata, tra le altre creazioni del compositore, nella biografia che gli dedicò de Rosa di Villarosa, che attestò la sua responsabilità anche per il libretto poetico⁷⁰. Della sinfonia della cantata esiste una riduzione dell'autore per pianoforte⁷¹. L'organico che rilevai dall'*incipit* della partitura, quando vidi il manoscritto oltre un decennio fa, prevedeva 2 flauti, 2 corni, 2 fagotti, 2 clarinetti, 2 violini, viola, violoncello, soprano, tenore.

5. Vita musicale a Caserta e dintorni

In questa sezione offrirò qualche piccola notizia inedita sulle attività musicali: organizzate direttamente alla corte borbonica e realizzate nel palazzo reale o negli appartamenti o nel teatro; offerte alla corte ma organizzate dalla città di Caserta; promosse da nobili e personaggi molto vicini alla corte ma nei loro palazzi, in occasione delle visite in città; documentate in altri palazzi o conventi in luoghi del territorio in contesti non direttamente riconducibili alla corte.

5.1 La vita musicale quando la corte abitò a Caserta

Sulle attività anche cameristiche promosse direttamente a corte nei suoi diversi palazzi del territorio (Real Palazzo Nuovo cioè l'attuale Reggia, Belvedere di San Leucio) una recente rassegna ragionata è in Tufano⁷².

Qui ricordo alcuni piccoli episodi legati direttamente alla famiglia reale, una famiglia in cui erano musicisti Ferdinando (che suonava la lira organizzata inventata da Hadrava e con lui prendeva lezioni di flauto e liuto⁷³), Maria Carolina che suonava il cembalo (si veda oltre) ed era stata allieva di Hasse in gioventù⁷⁴ e anche i figli Maria Teresa e Francesco furono avviati alla musica.

Entrambi i sovrani si dilettaavano anche col canto, come noto dalle lettere di William Hamilton e di sua moglie Emma Lyons:

«I supped in private en famille with the K. & Q. of N. at Portici lately, after having accompanied H.S.M.'s singing and charming harmony we made. The Q. laughed, for she

⁶⁹ È conservato in una biblioteca privata dell'area casertana.

⁷⁰ C. A. DE ROSA DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, 1841, pp. 205-206, a p. 205.

⁷¹ «Sinfonia nella cantata *Arianna e Bacco* composta e dedicata alla signora contessa di S. Antonio dal signor dilettante duca Capece Scondito ridotta per pianoforte a quattro mani dall'autore. Napoli, Ricci e Negri», BCNA, M.S. App. 8.6.3(55). La scheda su SBN la data tra il 1820 e il 1826, cfr. SBN, <http://id.sbn.it/bid/MUS0293426>.

⁷² TUFANO, *Opera, ball and spoken theatre*, cit., in particolare alle pp. 160-173.

⁷³ C. KNIGHT, *Il regno di Napoli dalla tutela all'emancipazione (1775-1789). Lettere di Ferdinando IV a Carlo III ed altri documenti inediti*, v. 2, Napoli, 2015, p. 586.

⁷⁴ Probabilmente, Hasse fu a Vienna da ottobre del 1760 quando ebbe ben un vero con *Alcide al bivio*, composto su libretto del Metastasio ed eseguito in occasione del matrimonio dell'arciduca Giuseppe con Maria Isabella, infanta di Parma. Fra il dicembre del 1760 e il gennaio del 1761 Hasse fu già impegnato di maestro di musica delle arciduchesse Maria Carolina, poi regina di Napoli, e Maria Antonietta, cfr. G. M. URBANI DE GHELTOF, *La Nuova Sirena e il Caro Sassone: note biografiche*, Venezia, 1890, p. 59, che indica come fonte della notizia del trasferimento a Vienna anche della famiglia di Hasse a gennaio 1761 l'Epistolario di Ortes, lettera ad Hasse del 14 gennaio 1761.

*really sings well.»*⁷⁵; «*In the evenings I go to her, and we are tete-a-tete 2 or 3 hours. Sometimes we sing. Yesterday the King and me sang duetts 3 hours. It was but bad, as he sings like a King. ... I had been with the Queen the night before alone en famille, laughing and singing, &c. &c.,»*⁷⁶.

Non interessa qui valutare quanto le testimonianze dei coniugi Hamilton fossero corrispondenti alle effettive competenze musicali di Ferdinando e Maria Carolina, visti i rapporti di cordiale frequentazione con i sovrani. Per contro, sono preziose fonti per valutare il ruolo cruciale della musica nella vita quotidiana privata dei sovrani, anche in termini di impegno orario nella durata complessiva della giornata della coppia reale, rispetto ad altre attività di governo e di svago.

Una serata musicale di Ferdinando IV con Hadrava a Caserta è nota per la lettera del 6 aprile 1784 che il sovrano scrisse al padre Carlo⁷⁷.

Sono note le buone capacità di Maria Teresa di Borbone, la primogenita di Ferdinando e Maria Carolina, come esecutrice al clavicembalo (già prima del matrimonio⁷⁸) e i suoi interessi musicali⁷⁹. Ma Maria Teresa fu avviata anche allo studio dell'arpa, visto che apparve raffigurata proprio con un'arpa, sulla sinistra del dipinto di Kaufmann (Napoli, Gallerie e real bosco di Capodimonte⁸⁰) di cui nel museo provinciale Campano di Capua si conserva quello che probabilmente fu un bozzetto del 1782 o una replica piccola e mediocre⁸¹ o, come ipotizzato di recente da Brevetti, addirittura un falso⁸². Nella descrizione che ne diede la madre, Maria Teresa fu descritta così nel 1790: «*Elle sait la musique bien, le clavecin, le chant, un peu d'harpe; elle danse bien*»⁸³.

Una pratica di pagamento del 1792 per lavori di ristrutturazione eseguiti testimonia l'insegnamento musicale impartito alle principesse e affidato a un maestro di violino⁸⁴.

Ferdinando e la famiglia il 15 agosto 1797 al Belvedere di San Leucio parteciparono alle feste organizzate per le nozze del principe ereditario Francesco e quindi videro «...

⁷⁵ W. HAMILTON, [Lettera 58], Napoli, 14 novembre 1775, in *The collection of autograph letters and historical documents formed. The Hamilton & Nelson papers*, v. 1, 1756-1797, a cura di by A. Morrison, London, 1893, pp. 176-177, a p. 177. Ultimamente ho cenato *en famille* a Portici col re e la regina di Napoli, dopo aver accompagnato il re nel canto e abbiamo creato una armonia incantevole. La regina rideva perché canta davvero bene.

⁷⁶ E. LYONS, [Lettera 221], Caserta, 2 giugno 1793, in *The collection of autograph letters ... cit.*, pp. 176-177, a p. 177. La sera vado da lei [la regina] e stiamo a quattr'occhi per due o tre ore. A volte cantiamo. Ieri io e il Re abbiamo cantato duetti per tre ore. È andata maluccio, dato che lui canta 'da Re'.... Ero stata con la Regina la sera precedente, da sola *en famille*, ridendo e cantando, ecc. ecc..

⁷⁷ C. KNIGHT, *Il regno di Napoli dalla tutela all'emancipazione (1775-1789). Lettere di Ferdinando IV a Carlo III ed altri documenti inediti*, v. 1, Napoli, 2015, p. CLX e KNIGHT, *Il regno di Napoli ...*, v. 2, p. 587.

⁷⁸ TUFANO, *Opera, ball and spoken theatre*, cit., p. 165.

⁷⁹ F. COTTICELLI, «*l'illusion de cette musique me charme pour des moments*»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa, «*Drammaturgia*», nuova serie, 4, 2017, pp. 79-101.

⁸⁰ F. NOCERINO, «... *le clavecin, chant et un peu d'harpe*». *Strumenti musicali presso la corte di Napoli e le dimore diplomatiche*, in *Io, la regina. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, a cura di G. SODANO – G. BREVETTI, Palermo, 2020, p. 183-199, a p. 184.

⁸¹ P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte del Museo Campano di Capua: aggiunte e nuovi elementi*, «*Rivista di Terra di Lavoro*», anno XV, n° 2, ottobre 2020, ISSN 2384-9290, pp. 20-71, alle pp. 70-71; P. DI LORENZO, *Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d'arte del Museo Campano*, in *Il museo vivente delle Madri*, a cura di P. IORIO, Soveria Mannelli, 2020, pp. 113-117, a p. 117.

⁸² G. BREVETTI, *Dai Borbone ai Savoia. Ritratti del potere nel Museo Campano di Capua*, in *1874-2024. 150 anni di Museo. Atti del Convegno - Capua, Museo Provinciale Campano, 20-21 giugno 2024*, a cura di C. RESCIGNO - V. PARISI, Albano di Lucania, 2026, pp. 393-405, a pp. 396-397.

⁸³ cfr. NOCERINO, «... *le clavecin, chant et un peu d'harpe*»..., cit., p. 184. Ella conosce bene la musica, il *clavicin*, il canto, un po' d'arpa; danza bene.

⁸⁴ ARCHIVIO DI STATO DI CASERTA (nel seguito ASCE), Archivio storico Reggia, conti e cautele, 1308, f. 316.

concertare contraddanze»⁸⁵. Le feste continuarono nei giorni successivi (16, 17 agosto, il 19 con festa a ballo⁸⁶). Musiche suonate (concertate) o ascoltate sono documentate anche per il 21 agosto⁸⁷. Il 24 agosto 1797 Ferdinando provò la musica della contraddanza, assisté al concerto al mattino e alla sera, sempre al Belvedere⁸⁸. Ancora venerdì 25 ci furono prove al mattino e grande festa la sera. Il giorno successivo il re assisté al pranzo di tutti coloro che avevano danzato la contraddanza a San Leucio⁸⁹. Probabilmente prove e feste si tennero in uno dei cortili del Belvedere, meno probabilmente nei giardini che sono piuttosto angusti e posti su più livelli.

Per quanto scrisse il padre Ferdinando nel suo *Diario*, sempre nel programma dei festeggiamenti per le sue nozze, il 23 agosto 1797 Francesco diede una festa; pertanto il re dal Belvedere, «... veduto concertare e poi calato in biroccio al casino di Francesco, che ci ha dato una bella festa, avendolo illuminato molto bene unitamente al giardino, stradone e massaria... Alle dieci si è cenato sotto di un gran padiglione in numero di 60»⁹⁰. Molto probabilmente furono accompagnate da musica, sconosciute per tipologia, organico, musicisti e compositori coinvolti.

Il “casino” del principe ereditario (cosiddetto di sant’Antonio nei documenti coevi, per la vicinanza all’omonima chiesa) è ancor oggi riconoscibile sull’attuale corso Giannone in Caserta, per quello che resta di originale dopo un intervento di ristrutturazione che è impossibile chiamare restauro. L’edificio fu realizzato su progetto di Pietro Bernasconi⁹¹ e così anche la “masseria” (cosiddetta di santa Rosalia), quest’ultima di controversa datazione tra Jacazzi (fine secolo 18°) e Capano (certamente nel primo decennio del 1800 con ultimazione dei lavori verso il 1805⁹²). La citazione della masseria e del casino già nel 1797 lascerebbe supporre che entrambi fossero già edificati e terminati o, comunque per la masseria, impiantata confermando l’ipotesi di Jacazzi.

Mai finora evidenziati sono gli interessi musicali che ebbe il principe Francesco, l’erede al trono, noto per gli interessi scientifici dovuti alla sua formazione con Giuseppe Saverio Poli⁹³. Dall’inventario dell’appartamento che Francesco occupò nel 1805 nel palazzo reale di Napoli furono ritrovati: nel «gabinetto...ventinove volumi di carte di musica» e «3 chitarre e controcasse / una scatola di corde»⁹⁴; nella contigua «camera del toccatore ... un cembalo a coda»⁹⁵. Nell’appartamento personale (molto piccolo e con pochissimi arredi) che gli fu riservato nella Reggia di Caserta, sempre nella «camera del toccatore» fu elencato «un cembalo a tavolino»⁹⁶.

⁸⁵ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario di Ferdinando IV di Borbone (1796–1799)*, a cura di U. CALDORA, Napoli, 2014, p. 198.

⁸⁶ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario ...*, cit., p. 199.

⁸⁷ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario ...*, cit., p. 200.

⁸⁸ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario ...*, cit., p. 201.

⁸⁹ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario ...*, cit., p. 202.

⁹⁰ FERDINANDO IV DI BORBONE, *Diario ...*, cit., p. 200.

⁹¹ D. JACAZZI, *Le “delizie” rurali del territorio casertano nell’album di Pietro Bernasconi*, in Luigi Vanvitelli: 1700 - 2000, a cura di A. GAMBARDELLA, San Nicola La Strada, 2005, pp. 505-516, a p. 510, attribuzione proposta sulla scorta dei disegni originali ritrovati manoscritti e attribuiti al nipote del capomastro di Vanvitelli.

⁹² Cfr. DI LORENZO, *La Starza Grande ...*, cit., a p. 88.

⁹³ A. BORRELLI, *Poli, Giuseppe Saverio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 84, Roma, 2015, ed. on-line, alla voce.

⁹⁴ ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (nel seguito ASNA), Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, archivio amministrativo, III inventario, serie inventari, v. 201, 1805, p. 1 r e v.

⁹⁵ ASNA, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, archivio amministrativo, III inventario, serie inventari, v. 201, 1805, p. 5 v.

⁹⁶ ASNA, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, archivio amministrativo, III inventario, serie inventari, v. 201, 1805, p. 172v.

Poiché il volume di inventario è relativo al patrimonio personale del principe (patrimonio che fu distinto da quello del resto della famiglia) tutti strumenti che ipotizzo fossero per suo uso personale e privato quando soggiornò a Caserta. Quindi, il principe seppe suonare anche il cembalo oltre alla chitarra? Oppure il cembalo fu usato da altri come strumento di accompagnamento alla chitarra e, insieme alla chitarra, per sostenere la voce?

5.2 Le occasioni musicali offerte alla corte dalla città di Caserta

Come ricorda Giorgi, un *Te Deum* fu cantato dai musicisti della real cappella il 18 febbraio 1757⁹⁷. Non fu eseguita la musica prevista per la visita del 22 marzo 1757 della regina Maria Amalia di Sassonia annullata⁹⁸. Per entrambe le cerimonie dovè trattarsi di musica “figurata” e certamente concertata con strumenti e solisti (a differenza dall'uso consueto⁹⁹).

I festeggiamenti musicali ufficiali per le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina ebbero un'appendice casertana con almeno due episodi già noti e studiati. Nel 1768 fu allestito *L'idolo cinese* di Paisiello su libretto di Lorenzi in un teatro provvisorio in legno approntato nella costruenda reggia¹⁰⁰.

Nel 1769 la coppia reale inaugurò il teatro di corte del Real Nuovo Palazzo con la messa in scena di *Olimpiade* di Cafaro¹⁰¹ su un consolidatissimo e piuttosto datato libretto di Metastasio¹⁰² del 1733.

Mai finora evidenziata è la notizia delle feste anche musicali che la città di Caserta volle offrire al sovrano e alla sua novella sposa. Fu certamente un omaggio al quale la città dedicò impegno economico e sforzo organizzativo. Si ricordi che i re Borbone furono anche feudatari diretti di Caserta, già da quando Carlo nel 1750 acquistò il feudo dai Caetani. Il feudo di Caserta fu acquisito al patrimonio di Casa reale e non devoluto al demanio del Regno ed ebbe una propria amministrazione, quella i cui documenti sono conservati nella Reggia di Caserta e di cui (finalmente, dal 2024) l'Archivio di Stato di Caserta ha legittimamente preso la responsabilità, dopo due decenni di tentativi.

Quindi, il re fu contemporaneamente sovrano e vassallo di se stesso. Non ci fu alcuna modifica allo stato giuridico (feudale e patrimoniale) per tutti i suoi successori fino alla nomina di Alfonso di Borbone, terzogenito di Ferdinando II che portò il titolo di conte di Caserta con un appannaggio assegnato alla nascita (1841) su parte dei beni della Starza Grande di Caserta¹⁰³.

Sulla festa organizzata nel 1768 dall'Università di Caserta per Ferdinando e Maria Carolina in occasione delle nozze ecco la descrizione che riportò Crescenzo Esperti:

⁹⁷ L. GIORGI, *Luigi Vanvitelli e gli interventi nel perduto complesso religioso del Carmine a Caserta*, «Terra di Lavoro. Storia arti cultura», 1, gennaio 2026, pp. 55-63, a p. 56.

che cita Lettera 483, in L. VANVITELLI, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca palatina di Caserta*, v. 2, a cura di F. STRAZZULLO, Galatina, 1976, pp. 30-31.

⁹⁸ GIORGI, *Luigi Vanvitelli e gli interventi ...*, cit., p. 56 che cita VANVITELLI, *Le lettere...*, v. 2, lettera n. 452, p. 44.

⁹⁹ DI LORENZO, *Musica tra chiesa e salotto nel Casertano ...*, cit., pp. 84-86. Altre occasioni per cerimonie religiose per Caserta e centri degli immediati dintorni (Capua, San Prisco) sono in DI LORENZO, *Testimonianze storiche della musica in Terra di Lavoro...*, cit., pp. 3-8

¹⁰⁰ A. PASCUZZI, *Feste e spettacoli di corte nella Caserta del Settecento*, Firenze, 1995, pp. 18-19.

¹⁰¹ PASCUZZI, *Feste e spettacoli di corte ...*, cit., p. 21.

¹⁰² UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA “ALMA MATER”, scheda *L'Olimpiade*, in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900* (nel seguito CORAGO), <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0031013> [ultima consultazione 25 novembre 2025].

¹⁰³ P. DI LORENZO, *La Starza Grande di Caserta, dall'evo Antico ai rioni Tescione – Vanvitelli – Cappiello del XX secolo*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno XVI, n. 1, aprile 2021, pp. 69 – 144, a p. 69, dove per svista indicavo come padre Francesco II (suo fratello maggiore) invece che Ferdinando II.

«La Città di Caserta volle anche ella solennizzare con dimostrazione di affettuoso giubilo il matrimonio de proprii padroni e benefattori, per lo che fece eriggere nel Mercato della Torre un gran steccato in forma semicircolare coi geroglifici alludenti alle reali nozze e descrizioni composte dall'erudito D. Francesco Daniele dottor di legge, con lumi, musica e fuochi artificiali per tre sere, nelle quali feste spese il comune docati mille e seicento....»¹⁰⁴.

Ancora nel 1806 la municipalità casertana solennizzò l'incoronazione del nuovo re (Giuseppe Bonaparte) col consueto canto del *Te Deum* nella parrocchiale e soprattutto con un festa serale di piazza (da indentificarsi in quella del Mercato)¹⁰⁵.

L'irreperibilità dei fondi più antichi dell'Archivio Storico di Caserta, nei quali con grande probabilità si sarebbero potuti rintracciare uno o più documenti (delibere dell'Università, note di pagamento) ci priva di ogni possibile informazione di dettagli sugli aspetti musicali delle tre festose serate¹⁰⁶. Quali e quanti musicisti (esecutori e compositori) furono protagonisti delle musiche e, di riflesso, della tipologia delle musiche (cantate encomiastiche? musiche strumentali? Danze?).

Visto il coinvolgimento diretto di Daniele è probabile che il triduo festivo fu un ulteriore atto della strategia della città di Caserta (o meglio dei suoi maggiorenti, che nobili non erano) per accreditarsi agli occhi del giovanissimo sovrano. L'obiettivo dovè puntare a ingraziarselo per ottenere il riconoscimento della antichità delle istituzioni rappresentative della comunità mediante la ri-costituzione di un seggio nobiliare che, se storicamente mai esisté nei secoli precedenti, dovè scomparire almeno dal 1650.

Un carteggio tra l'Università di Caserta e il re ci chiarisce qualche aspetto della vicenda. Il 23 aprile 1768 il re proibì all'Università di Caserta di contrarre debiti per

¹⁰⁴ C. ESPERTI, *Memorie storiche della città di Caserta*, Napoli, 1773, p. 286. La misteriosa e controversa identità di Esperti fu una invenzione verosimile dietro la quale tentò di celarsi proprio Francesco Daniele come svelano i documenti di archivio (non esisté mai un sacerdote Crescenzo Esperti ma è attestato il contemporaneo e identificabile sacerdote Crescenzo De Spierto di Briano di Caserta, mai attivo in campo culturale) e la polemica successiva alla pubblicazione del suo primo lavoro su Caserta, cfr. P. Di Lorenzo - I. Valdelli, *Note biografiche e bibliografiche, prefazione e introduzione al volume "Don Crescenzo Esperti: Memorie Storiche di Caserta"*, traduzione in lingua italiana moderna a cura di S. COPPOLA, Caserta, 2014, pp. VII-XXXIII.

¹⁰⁵ DI LORENZO, *Musica tra chiesa e salotto nel Casertano ...*, cit., p. 100, sulla scorta del documento ASCE, Archivio storico Reggio, dispacci e relazioni, v. 1725, f. 125.

¹⁰⁶ Prima dell'inopinato abbattimento del palazzo Castropignano il fondo archivistico del Comune di Caserta fu schedato nel 1955 e risultò una consistenza di discreta consistenza (cfr. F. PIZZARONI, *Inadempienze normative, leggende metropolitane e scoperte archivistiche. L'Archivio storico del Comune di Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno XVI, n. 1, aprile 2021, pp. 145-158, a p. 148, che riferisce della relazione ispettiva stilata a seguito del sopralluogo del 1960 dall'archivista A. Zeni per conto della Soprintendenza Archivistica della Campania. Prima dell'abbattimento dell'edificio nel 1961 le carte furono smaltite come rifiuti, come reciterebbe una diceria che Pizzaroni reputa una «leggenda metropolitana». Nel 2017 fu ritrovata una parte molto piccola dei documenti (purtroppo minima e di datazione decisamente recente). Ricordo che di questi documenti sentii parlare sin dal 1992 da Domenico Arnaldo Ianniello (principalmente) e da altri studiosi/e casertani/e come di un piccolo segreto da non svelare: sapevano dove si trovavano i documenti che (a loro dire) erano "nascosti" ma in città. Il segreto è scomparso per sempre con la morte di Ianniello e di quegli studiosi/e. Io ipotizzo (più che altro spero) che le carte furono depositate nei sotterranei di palazzo Vecchio, già sede principesca degli Acquaviva, oggi sede di Prefettura e Questura. L'ipotesi si fonda su due ragionevoli constatazioni: l'edificio era ed è di proprietà del Comune di Caserta che quindi poteva facilmente trovare un locale dove stipare i documenti; il palazzo è anch'esso su piazza Vanvitelli e quindi è vicinissimo al sito di originaria conservazione del fondo, palazzo Castropignano. Sarebbe auspicabile una verifica accurata e definitiva a riguardo per accertare l'esistenza di un deposito, sperando che le carte non siano state sommerse e quindi distrutte in una delle numerose alluvioni urbane che negli anni hanno visto trasformarsi in un fiume d'acqua piovana l'asse viario corso Giannone – via Mazzini, immediatamente prospiciente il palazzo.

sostenere le spese delle feste che la città vuole organizzare per l'arrivo della regina¹⁰⁷. L'11 maggio 1768 gli Eletti dell'Università di Caserta chiesero quale fosse il giorno in cui la Regina sarebbe arrivata a Caserta per dare luogo ai festeggiamenti che prevedevano anche fuochi artificiali ottenendo la risposta di organizzare lo spettacolo pirotecnico per la notte di venerdì 13 maggio¹⁰⁸.

Qualche altra piccola notizia emerge dalla carte amministrative della gestione dello Stato di Caserta per conto di Ferdinando di Borbone: una altrimenti sconosciuta rappresentazione dell'opera *San Giovanni Battista*, probabilmente un oratorio messo in scena nel 1779, con riferimento al quale l'architetto teatrale e di prospettiva Aniello di Vincenzo si lamentò per non essere stato incaricato dall'Università di Caserta per dipingere le scene¹⁰⁹.

Nel 1781, su supplica di alcuni abitanti di Caserta, il re concesse l'uso del «Real Teatrino e di alcuni suoi strumenti» per rappresentare una tragicommedia di Cerlone, con l'obbligo di restituire gli strumenti¹¹⁰.

5.3 Musica a Caserta a casa di Vanvitelli

Segnalo qui un aspetto mai finora rilevato nei diversi lavori anche recenti su Vanvitelli e la musica: la pratica domestica della musica¹¹¹. Vanvitelli crebbe in un ambiente familiare culturalmente stimolato: si ricordi che il nonno materno fu un prolifico scrittore di testi teatrali e anche librettista per almeno due oratori sacri in musica, a dispetto dell'attività commerciale di ottonaio¹¹². Tra gli arredi di famiglia di Vanvitelli che il fratello Urbano conservò nella casa di piazza san Silvestro dove abitò, ci fu certamente un clavicembalo che egli dismise quando il fratello si trasferì in un'altra casa nel 1767:

«vi è la cassa del cembalo, ma non vale la pena di portarla, perché li quadri attorno vagliono poco. Però, se si segassero ad uno ad uno, posson servire per una cameretta. Fate ciò che meglio vi pare! il cembalo, come sapete, non è di autore molto bono, onde si può vendere senza la cassa.»¹¹³.

La novità che evidenzio è che la musica risuonò nella casa napoletana dell'architetto grazie all'addestramento musicale (all'inizio solo come passatempo, si badi bene, e da autodidatti) che Vanvitelli concesse ai figli come documenta la lettera datata Napoli 28 Maggio 1757: «Il traversiero, che solo per gioco suonano sono arrivati a suonarlo all'improvviso qualunque cosa gli si ponga sott'occhio, e suonano tutte le chiavi.»¹¹⁴. Papà di figlioli prodigio (come il padre, verrebbe da dire, visto il carattere supponente e orgoglioso dell'architetto) Luigi Vanvitelli decantò orgogliosamente al fratello le virtù musicali del figlio adolescente capace di suonare a prima vista la musica, cioè senza averla studiata precedentemente.

Quasi dieci mesi dopo circa, il passatempo diventò uno studio regolare almeno per Gasparo e il più piccolo Francesco, come documenta la lettera Napoli, 1 Aprile 1758: «Gli

¹⁰⁷ ASCE, Archivio storico Reggio, dispacci e relazioni, Dispacci e Relazioni, v. 1567, f. 107.

¹⁰⁸ ASCE, Archivio storico Reggio, dispacci e relazioni, v. 1568, f. 120/1-4.

¹⁰⁹ ASCE, Archivio storico Reggio, dispacci e relazioni, v. 1603, f. 039/1-2.

¹¹⁰ ASCE, Archivio storico Reggio, dispacci e relazioni, v. 1610, f. 110/1-4.

¹¹¹ La notizia è taciuta in V. DE MARTINI, *Vanvitelli musicofilo*, Caserta, 2020.

¹¹² E. RUSSO, *Lorenzani, Giovanni Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 65, Roma, 2005, ed. online, alla voce. La gran parte dei dipinti e dei libri di Giovanni Andrea furono ereditati dal nipote Luigi.

¹¹³ Napoli 22 Agosto 1767, lettera 136, in L. VANVITELLI, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca palatina di Caserta*, v. 3, a cura di F. STRAZZULLO, Galatina, 1977, pp. 442-444, a p. 443.

¹¹⁴ *Lettera 469*, in VANVITELLI, *Le lettere di ...*, v. 2, cit., p. 72.

altri studiano e poi nelle ore di divertimento suonano uno il traversiero ed il piccolo il violino, che a stupore intona, cosa difficilissima a fare anche da Professori provetti, ed il suo Maestro ne resta attonito e dice non esserle mai accaduto cosa simile»¹¹⁵.

All'epoca Gaspare e Francesco furono poco appena adolescenti (rispettivamente quindici¹¹⁶ e tredici anni¹¹⁷), specie per Gaspare (nonostante il padre lo evidenzi più per Francesco col violino) non dovè essere proprio un passatempo riuscire a suonare in modo intonato un flauto traversiere, strumento davvero ostico, specie in tonalità lontane dalla tonalità di impianto che è re minore (e Luigi evidenzia che già l'anno precedente suonassero «tutte le chiavi»).

La fortuna del traversiere a Napoli iniziò forse nel decennio 1720 con l'introduzione dell'insegnamento nei Conservatori e nelle camerate dei salotti privati¹¹⁸ e continuò per i decenni successivi con crescente successo. Con chi studiarono i figli di Vanvitelli? Iniziarono lo studio a Roma o a Napoli¹¹⁹? Cosa suonarono? E a solo o in duo solo flautistico, oppure a solo con basso o in trio? Suonarono su strumenti costruiti a Napoli o a Roma? Costruiti da chi?¹²⁰

Come da inventario alla morte di Luigi, nei beni di Vanvitelli conservati nel palazzo di Napoli risulta un cembalo riguardo al quale Garzya non esclude, sebbene con dubbio, possa esser quello romano¹²¹, contro l'evidenza di quanto riporta la lettera che Luigi inviò al fratello Urbano il 22 Agosto 1767, disponendo la vendita dello strumento¹²². Ci fu un cembalo anche a Caserta? La domanda è destinata a restare senza risposta.

Nel 1759 e nel 1769 anche il figlio Pietro¹²³ fu ricordato ma come violinista: «non mi posso però lamentare, massimamente di Pietruccio, il quale è indefesso, tanto che conviene discacciarlo dal tavolino; subito fa un giretto per il giardino, poi ritorna al tavolino, ed alle ore del divertimento prende al solito il violino, il quale lo suona a meraviglia»¹²⁴;

«Ho fatto appunto questa mattina a quattro occhi una lenta parlata a Carlo, mentre da tavola si era alzato Pietro e s'era posto a suonare per diporto il violino, il quale lo suona con una leggiadria bellissima, osservai che le fece impressione.»¹²⁵.

5.4 Musica nei palazzi dei nobili legati alla corte e negli altri palazzi

Direttamente dalle *Lettere* che Vanvitelli scrisse al fratello Urbano si può documentare la sua partecipazione a occasioni musicali private organizzate a Caserta dai nobili strettamente legati alla corte.

¹¹⁵ Lettera 549, in VANVITELLI, *Le lettere di...*, v. 2, cit., p. 199.

¹¹⁶ *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752 - 1773*, a cura di A. GIANFROTTA, Roma, 2000, p. 160.

¹¹⁷ D. JACAZZI, *L'influenza vanvitelliana nell'architettura neoclassica dei domini spagnoli*, in Luigi Vanvitelli. *Il linguaggio e la tecnica*, a cura di A. BUCCARO - A. CASTAGNARO - A. MAGLIO, Roma, 2024 p. 114.

¹¹⁸ A. LATTANZI, *Il repertorio napoletano di concerti per strumenti a fiato. Materiali per una ricognizione preliminare*, «Studi pergolesiani», 10, 2015, pp. 125-158, a p. 131.

¹¹⁹ La moglie di Vanvitelli, Olimpia Starich, e i figli si trasferirono da Roma a Napoli (e quindi a Caserta) tra giugno 1752 e primi di gennaio 1753, cfr. la nota di Strazzullo alla lettera 100 di Vanvitelli, in VANVITELLI, *Le lettere ...*, v. 1, cit., p. 183.

¹²⁰ Ringrazio Ida Febbraio, affermata esecutrice al traversiere e al flauto classico, per la proficua discussione sul tema.

¹²¹ C. GARZYA, *Note vanvitelliane*, Napoli, 1979, p.10.

¹²² Napoli, 22 Agosto 1767, lettera 136, in VANVITELLI, *Le lettere ...*, cit., p. 443.

¹²³ Nacque nel 1741, cfr. T. MANFREDI, *Vanvitelli, Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 98, Roma, 2020, ed. on-line, alla voce.

¹²⁴ Napoli 20 Novembre 1759, lettera 627, in VANVITELLI, *Le lettere ...*, v. 2, cit., pp. 423-424.

¹²⁵ Caserta 19 Aprile 1760, lettera 735, in VANVITELLI, *Le lettere ...*, v. 2, cit., pp. 500-502, a p. 501.

Nel palazzo del principe Michele Imperiali di Francavilla in Caserta il 14 febbraio 1752 Vanvitelli partecipò a una festa da ballo, quindi certamente accompagnata da musica: «Ieri sera fui invitato con cavaliere Neroni ad una festa di ballo dal prencipe di Francavilla; vi andiedi col medesimo, ma ci tratteni una buona ora e poi ritornassimo a casa; vi erano tutti della Corte et anche il marchese Fogliani»¹²⁶.

A giugno 1756 «Il prencipe di Santa Croce vuole andare a Caserta; fui invitato da lui ieri sera ad un'Accademia di Musica in sua casa, ove erano gli Ministri di Vienna, Inghilterra e Portugallo, con l'Abbate Ruffini Uditore del Nunzio, et altri. Fece suonare alcune sue composizioni, che per dilettante sono passabili.»¹²⁷.

Ai primi di novembre 1760 in casa di Neroni¹²⁸ a Caserta «Venne ieri l'Ambasciatore di Venezia per vedere gli Archi. La sera fu trattato dal cavaliere Neroni di pranzo in cena.... ed al ritorno in Caserta, che erano 23 ore, ... si posero o a pranzo o a cena, come volete, perché finì la tavola con li lumi, ed incominciò che vi era il Sole in campagna. Dopo cena vennero delle dame da Santa Maria di Capoa e le sue nepoti ed altre, fecero un mezzo festino fin' alle quattro di notte; vi ballarono le loro Eccellenze.»¹²⁹.

Lady Miller ricordò la festa vissuta nel 1771 nel palazzo casertano della duchessa di Termoli¹³⁰, certamente allietate da musica, sebbene non citata esplicitamente:

*«So I shall proceed to give you the history of our day at Caserta. ... We had an invitation from the duke and dutchess of Termoli to dine with them, and they gave us a magnificent entertainment, though their house at Casserta is but small, being one amongst many other buildings, contiguous to the palace, hired for the accommodation of the officers of the court, until the palace, its pavilions, &c. are completed. They received us in the most friendly and hospitable manner, much mortified at not having it in their power to offer us an apartment during the time the court should reside there, but were themselves so crowded, as to be obliged to have double beds in all their bedchambers.»*¹³¹.

¹²⁶ Caserta 15 febbraio 1752, lettera 61 in L. VANVITELLI, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca palatina di Caserta*, v. 1, a cura di F. STRAZZULLO, Galatina, 1976, pp. 114-115.

¹²⁷ Napoli 12 giugno 1756, lettera 95, in VANVITELLI, *Le lettere* ... v. 1, cit., pp. 169-171. Da una ricerca nel Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900 della Biblioteca Nazionale Braidense, Ufficio ricerca fondi musicali, risultano due principi di Santacroce compositori contemporanei di Vanvitelli (il cognome della famiglia fu Publicola): Angelo Gabriele e Valerio, cfr. www.urfm.braidense.it/cataloghi/msselenco.php?AutD=Santacroce&Campo0=Titolo.

¹²⁸ Il cavaliere Lorenzo Maria Neroni fu intendente e amministratore generale degli "Stati" (cioè dei territori già feudali acquistati con Caserta da Carlo di Borbone) di Caserta, Valle di Maddaloni e Durazzano, cfr. A. GIANFORTTA, *Introduzione*, in *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752 - 1773*, a cura di A. GIANFORTTA, Roma, 2000, pp. IX-XXIV, a p. IX.

¹²⁹ Caserta 7 novembre 1760, lettera 811, in VANVITELLI, *Le lettere di...*, v. 2, cit., pp. 623-624.

¹³⁰ Marianna Boncompagni Ludovisi fu figlia di Gaetano, cfr. A. LAURI, *I principi Buoncompagni Ludovisi nel ducato di Sora*, «Studi cassinati», anno II, n. 2, giugno 2002, pp. 68-76, a p. 73 (ristampa di A. LAURI, *I principi Buoncompagni Ludovisi nel ducato di Sora*, «Roma», 1934, XII, n. 10, ottobre); nacque nel 1730 e sposò nel 1748 Francesco Cattaneo, duca di Termoli (cfr. M. C. FERRARI, *Nota alla lettera 9*, in B. TANUCCI, *Epistolario*, 1768, v. 20, a cura di M. C. FERRARI, Napoli, 2003, p. 13). Francesco Cattaneo della Volta fu figlio di Domenico, precettore e membro del Consiglio di Reggenza di Ferdinando IV fino al compimento della maggiore età (C. RUSSO, *Cattaneo, Domenico, principe di San Nicandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 22, Roma, 1979, ed. on-line, alla voce).

¹³¹ MILLER, *Letters from Italy*, v. 2, London, 1777, p. 50, lettera 35, 25 gennaio [1771]. Quindi procederò a raccontarvi la storia della nostra giornata a Caserta. ... Abbiamo ricevuto un invito dal duca e dalla duchessa di Termoli a cenare con loro, e ci hanno offerto un magnifico ricevimento, sebbene la loro casa a Caserta sia piccola, essendo uno dei tanti altri edifici, contigui al palazzo, affittati per ospitare gli ufficiali di corte, finché il palazzo, i suoi padiglioni, ecc. non saranno completati. Ci accolsero con la massima cordialità e ospitalità, molto mortificati di non poterci offrire un appartamento durante il periodo in cui la corte avrebbe soggiornato lì, ma essendo loro stessi così affollati da essere costretti ad avere letti matrimoniali in tutte le loro camere da letto.

La casa dei duchi di Termoli in Caserta in cui fu ambientata la festa descritta da lady Miller nel 1771 fu quella su piazza Mercato presa in affitto da Nicola e Tommaso Giannattanasio¹³². Marianna Boncompagni Ludovisi e Francesco Caracciolo della Volta vi restarono non oltre il 1777, quando il re concesse al duca il permesso di eseguire a proprie spese e con alcune limitazioni i lavori ritenuti necessari nel “quarto”¹³³ destinato a sua abitazione nel Real Palazzo Nuovo (l'attuale reggia)¹³⁴.

Altro luogo di attività musicale privata, e probabilmente anche molto intensa, fu casa Hamilton a Caserta (probabilmente in Centurano in affitto¹³⁵). Lo si deduce da quanto scrisse nel 1787 la seconda moglie di lord Hamilton, Emma Lyon, la discussa amica della regina Maria Carolina: «*Our house at Caserta is fitting up eleganter this year, a room making for my musick, and a room fitting up for my master, as he goes with ous.*»¹³⁶.

I frutti degli insegnamenti del suo insegnante di canto (tre lezioni di canto al giorno¹³⁷) furono condivisi con gli amici ospiti, come durante un ricevimento in casa a Caserta alla presenza di una celebre cantante d'opera Brigida Banti¹³⁸, come raccontò con grande entusiasmo e senza falsa modestia la stessa Emma nella stessa lettera:

*«But last night I did do a thing very extraordinary. We gave yesterday a diplomatic diner. So after diner I gave them a concert. So I sent the coach and my compliments to the Banti, who is first whoman at St. Carlo's, and desired her to come and sing at my concert. So she came, and their was near sixty people. So, after the first quartett, I was to sing the first song. At first I was a little frightened, before I begun; for she is a famous singer, and she placed herself close to me. But when I begun all fear whent awhay, and I sung so well that she cried out, "Just God, what a voice ! I would give a great deal for your voice !" In short, I met with such aplause, that it allmost turned my head. Banti sung after me, and I asure you everybody said I sung in a finer stile than her. Poor Sir William was so enraptured with me! For he was afraid I should have been in a great fright...»*¹³⁹.

¹³² ASCE, Archivio storico Reggia, dispacci e relazioni, v. 1577, f. 107 1-2, 8 giugno 1771.

¹³³ *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, Torino, 1990, p. 92, ispanismo in uso almeno dal 1636 (F. TESTI, *Lettere 1638-1646*, v. 3, Bari, 1967, p. 9, lettera n. 1278 del 6 giugno 1638).

¹³⁴ ASCE, Archivio storico Reggia, dispacci e relazioni, v. 1598, f. 156, 15 luglio 1777. Le stanze gli furono assegnate il 24 dicembre 1776, cfr. ASCE, Archivio storico Reggia, dispacci e relazioni, v. 1598, f. 301.

¹³⁵ ASCE, Archivio storico Reggia, dispacci e relazioni, v. 1593, f. 45, 2 marzo 1776.

¹³⁶ cfr. E. LYONS, [Lettera 168], Napoli, 4 agosto 1787, in *The collection of autograph letters and historical ...*, cit., pp. 129-133, a p. 131. La nostra casa di Caserta è stata ridecorata, ed ora è più elegante di prima. C'è un salone tutto per me, dove faccio musica, una stanza per il mio maestro di canto che ci segue sempre.

¹³⁷ «*Our house at Caserta is all new fitted-up for me ... a musick-room for me...I have 3 lessons in singing a day, morning at eight o'clock, before diner, and the evening; and people makes enterest to come and hear me.*», cfr. LYONS, [Lettera 168], ... cit., a p. 132. La nostra casa a Caserta è tutta rinnovata per me, [ho] una sala da musica per me.... Prendo 3 lezioni di canto al giorno, al mattino alle otto, prima di pranzo e la sera; le persone fanno a gara per venire a sentirmi.

¹³⁸ R. STACCIOLI, *Giorgi, Brigida*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 55, Roma, 2001, ed. on-line, alla voce. Fu nota col cognome del marito, Zaccaria Banti.

¹³⁹ LYONS, [Lettera 168], ... cit., a p. 132. Ma la scorsa notte ho fatto una cosa davvero straordinaria. Ieri abbiamo offerto una cena diplomatica. Quindi, dopo cena, ho dato loro un concerto. Ho mandato la carrozza e i miei complimenti alla Banti, che è la prima donna del San Carlo, e le ho chiesto di venire a cantare al mio concerto. Così è venuta, e c'erano quasi sessanta persone. Quindi, dopo il primo quartetto, avrei dovuto cantare la prima canzone. All'inizio ero un po' spaventata, prima di iniziare; perché è una cantante famosa e si è posizionata vicino a me. Ma quando ho iniziato ogni paura è svanita e ho cantato così bene che ha gridato: "Giusto Dio, che voce! Darei molto per la tua voce!" Insomma, ho riscosso un tale applauso che quasi mi ha fatto girare la testa. Banti ha cantato dopo di me, e ti assicuro che tutti hanno detto che ho cantato in uno stile più raffinato del suo. Il povero sir William era così rapito da me! Perché aveva paura che mi sarei spaventata molto, ed era importante quella sera....

A dicembre dello stesso 1787 fu sir William Hamilton a scrivere al comune amico Grevile, suo nipote, i progressi musicali di Emma nel canto, con gli occhi e le parole di un innamorato:

*«We are here as usual, my dear Charles, and I am out almost every day on shooting parties, but I find my house comfortable in the evening with Emma's society. You can have no idea of the improvement she makes daily in every respect—manners, language, & musick particularly. She has now applied closely to singing 5 months, & I have her master (an excellent one) in the house, so that she takes 3 lessons a day; her voice is remarkably fine, & she begins now to have a command over it. She has much expression, & as she applies chiefly to the solfeggia, she will be grounded in musick, & there is no saying what she may be in a year or two; I believe myself of the first rate, & so do the best judges here, who can scarcely believe she has only learnt 5 months. I can assure you her behaviour is such as has acquired her many sensible admirers, and we have a good man society, and all the female nobility, with the Queen at their head, shew her every distant civility. She has wrote a volume for you, but whether she will send it or not I can not tell.»*¹⁴⁰.

A gennaio 1788 furono nuovamente condivisi durante la prova per un eventuale concerto (privato) da tenere a Carnevale su musiche di Paisiello affidato alla voce di Emma:

*«Mr. Saunders came here yesterday, and you may be sure we shall shew him every civility in our power. I believe he was surprised at the stile he saw me in, and the attention that is shewn me, and the magnificence of my dress. He as heard me sing and is astonished at me, both in that and in Italian. But I love to surprise people. The English is coming very fast, and you can't think how well I do the honours; for Sir William is out every day a-hunting, and the are all enchanted with me. Sir William is really in love with me more and more. He says he cannot live without me. In short, I am universally beloved. I am singing a duetto now of Paisiellos, that makes every person cry. The beginning of my part is "Per pietà da questo istante non parlarmi, O Dio d'Amor." I am now rehearsing it, and I am to sing it at the Carnival. We give a great concert, and I sing it with the first man of the opera.»*¹⁴¹.

¹⁴⁰ W. HAMILTON, [Lettera 171], Caserta, 18 dicembre 1787, in *The collection of autograph letters and historical documents formed. The Hamilton & Nelson papers*, v. 1, 1756-1797, a cura di by A. Morrison, London, 1893, pp. 134-135. Siamo qui come al solito, mio caro Charles, e io sono fuori quasi ogni giorno con squadre di caccia, ma trovo la mia casa confortevole la sera grazie alla compagnia di Emma. Non puoi avere idea dei miglioramenti che compie quotidianamente sotto ogni aspetto: nei modi, nel linguaggio e specialmente nella musica. Si è applicata intensamente al canto per 5 mesi e ho il suo maestro (eccellente) qui in casa, così che lei prende 3 lezioni al giorno; la sua voce è notevolmente bella e ora inizia ad avere il controllo su di essa. Ha molta espressività e, poiché si applica principalmente ai solfeggi, avrà basi solide nella musica; non si può dire cosa diventerà tra un anno o due. Io stesso credo che diventerà di prim'ordine, e così pensano i migliori intenditori qui, che stentano a credere che studi solo da 5 mesi. Posso assicurarti che il suo comportamento è tale da averle procurato molti ammiratori assennati; abbiamo una buona società maschile e tutta la nobiltà femminile, con la regina in testa, le mostra ogni forma di cortesia, seppur distaccata. Ha scritto un volume per te, ma non so dirti se lo spedirà o meno.

¹⁴¹ E. LYONS, [Lettera 172], Caserta, 8 gennaio 1788, in *The collection of autograph letters and historical documents formed. The Hamilton & Nelson papers*, v. 1, 1756-1797, a cura di by A. Morrison, London, 1893, pp. 1235-136, a p. 135. Il signor Saunders è venuto qui ieri, e puoi star certo che gli mostreremo ogni cortesia in nostro potere. Credo sia rimasto sorpreso dallo stile in cui mi ha vista, dall'attenzione che mi viene mostrata e dalla magnificenza del mio abito. Mi ha sentito cantare ed è stupito da me, sia per il canto che per l'italiano. Ma adoro sorprendere le persone. Gli inglesi stanno arrivando molto velocemente e non puoi immaginare quanto sia brava a fare gli onori di casa; perché sir William è fuori a caccia tutti i giorni, e sono tutti incantati da me. Sir William è davvero innamorato di me sempre di più. Dice che non può vivere

Il duetto citato è parte dell'*Antigono* di Metastasio che Paisiello musicò e mise in scena nel 1785 nel teatro di San Carlo di Napoli per il compleanno di Ferdinando IV¹⁴². In casa Hamilton, i coniugi ebbero occasioni musicali condivise. Emma cantava e William la accompagnava con la viola:

*«I study very hard, and I have made great progress in French and musick, and I have had all my songs set out for the viola, so that Sir William may accompany me, which [h]as pleased him very much, so that we study together. The English garden is going on very fast. The King and Queen go there every day. Sir William and me are there every morning at seven a clock, sometimes dine there, and allways drink tea there. In short, it is Sir William's favourite child, and booth him and me are now studying botany, but not to make ourselves pedantical prigs, and to shew our learning like some of our travelling neighbours, but for our own pleasure.»*¹⁴³.

Che Hamilton suonasse il violino era attestato dall'analisi e dall'individuazione dei personaggi raffigurati dal dipinto di Fabris¹⁴⁴. Non è frequente ma neppure rarissimo che un violinista sappia suonare anche la viola. Difficile immaginare quali musiche potessero eseguire insieme, non essendo noti brani per soprano e violino senza basso continuo. Probabilmente si trattò di riduzioni (realizzate all'impronta, leggendo la partitura) di arie da opera.

Nella biografia che apre la sua *Apoteosi*, Sigismondo ricordò l'istruzione musicale da egli impartita a una allieva, Maria Michela Pastena nel quale si scorge un altro piccolo spaccato della vita musicale casertana. Infatti, all'interno della casa di Giuseppe Antonio Ruffo di Bagnara, principe di Spinoso, probabilmente negli anni 1780-1790:

« ... feci cantare molte arie [a Maria Michela Pastena], e fra le altre tutt'i pezzi della *Nina* del fu Paesiello, che lei cantava con molta grazia ed espressione. Ed ecco ciò che accadde. Io, perché amico dell'allora principe dello Spinoso Ruffo Bagnara, avea contratto anche amicizia col di lui germano fratello eminentissimo cardinal Fabrizio, che anche dilettavasi di cantare (sebbene senza conoscere musica, ma con molta espressione) le medesime carte del Paesiello, ebbi con ciò l'occasione di rappresentargli che questa mia scolara esprimeva con vivacità l'istessa musica. Quindi l'Eminenza Sua s'invogliò di udirla, e perciò appuntammo insieme di condurgliela, come gliela condussi; seguì l'abboccamento, sen compiacque e l'invitò a veder Caserta, ov'egli era supremo direttore. Io andai con essi loro e vi ci trattenemmo due settimane, facendoci Sua Eminenza degni di sua abitazione e della sua tavola; e dippiù nominando di lui avvocato il Rossano e procurando a me medesimo la carica di avvocato fiscale delle Regie Poste; ed in tal tempo non passava serata che fra noi non si fosse fatta musica, coll'intervento qualche volta della mia scolara, la sopramentovata Juorio, che allora era in Maddaloni.»¹⁴⁵.

senza di me. Insomma, sono universalmente amata. Ora sto cantando un duetto di Paisiello, che fa piangere tutti. L'inizio della mia parte è "Per pietà da questo istante non parlarmi, O Dio d'Amor". Lo sto provando ora e dovrei cantarlo al Carnevale. Daremo un grande concerto e lo canterò con il primo uomo dell'opera.

¹⁴² Cfr. CORAGO, <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0003817>.

¹⁴³ E. LYONS, [Lettera 221], Caserta, 2 giugno 1793, in *The collection of autograph letters ...* cit., pp. 176-177, a p. 177.

¹⁴⁴ D. A. D'ALESSANDRO, *I Mozart nella Napoli di Hamilton. Due quadri di Fabris per Lord Fortrose*, Napoli, 2006.

¹⁴⁵ SIGISMONDO, *Apoteosi*...., cit., p. 45.

5.5 Musiche sacre nei conventi e nei palazzi di Maddaloni

L'attività musicale nella vicina Maddaloni ci è nota anche per altri due episodi raccontati da Giuseppe Sigismondo. Il primo è piuttosto generico e non direttamente riferibile a Maddaloni e alla musica e risale agli anni giovanili di Sigismondo, intorno ai 20-25 anni, quindi verso il 1760 – 1765, quando fu attivo come «attore»

«... con compagnie di amici in case magnatizie, in seminari, in monasteri, delle volte all'improvviso con mio maggior piacere, altre volte premeditato precisamente in casa del sommo avvocato e cattedratico Giuseppe Pasqual Cirillo, del dottor fisico e cattedratico don Giuseppe Antonucci, del consigliere caporuota don Gennaro Pallante, ma più di ogni altra parte in casa del duca di Maddaloni Carlo Carafa, così in Napoli che ne' suoi feudi...»¹⁴⁶.

L'altra notizia è sempre nelle memorie personali riportate da Sigismondo nella *Apoteosi*, quando racconta della sua allieva prediletta di canto, Anna Maria Juorio:

«Amicissimo io de' padri Domenicani lombardi di santa Caterina a Formiello, ed avendo costoro una chiesa in Maddaloni con un magnifico convento, io mi prestava due volte l'anno, cioè nel 2.do dì di Pasqua di Resurrezione a farvi una musica per San Vincenzo Ferreri, ed in agosto per San Domenico...»¹⁴⁷.

Uno prezioso riscontro di musiche commissionate per Maddaloni lo offre una composizione proprio di Sigismondo, rintracciata a Montecassino. Si tratta di un *Miserere a due voci*, che stimo possa datarsi al 1770–1800. L'organico prevede soprano e basso e basso continuo.

Il frontespizio del manoscritto reca l'indicazione «Improperi a 4° pel Venerdì Santo e Vexilla regis per l'adoraz.[io]ne della Croce del maestro Francesco Corbisieri e Miserere a 2° canti con organo ed altro di canto e basso con organo di Giuseppe Sigismondo». Per come è composto il frontespizio non c'è dubbio che i due *Miserere* siano da intestare a Sigismondo nelle intenzioni del compilatore, perché l'indicazione di responsabilità si affianca sulla destra e su un rigo intermedio rispetto alle due specifiche di titolo e organico dei brani, posti sul margine sinistro. Per Insom il brano è anonimo¹⁴⁸.

Il *Miserere* per canto e basso inizia a c. 16 recto e termina a c. 22 recto. È introdotto col seguente titolo «Altro Miserere p[er] canto e basso con organo per i PP. Francescani di Maddaloni»¹⁴⁹.

Il testo è musicato secondo la prassi dell'*alternatim* cioè giustappone sezioni in “canto figurato” a sezioni in “canto piano”. In effetti, tra le 12 sezioni in canto figurato, la 7 e la 8 e la 9 e la 10 risultano consecutive. La sezione 9 propone una frase solistica per il soprano. La composizione si chiude con una fuga. L'impianto tonale iniziale è la minore ma poi la musica attraversa do maggiore, mi minore per tornare alla minore nella sezione conclusiva. Gli andamenti sono: 1. largo; 2. andante; 3. andante; 4. andante; 5. andante; 6. andante mosso; 7. allegro; 8. larghetto; 9. andante; 10. [senza indicazione; «canto solo»]; 11. [senza indicazione, «siegue»]; 12. fuga.

¹⁴⁶ SIGISMONDO, *Apoteosi...*, cit., p. 29.

¹⁴⁷ SIGISMONDO, *Apoteosi...*, cit., p. 41.

¹⁴⁸ *Il fondo musicale dell'archivio di Montecassino*, a cura di G. INSOM, v. 2, Cassino, 2003, p. 1233. La scheda del RISM segue Insom, cfr. <https://rism.online/sources/852034743>.

¹⁴⁹ BAM, 7-D-29.

A detta di Sigismondo i suoi ospiti a Maddaloni furono i Domenicani: sorprende che il brano fosse dedicato (su commissione esplicita o per liberalità dell'autore?) ai Francescani, tra gli Ordini religiosi quello sentito con maggior antagonismo dai Domenicani.

5.6 Musica da salotto per Vanvitelli a Caserta o Santa Maria Capua Vetere?

Ancora una lettera di Vanvitelli datata 18 dicembre 1756 ci svela inattese camerate strumentali e vocali locali.

«Ieri fui a Santa Maria [Capua Vetere] a ritrovare gli Corsini per farli visita, ma non erano nel luogo; eran andati ad una loro tenuta di là da Capoa. Lasciai l'ambasciata, e questa mattina gli ho fatto complimento. Essi se ne sono andati a Napoli questa sera per l'opera nova, che poi ricomincia la seconda festa di Natale, ove si tratteranno due o tre giorni, e poi se ne verranno in Roma. Uno di questi [Corsini] suona assai bene il traversiere, cioè il Gran Priore. L'intesi l'istessa sera in casa del prencipe della Riccia. Ella cantò bene due arie ed altrettante la Tanucci, ma di poco garbo»¹⁵⁰.

Il gran priore della famiglia Corsini ricordato da Vanvitelli fu Lorenzo (1730 - 1802), fratello di Bartolomeo, il principe della Ricca proprietario del palazzo di Santa Maria; già dal 1734 fu priore del priorato di Pisa dell'Ordine di Malta per nomina di papa Clemente XII¹⁵¹.

Le competenze musicali di Lorenzo Corsini non comparvero nella scheda biografica scritta da Passerini¹⁵² ma sono intuibili dalla dedica dei *Tre quintetti a traversiere, oboè o violino, violino, viola, e violoncello* che gli furono dedicati¹⁵³ da Giovanni Francesco Giuliani¹⁵⁴ nella prima stampa del 1785¹⁵⁵.

L'episodio raccontato da Vanvitelli avvenne nel palazzo Corsini di Santa Maria Capua Vetere fu su via Albana¹⁵⁶ e, come ha ricostruito Pezone, il suo casino fu realizzato su progetto di Ferdinando Fuga coadiuvato da Giuseppe Alviani negli anni 1770¹⁵⁷.

¹⁵⁰ Lettera 423, in VANVITELLI, *Le lettere ...*, v. 1, cit., pp. 626-627 a p. 627. Nei giorni precedenti e fino al 21 dicembre 1756 Vanvitelli fu stabilmente a Caserta, come si evince dalla lettera. Il principe della Riccia (Bartolomeo di Capua, marito di Costanza Caetani di Sermoneta) si distinse durante la battaglia di Velletri del 1744 (cruciale per la sopravvivenza dei Borbone sul trono napoletano) che vide Carlo di Borbone vittorioso e per questo fu tenuto sempre in gran considerazione del sovrano, cfr. A. BROCCOLI, *Nota genealogica e bibliografica per Andrea di Capua*, «Archivio storico campano», v. 2, 1893, t. 1-2, pp. 57-96, a p. 71.

¹⁵¹ L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Firenze, 1858, pp. 181-182 e tavola XV. Passerini incorse in una svista nell'indicare papa Clemente XII come zio di Lorenzo perché, come risulta dalla tavola genealogica, Lorenzo fu figlio di Filippo Corsini, omonimo di suo nonno fratello del papa. Il principe della Ricca Bartolomeo fu su fratello.

¹⁵² PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, cit., pp. 181-182 e tavola XV.

¹⁵³ F. GIULIANI, *Tre quintetti a traversiere, oboè o violino, violino, viola, e violoncello dedicati a Sua Eccellenza il sig.re principe d. Lorenzo Corsini Gran Priore di Pisa ... opera 3*, Firenze,

¹⁵⁴ (Livorno, 1760 circa – forse Firenze, dopo il 1818), cfr. L. ROSEI, *Giuliani, Giovanni Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, v. 56, Roma, 2001, ed. on-line, alla voce.

¹⁵⁵ Avviso, in *Gazzetta toscana*, n. 53, Firenze, 1785, p. 212.

¹⁵⁶ A. PERCONTE LICATESE, *Santa Maria di Capua*, v. 2, Curti, 1983, p. 92 e scheda n. 37 a pp. 129-130 (per l'iscrizione).

¹⁵⁷ M. G. PEZONE, *Santa Maria Capua Vetere, da 'caput urbium Campaniae' a città universitaria*, in *Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*, a cura di G. AMIRANTE – R. CIOFFI – G. PIGNATELLI, Napoli, 2018, pp. 223-234, a p. 226.

6. Gli strumenti musicali

Nel seguito riporto poche e isolate notizie sugli strumenti musicali in uso a Caserta e nei dintorni nel periodo di interesse.

Rilevante per la ricostruzione del contesto urbano casertano e per l'orizzonte temporale in cui si colloca è la notizia della presenza di uno «spinetto» riscontrato nell'inventario di Annibale Ciccarelli in Santa Maria di Capua (attuale Capua Vetere) nell'atto del 22 maggio 1708¹⁵⁸.

Nell'inventario della casa di Ottavio de Piccolellis in San Nicola la Strada¹⁵⁹, ubicata al cosiddetto "trivio" il 26 dicembre 1756 nella terza anticamera (è prima dell'alcova) fu rilevato «1 cembalo con una cassa tinta rossa con piedi intagliati ed indorati a mestura»¹⁶⁰.

Richiamo qui la presenza nel 1757 e nel 1758 a Caserta dei traversieri (tre diversi oppure lo stesso condiviso tra fratelli?) e del violino studiati dai figli di Vanvitelli di cui ho già trattato¹⁶¹.

Esperti nel 1775 fornì la notizia che «La chiesa [di sant'Agostino] stassi facendo di nuovo con corpo, ed organo, e decente sacristia»¹⁶². L'organo oggi conservato sulla cantoria posta in controfacciata sull'ingresso certamente non è più quello ricordato da Esperti.

Il 30 giugno e 1 luglio 1782

«fu dato principio in Caserta a tre grandiose feste serali ... per divertimento di questa nobiltà, ... in occasione di essersi portato il re per pochi giorni, essendo il tempo della mietitura, unitamente a' suoi gentiluomini d'onore a mietere in un contiguo campo dalla real sua villa. Le prime feste di Caserta essendo restate alquanto spopolate per non esserne permesso l'ingresso altro che alla nobiltà e cittadinanza, S.M. ordinò che si facesse sapere a tutto il contado di quei contorni, che poteva venire a godere di detto spettacolo, e seco portasse gl'istrumenti di cui son soliti quegli abitanti di servirsi nelle loro allegrezze campestri.»¹⁶³.

La memoria corre al dipinto di Hackert esposto nello studiolo di Ferdinando IV nella Reggia di Caserta in cui si nota la scena della mietitura proprio a Vaccheria di San Leucio con un popolano che suona una zampogna. Peccato che lady Craven non abbia riportato nella sua descrizione i dettagli sugli strumenti effettivamente visti.

Maria Carolina riprese a suonare il cembalo (per sua ammissione) nel 1803: «*j'ai repris le clavessin en honneur d'un tres beau clavesin que j'ai apporté de Vienne de Walter*

¹⁵⁸ ASCE, Notai,

¹⁵⁹ Sui Piccolellis si vedano: P. DI LORENZO, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie in San Nicola la Strada: dalle origini medievali alle decorazioni del 1851*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno XVI, n° 1, aprile 2021, ISSN 2384-9290, pp. 182 – 209, a pp. 185-186, 189, 194-196; L. Russo, *Ottavio de Piccolellis, deputato al Parlamento Nazionale del 1820-21 e del 1848 (1789-1853) e contributi sulla sua famiglia*, «Rassegna storica dei Comuni», anno XLIX, n. 236-241 (nuova serie), gennaio – dicembre 2023, pp. 136-147.

¹⁶⁰ F. NIGRO, *S. Nicola la Strada nel secolo XVIII*, San Nicola la Strada, 1982, p. 114, che, senza indicare analiticamente l'atto e la sua collocazione, probabilmente sintetizza un documento da ASCE, Notai, Pietro Francesco Della Peruta 1756, n. 2473, citando il sopralluogo per la rilevazione inventariale compiuto il 28 dicembre 1756.

¹⁶¹ Si veda il paragrafo 5.3.

¹⁶² C. ESPERTI, *Memorie ecclesiastiche della città di Caserta*, Napoli, 1775, cit., p. 169

¹⁶³ *Gazzetta universale*, IX, 57, 16 luglio 1782, p. 464, trascritta in TUFANO, *Opera, ball and spoken theatre*, cit., p. 164.

et qui a un ton superbe mais je joue Alceste le terzetto et l'illusion de cette musique me charme pour des moments enfin un jour passe comme l'autre...»¹⁶⁴.

Quindi gli strumenti censiti nella Reggia e il cembalo di cui fu preparata la cassa nel 1769 non furono mai usati da lei? La cassa che preparata dalla Real Ferraria di Caserta fu destinata al Real Palazzo Vecchio¹⁶⁵ dove la corte visse in attesa del completamento degli appartamenti nella Reggia attuale. Ciò lascia ipotizzare che la regina suonasse il cembalo, almeno appena arrivata. Non credo probabile che lo strumento della regina facesse parte del bagaglio che Maria Carolina si portò da Vienna quando si trasferì a Napoli per il matrimonio.

Maria Carolina usò il termine «*clavecin*» scrivendo nella lettera del 1803 riguardo alle competenze musicali della figlia Maria Teresa. Per Nocerino *clavecin* è genericamente equivalente a strumento a tastiera quindi senza distinzione tra clavicordo, clavicembalo e pianoforte. Inoltre, Nocerino ritiene che la predilezione di Maria Carolina e della figlia Maria Teresa fosse verso il pianoforte già dal 1774¹⁶⁶.

Richiamo anche la notizia inedita (anticipata nel paragrafo 5.1) della presenza nel 1805 di un «cembalo a tavolino» nell'appartamento personale che fu riservato al principe Francesco di Borbone nella Reggia di Caserta¹⁶⁷. Anche questo strumento, come quelli citati negli inventari della Reggia in diversi anni tra il 1799 e il 1838¹⁶⁸ non è reperibile. Probabilmente si è persa traccia di loro spostamenti a Napoli in data successiva, spostamento documentato solo per un cembalo nel 1890¹⁶⁹.

¹⁶⁴ cfr. F. COTTICELLI, *Notizie teatrali e musicali nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa*, in *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, v.1, a cura di G. Sodano – G. Brevetti, Palermo, 2016, pp. 145 – 165, a p. 164, che riporta Hhsaw, Reichsarchive, Staatenabteilungen, Ausserdeutsche Staaten, Italienische Staaten, Neapel, Berichte, K. 62 [alt 257/1-4], cc. 13-19, 19/1/1803, c. 13v.

¹⁶⁵ ASCE, Archivio storico Reggia, v. 564, c. 124r, febbraio 1769: «Più per uso di una cassa, dove si ripone il cembalo della M.[aestà] della Regina D.[eo] G.[ratia], aver fatto n° due frontizze a correa lunghe ognune palmi 2 ¼ con buchi per ognuna arrossati, tutti spianate di lima e pulite, ed aver fatto n.° 24 chiodi a testa persa per ponerle in opera, 55 carlini».

¹⁶⁶ cfr. NOCERINO, «... *le clavecin, chant et un peu d'harpe*»..., cit., pp. 183–199, pp. 185-186 e p. 194, anche in generale per gli strumenti della regina Maria Carolina., in particolare a p. 185 per la ipotizzata preferenza di Maria Carolina per il fortepiano si veda F. NOCERINO, «... *le clavecin, chant et un peu d'harpe*». *Strumenti musicali presso la corte di Napoli e le dimore diplomatiche*, in *Io, la Regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena tra politica, fede, arte e cultura*, v.2, a cura di G. SODANO – G. BREVETTI, Palermo, 2020, p. 185.

¹⁶⁷ ASNA, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, archivio amministrativo, III inventario, serie inventari, v. 201, 1805, p. 172 v.

¹⁶⁸ Cembalo nel teatro di corte della Reggia, 1799; «pianoforte di mogano», nel teatro da camera, stanza di soggiorno del Belvedere di San Leucio nel 1810 scambiato nel 1812 con quello di Napoli; «pianoforte di mogano a sette registri dell'autore Paolo de Blasi con copertura nel piano e pedale di pelle color violetto foderato di tela di Francia e guarnita a quattromani di stesso colore» in Reggia nel 1830; nel 1838 nel «Real Appartam.[ento] di Caserta cioè un pianoforte di mogano con piedi a colonne girate sotto e pedale aut.[or]e Corr.[ado] Graff Vienna ... piazzato nell'appartamento delle Reali Principessine a pian terreno.»; si veda DI LORENZO, *Testimonianze storiche della musica in Terra di Lavoro...*, cit., p. 20.

¹⁶⁹ ASCE, Archivio storico Reggia, Incartamenti Reale Amministrazione, v. 2424, f. 108, note del 5-10 maggio 1890.