

PIETRO DI LORENZO

TESTIMONIANZE STORICHE DELLA MUSICA IN TERRA DI LAVORO IN ETÀ BORBONICA: DIOCESI DI TEANO, CAPUA E CASERTA¹

Ad oggi ci sono scarsi elementi documentali riguardo alle musiche, agli strumenti, alle prassi esecutive e ai musicisti del periodo borbonico in Diocesi di Teano. In effetti, sono riemerse poche, isolate e flebili tracce, frammentarie ed eterogenee, insufficienti a ricostruire con coerenza il panorama sonoro.

Per restituire almeno la suggestione delle musiche scomparse dell'Alto Casertano, la possibile soluzione è integrare i tanti dati mancanti con quelli ricavabili per comparazione con ciò che accadeva altrove nel Regno di Napoli, in contesti simili a quelli frequentati dal duca (corte borbonica, famiglie nobiliari e dell'alta borghesia, chiese e conventi). È la metodologia propria dell'archeologo che studia dimensioni, impasto, forma, curvatura, lavorazione di uno o più frammenti ceramici e propone la ricostruzione grafica del vaso o dei vasi di cui erano parte, definendo l'età di produzione e la destinazione d'uso sulla scorta di altri vasi noti.

Per attuare un'analogia strategia in campo musicale, lo sguardo va esteso ad un raggio geografico assai più vasto, ben oltre la Diocesi di Teano, indagando l'intera provincia storica di Terra di Lavoro, e, ovviamente, Napoli. In ogni caso, le conclusioni qui proposte sono solo uno dei possibili punti di partenza perché credo che sia da condividere per ogni contesto territoriale e per ogni genere musicale quanto afferma Fabris per Napoli e la musica sacra:

«Nella complessa panoramica del consumo (e della stessa produzione, 'compositiva' ed 'esecutiva') della musica sacra da chiesa a Napoli, solo l'incrociarsi di tutte le fonti a disposizione – e di tutti i tipi di informazioni – potrà eventualmente consentire di abbozzare un quadro minimamente attendibile di quel fenomeno sonoro che è la musica e del suo inserimento nella realtà quotidiana»².

Questo articolo prende le mosse e aggiorna i risultati pubblicati nel 2006 sulla musica a Caserta nel Decennio francese³. Purtroppo, sebbene siano trascorsi oltre dieci anni, dopo quel saggio non mi risulta siano stati offerti contributi complessivi sulla storia della musica in area casertana, né originali né divulgativi, né su quella né su altre epoche storiche⁴. Ciò attesta la drammatica marginalità della ricerca musicologica a Caserta e in provincia. Lo stato dell'arte è praticamente immutato per quanto riguarda documenti di archivio di interesse musicale, spartiti,

¹ Questo articolo approfondisce la relazione data nel convegno "Paesaggi, storia, monumenti, prodotti per la società e l'economia dell'Alta Terra di Lavoro", 2 dicembre 2018, organizzato da Domenico Caiazza nell'ambito del progetto "Lucio Caracaciolo. Un duca guerriero e il suo palazzo" (finanziato Regione Campania), Pietramelara, 11 novembre – 8 dicembre 2019. I concerti realizzati ricoprono tutto l'arco temporale di vita della torre normanna e del palazzo di Pietramelara proponendo musiche e danze storiche (spesso anche in costume e con strumenti copie di quelli dell'epoca) spesso poco note o inedite proprio con l'intento di rendere tangibile il panorama sonoro che tento di delineare sulla scorta dei documenti. Le esecuzioni sono state affidate al Gruppo Vocale Strumentale e Danza Antica "Ave Gratia Plena" e alla Cappella Vocale e Strumentale "I Musicisti di Corte", sotto la direzione di chi scrive.

² D. FABRIS E GRUPPO DI LAVORO "NAPOLI" DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VENEZIA "CA' FOSCARI", *Dal medioevo al Decennio napoleonico e oltre: metamorfosi e continuità nella tradizione napoletana*, in *Produzione, circolazione e consumo. Consuetudine e quotidianità della polifonia sacra nelle chiese monastiche e parrocchiali dal tardo Medioevo alla fine degli Antichi Regimi*, «Quaderni di Musica e storia», 5, a cura di D. BRYANT - E. QUARANTA, Bologna, 2006, pp. 227 – 281, a p. 249.

³ 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, Napoli, 2006, pp. 158-168.

⁴ Ad eccezione dei miei articoli di iconografia musicale e di studio dei frammenti pergamenei gregoriani, disponibili su Academia.edu, cfr. independent.academia.edu/pietrodilorenzo.

strumenti, prassi esecutive, compositori e committenti attivi sul territorio. Le riflessioni qui proposte emergono da pochi nuovi elementi emersi dalle sporadiche ricerche svolte in questi anni, spunti raccolti per l'esigenza di allestire repertori musicali da eseguire in concerto e non esito di un sistematico e organico piano di studio, essendo il periodo 1770 – 1860 circa ai margini estremi dell'intervallo storico di mio principale interesse. Il lavoro sul Decennio francese fu essenzialmente centrato sull'attività in Caserta e in particolare nelle residenze reali (Reggia e siti satelliti del Belvedere di San Leucio e di Carditello), specie per le cappelle, per il teatro di corte e per gli strumenti ivi conservati. A margine proponeva alcune riflessioni sull'attività operistica e sulla regolamentazione delle feste pubbliche in Capua.

Questo lavoro, invece, tralascia del tutto l'opera in musica (perché a Pietramelara e Teano non sono documentati palcoscenici teatrali) per concentrare l'attenzione sulla liturgia e sull'intrattenimento salottiero, grossomodo tra la metà del Settecento e il 1860.

1. I fondi musicali dell'Alto Casertano

Esclusi i quattro corali del Monastero di Santa Caterina in Teano (due antifonari del 1668 circa, due graduali datati alla seconda metà del 1700)⁵, per quanto ne sappia, non sono state pubblicate notizie di fondi di musiche manoscritte o a stampa rispetto a quanto dichiarato nel saggio del 2006. Nulla di nuovo è emerso nell'Archivio di Stato di Caserta (inclusa la sezione dell'Archivio Storico della Reggia), nella biblioteca / archivio del Museo Provinciale Campano di Capua, nella biblioteca dell'Associazione Storica del Medio Volturno di Piedimonte Matese⁶ o altrove. Si hanno notizie ancora solo vaghe e generiche (apparse sporadicamente su organi di stampa) di carte musicali nell'Archivio Storico Diocesano di Aversa che certamente possiede i codici liturgici citati dal catalogo del Museo Diocesano⁷, ma dove probabilmente esistono anche musiche manoscritte del 1700 e del 1800. Dei testimoni musicali dell'Archivio Arcivescovile di Capua ho constatato la esiguità pubblicando la descrizione analitica dei pezzi ritrovati⁸.

Alla luce del mio sopralluogo di studio dell'ottobre 2006, nell'Archivio Storico della Diocesi di Teano – Calvi (la diocesi cui Pietramelara afferisce) risultavano conservati solo spartiti molto recenti⁹. Per notizia orale del direttore appresi che il piccolo fondo musicale diocesano era nato dalla donazione del sacerdote Michele Lamberti¹⁰, musicista dilettante. Le musiche (in gran parte a stampa e di destinazione liturgica) sembravano appartenere ad un intervallo sicuramente successivo a quello qui esaminato, grosso modo tra gli anni 1920 e il 1970¹¹.

⁵ Cfr. A. CERULLO, *I corali del monastero di Santa Caterina in Teano*, Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia, n° 14, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Cassino, 2016. Cerullo non affronta in dettaglio l'analisi musicale dei brani contenuti nei manoscritti. L'autrice cita un ulteriore manoscritto, probabilmente di pochi fogli essendo un «inserto manoscritto che contiene antifone dedicate a San Benedetto e a san Paride, patrono di Teano» all'interno di un graduale a stampa del 1746 ma non lo descrive e non lo schedo.

⁶ A. IMPROTA, *Corali miniat a Piedimonte Matese*, «Annuario dell'Associazione Storica del Medio Volturno», 2014, pp. 187 – 200, che si sofferma sugli aspetti codicologici e di decorazione, tralasciando del tutto gli aspetti musicali e liturgici.

⁷ E. RASCATO, *Graduale*, in *La cattedrale nella storia. Aversa 1090 – 1990 nove secoli d'arte*, Caserta, 1990, p. 53 – 56.

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

⁹ Ringrazio il direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Teano - Calvi, mons. Aurelio De Tora per avermi consentito l'accesso alle carte allora in via di catalogazione.

¹⁰ Sul rev. Michele Lamberti (Camigliano, 1921 – ivi, 2004) cfr. G. MOLINARO, *In memoria di don Michele Lamberti*, «Il Sidicino», Anno I, 2004, n° 10 ottobre; *La scomparsa di Don Michele Lamberti*, «Il Sidicino», Anno I, 2004, n° 10 ottobre;

¹¹ Ho ritrovato i brani (principalmente per voce e organo) di Natale Paoletti, Licinio Refice, Giovanni Battista Campodonico, Angelo Floris, Alessandro Diana, A. Amaldi, D. Ruotolo, C. Franco, don Salvatore Vitale (servo di Dio), padre Matteo Rossi (ofm), sac. Angelo Zumbolo, don Lorenzo Rotoli, padre Sosio Del Prete (ofm), cav. Pietro Socal, don Girolamo Simone, don Luigi D'Anna, padre Vincenzo Maria Marziale, in gran parte originari o attivi sul territorio diocesano. Gli unici musicisti di un certo rilievo sono Refice (cfr. R. COGNAZZO, *Refice, Licinio*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino, 1999) e Natale Paoletti. Di Paoletti (1813 –

Ad oggi l'unico manoscritto di provenienza diocesana teanese resta quello poi riutilizzato come coperta di un fascio di documenti del notaio Crescenzo Di Salvo, rogante in Galluccio tra 1764 e 1780. Ma se sono delimitabili con certezza luogo e data del suo riutilizzo, restano indefinibili luogo e data di produzione della musica. Lo spartito, distaccato, restaurato, è stato pubblicato in trascrizione e commentato nel 2007¹². Contiene un messa del repertorio gregoriano la cui melodia è resa in figure ritmiche affidate alla voce; l'accompagnamento del basso continuo fu creato *ad hoc* dall'anonimo compositore. Per le caratteristiche paleografico-musicali e di stile (specie per il trattamento armonico), il brano si può datare tra il 1730 e il 1770.

2. Committenti, occasioni liturgiche e musicisti

Non ho trovato testimonianze dirette dell'attività di animazione musicale delle liturgie sacre in Pietramelara e nella Diocesi di Teano per il periodo di interesse. Ad oggi non è noto se fosse attiva una cappella musicale nella cattedrale di Teano o in qualche convento della Diocesi¹³. Una notizia riportata nella "Gazzetta di Napoli" del 20 agosto 1715 apre alla possibilità che sacerdoti e studenti del seminario diocesano di Teano fossero in grado di eseguire musica come accade in cattedrale in occasione della festa del santo patrono (5 agosto): «...eccelsa musica del seminario della città predetta, sì nelli primi vesperi, come nelli secondi e messa cantata...»¹⁴. Credo si possano sollevare perplessità sulla musica suonata: forse fu solo l'usuale canto liturgico (quello che chiamiamo usualmente "gregoriano"), accompagnato dall'organo¹⁵ piuttosto che musica figurata cioè scritta con le consuete moderne figure musicali e quindi musica solistica o polifonica, vocale o concertata con gli strumenti.

La cattedrale fu certamente dotata di un organo commissionato da mons. Pacifico vescovo di Teano, tra il 1699 e il 1718, a sostituzione di uno strumento installato un secolo addietro¹⁶. Il nuovo strumento era sicuramente già pronto per la festa patronale del 1715, come attestato dalla "Gazzetta" che evidenzia: «... spiccando similmente il riflesso dell'organo nuovamente fatto

1896) gli estremi biografici alla voce dedicata su *Petrucci Music Library (International Music Score Library Project)*, www.ismnp.org, alla voce, (ultima consultazione dicembre 2018), ma senza alcun rimando alle fonti. Fu allievo di Giacomo Novellis (C. NOVELLIS, *Storia di Savigliano e dell'abbazia di S. Pietro*, Torino, 1844, p. 345). *Notizie dalla provincia, Savigliano, 28 marzo [1844]*, «Gazzetta Piemontese», n° 1, 2 gennaio 1830, p. 227, c. 1, lo definisce «giovine Saviglianese di ottime speranze» come autore della «scelta musica espressamente composta» in occasione di una solenne liturgia di esequie. Fu autore di musiche per pianoforte, per pianoforte a 4 mani, di trascrizioni e versioni facilitate da opere di Verdi, Rossini, etc., di composizioni didattiche, e di messe per voci e organo (cfr. www.internetculturale.it, ultimo accesso dicembre 2018).

¹² P. DI LORENZO, *Una inedita messa per voce e basso continuo nell'Archivio di Stato di Caserta*, «Rivista di Terra di Lavoro», anno I, n° 2, aprile 2006, pp. 35 – 49.

¹³ Si ricava notizia diretta della presenza di «Organi» (che sono ubicati in cantorie, per come si intende dal senso del contesto in cui sono citate) nei due monasteri benedettini femminili di Teano (Santa Maria de foris e Santa Caterina) dall'editto di mons. Giberti del 1686 (cfr. *Constitutiones synodales dioecesis Theanensis, ab illustriss. et reuerendiss. domino d. Iosepho Nicolao Giberto ... anno 1690*, Macerata, 1694, p. 251).

¹⁴ A. MAGAUDDA – D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*, Roma, 2009, p. 524.

¹⁵ Il sospetto mi viene dal silenzio della «Gazzetta» sul concorso di altri strumenti diversi dall'organo: se ci fosse stato sfoggio di virtuosismo o di strumentisti (archi o fiati) credo che ne sarebbe stata data evidenza come accadde per la successiva notizia del 1747, vedi oltre. Per approfondire la questione sarebbe accertare l'eventuale presenza alla cerimonia del conte Daun, viceré di Napoli, investito del principato di Teano poco dopo il 1707, cfr. M. BROCCOLI, *Teano Sidicino, antico, e moderno*, Napoli, 1822, v. 2, pp. 194 – 195.

¹⁶ Cfr. F. UGHELLI, *Italia sacra*, Venezia, 1730, v. VI, c. 579; M. BROCCOLI, *Teano Sidicino, antico, e moderno*, Napoli, 1822, v. 3, tomo 1, p. 92, conferma la notizia ed attesta la presenza dell'organo ancora ai suoi tempi. Si consideri anche che il ruolo di organista era affidato ad un canonico (cfr. B. PEZZULLI, *Breve discorso storico su Teano Sidicino*, Napoli, 1820, p. 195) per il beneficio eretto nel 1618 dal canonico Giovan Battista Morrone a favore di un sacerdote che sapesse suonare bene l'organo «per fare le musiche figurate non solo nelle feste solite da farsi, ma anche nella terza Domenica di ciascun mese, se le darà la debita mercede, ed avrà la commodità di altri cantori, tanto in detta terza Domenica quanto nelle sudette feste». Il primo a beneficiarne fu il rev. Giovanni Palmieri, M. BROCCOLI, *Teano sacro antico e moderno*, Napoli, 1823, p. 28 e pp. 53 - 55.

costruite tutto indorato»¹⁷. Al Seicento risale l'unico nome di musicista legato a Teano, il frate francescano conventuale Bonaventura Pippi, noto verso il 1625, che fu «buon poeta e musicista»¹⁸.

Ignoti sono i nomi di eventuali musicisti o compositori, professionisti laici o clerici, impegnati in Teano o in diocesi per il Settecento e l'Ottocento. Come ho potuto ricostruire, precisando le date, solo per i primi del Novecento si conoscono i nomi di tre musicisti che tennero la titolarità della cantoria della cattedrale di Teano ad inizio carriera e per pochi mesi. Sono figure di professionisti (tutti organisti e compositori) che recitarono negli anni successivi un ruolo di rilievo nel panorama musicale italiano: Casimiro Raffaele Casimiri (a Teano nel 1903 ma subito passato a Capua)¹⁹, divenuto uno dei punti di riferimento del movimento ceciliano e della riscoperta della polifonia rinascimentale sacra²⁰; Giulio Bas²¹, titolare dal 1903²² a poco prima del 16 settembre del 1905²³, celere teorico e didatta di canto gregoriano; Giuseppe Mosso, titolare dal 1905 al 1907²⁴, anch'egli passato a incarichi di docenza di conservatorio, prolifico e apprezzato autore di musica sacra e di brani organistici molto diffusi.

Per il periodo di interesse, la consistenza della pianta organica e i nomi dei musicisti impiegati sono noti solo per la parrocchiale di San Prisco (nel comune casertano omonimo) e per le cappelle palatine della Reggia di Caserta e di alcune delle residenze satelliti²⁵. In mancanza di una documentazione per Pietramelara, credo possa essere significativo analizzare brevemente questi due casi quasi estremi: San Prisco all'epoca era un casale di Capua²⁶ ma dotato di propria amministrazione autonoma, affidata alla locale Università e demograficamente era poco più grande di Pietramelara²⁷; Caserta, destinata a diventare capoluogo provinciale dal 1818, dal 1750 era diventata città regia e residenza reale.

A San Prisco la locale Università nominava e pagava l'organista della chiesa madre. Conosciamo i nomi di due organisti e abbiamo certezza che non furono musicisti professionisti: il notaio Domenico Antonio Petriello (in servizio nel 1747) e il notaio Gennaro di Monaco (con servizio noto per gli anni 1787-88)²⁸. E' noto anche il nome di un cantore, il sacerdote Prisco Fonicello, attivo nel 1787²⁹. Anche per i siti reali di Caserta, di San Leucio e di Carditello si ha notizia di alcuni organisti. Solo per la cappella palatina casertana l'organista fungeva anche da maestro di cappella e da cantore affiancato (stabilmente almeno fino alla fine del 1700) da tre cantori (ma il progetto iniziale ne prevedeva solo due), cui occasionalmente si aggiungevano altri

¹⁷ MAGAUDDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo...*, cit., p. 524.

¹⁸ cfr. P. D. SPARACIO OMC, *Musicisti minori conventuali*, «Miscellanea Francescana», 1925, v. 25, IV, pp. 81 – 112, a p. 96.

¹⁹ M. CARACI, *Casimiri, Casimiro Raffaele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, v. 21, 1978, alla voce.

²⁰ G. B. KATSCHTHALER, *Storia della musica sacra. Italiana, nuovamente rifusa e migliorata*, Torino, 1910, p. 310.

²¹ Allievo di Casimiri, cfr. A. PIRONI, *Bas Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, v. 7, 1970, alla voce (edizione on line); G. BIELLA, *La morte del Maestro G. Bas*, «Arte cristiana», anno XVIII, settembre 1929, pp. 253 – 254, a p. 253, aggiunge che fu anche maestro al seminario di Teano.

²² Cfr. nota biografica pubblicata dalla casa editrice “Edizioni Cararra”, <http://www.edizionicarrara.it/> (sezione autori, alla voce), priva di riferimenti bibliografici perché probabilmente compilata sulla scorta di notizie di archivio proprie.

²³ Da I. VALETTA, *Rassegna Musicale. I congressi di musica sacra a Torino ed a Strasburgo. Il Canto gregoriano - Le prescrizioni del motu proprio di Pio X e l'attualità - Lutti: Francesco Tamagno - Luigi Boli*, «Nuova Antologia», vol. CXIX, serie VI, 1905, f. 810, 16 settembre 1905, pp. 287 – 294, a p. 289.

²⁴ G. BERUTTO, *Il Piemonte e la musica 1800-1984*, Torino, 1984, p. 157.

²⁵ cfr. R. GERVASIO, *L'organo settecentesco della Real Cappella della Reggia di Caserta*, «L'Organo», Anno XXX, 1996, pp. 225 – 253; R. GERVASIO, *Documenti inediti per la storia della real cappella della reggia di Caserta dal 1784 al 1801*, «Archivio storico di Terra di Lavoro», XIV, 1994-1995, pp. 119-139; 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. 1-19.

²⁶ Capua fu città demaniale e capoluogo della provincia di Terra di Lavoro per secoli, fino al 1818, tranne il biennio 1806-08 quando la sede fu nell'attuale Santa Maria Capua Vetere.

²⁷ Stando a L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli, 1797 - 1816, Teano aveva 3000 abitanti (coi casali raggiungeva 5000 abitanti), Pietramelara contava 1600 abitanti (GIUSTINIANI, v. XI, p. 195), San Prisco ne aveva 2400 (Giustiniani, v. VIII, p. 217).

²⁸ L. Russo, *San Prisco nel Settecento*, Capua, Città di San Prisco, 2007, p. 123.

²⁹ RUSSO, cit., p. 123.

cantori³⁰. Tutti i ruoli casertani erano coperti da sacerdoti con una qualche competenza musicale, secondo una prassi diffusa e normata anche altrove per le chiese cattedrali e palatine³¹ e non da musicisti professionisti. Alla luce di ciò, è evidente che il servizio ordinario nella cappella reale casertana fu garantito con un organico ben lontano dalla ricchezza e dalla varietà documentata, ancora nei decenni finali del 1700, in molte chiese delle lontane e ben più periferiche province pugliesi, istituzioni in cui all'organo e alle voci (mediamente quattro, tutte maschili e probabilmente naturali, tenore, baritono o basso) si affiancarono uno o più strumenti a corda e a fiato³² (di solito nove oltre all'organo). In almeno altre due occasioni successive all'inaugurazione (rispettivamente per l'anniversario della morte dell'Imperatrice, nel 1787, e per la Settimana Santa, nel 1789) l'animazione della liturgia nella cappella della Reggia vide il «concerto della musica» (cioè voci accompagnate da strumenti), in un caso grazie alla partecipazione di «religiosi osservanti» napoletani³³.

Fabris³⁴ (anche sulla scorta di testimonianze letterarie storiche) sostiene a ragione che dagli anni 1770 a Napoli (e di riflesso nelle province del Regno, proporrei di aggiungere) si ebbe una crisi della professione musicale. Le motivazioni sono da ricercare in processi economico-sociale più generali secondo Cafiero³⁵. La crisi divenne evidente anche per la migrazione all'estero di molti musicisti e per la progressiva chiusura dei quattro conservatori napoletani³⁶ sebbene prima del 1799 tutto il sistema sembrò restare mirabilmente in piedi (nonostante lo scandalo del disordine didattico dei conservatori³⁷), ancora sostenuto dalle richieste della committenza. Con la riforma del Decennio Francese (unificazione dei due conservatori superstiti e istituzione del Real Collegio nel 1807) iniziò una fase completamente nuova³⁸.

Dalla testimonianza di Perrino del 1814³⁹ si sa che le “paranze” di allievi dei conservatori napoletani erano ancora autorizzate per missioni esterne in città e in provincia al fine di assolvere ai servizi musicali e guadagnare il necessario alla loro sussistenza nel conservatorio stesso. La prassi risaliva almeno alla fine del Seicento, come noto per la documentazione del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo per gli anni dal 1673 al 1678 che attesta trasferte per esecuzioni musicali anche fuori dalla città di Napoli e dei suoi casali⁴⁰. Dall'esame dei documenti pubblicati, non è emerso alcun intervento di musicisti (ancora allievi o già professionisti) per Pietramelara e per la parte settentrionale di Terra di Lavoro (c'è solo una citazione per Capua)⁴¹. Tra le notizie di interesse musicale comparse ne “La gazzetta di Napoli” tra 1675 e 1768 c'è una sola citazione per Teano, relativa al «giulivo divertimento» dato nel palazzo del regio governatore di Teano,

³⁰ Cfr. DI LORENZO, *Un esempio...*, cit., pp. 57 – 62 e pp. 69 – 73, con la trascrizione integrale dei documenti d'archivio.

³¹ A. DELL'OLIO, *Per una indagine sulle cappelle musicali in Puglia durante il XVIII secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2005, v. 40, n. 1/2, pp. 113-151, a pp. 117-119.

³² Cfr. A. DELL'OLIO, *Il caso delle chiese palatine in Terra di Bari durante il XVIII secolo: l'organizzazione musicale delle feste patronali*, in *Ars sacra 2013. Musica sacra e liturgia nelle cappelle musicali: testimonianze e testimoni, Giornate di studi musicologici, etnomusicologici e storici. Anagni, 21-24 marzo 2013*, a cura di L. ROSSI, Roma, 2017, v. 2, pp. 363 – 402, con molti dettagli.

³³ DI LORENZO, *Un esempio...*, cit., p. 62.

³⁴ FABRIS ET AL., cit., p. 233.

³⁵ R. CAFIERO, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il “modello” dei conservatori napoletani*, «Rivista di analisi e teoria musicale» XV/1, 2010, pp. 6 - 27, a p. 12.

³⁶ FABRIS ET AL., cit., p. 233.

³⁷ CAFIERO, *La formazione ...*, cit., p. 9 e ss.

³⁸ L. TUFANO, *Aspetti della professionalità musicale, 1785–1815*, in *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi e professioni nel Decennio francese*. Atti del primo Seminario di studi «Decennio francese (1806-1815)», Napoli, 26-27 gennaio 2007, a cura di A. M. RAO, Napoli, 2009, pp. 277 – 296.

³⁹ Direttore economico e poi rettore nel Conservatorio (oramai unico) di San Pietro a Majella, cfr. CAFIERO, *La formazione...*, cit., p. 15.

⁴⁰ R. POZZI, *Osservazioni su un libro contabile del Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo in Napoli (1673 – 1678)*, in *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985*, Roma, 1987, pp. 625 – 641. Tra i luoghi più distanti da Napoli si segnalano Roma e Solofra.

⁴¹ POZZI, cit., p. 635.

Francesco Sarnelli, per la nascita dell'infante Filippo di Borbone nel luglio del 1747 che vide la presenza di «vari istromenti di musica di più virtuosi di questa capitale colà fatti trasportare»⁴².

Per tutto il Settecento Napoli visse una clamorosa espansione della committenza musicale: la dilagante moda della musica concertata anche in chiesa impose la crescita della domanda ovunque. Elementi di precipuo interesse per la committenza provinciale fu la possibilità di ingaggiare musicisti competenti per eseguire musiche in stile concertato e col concorso degli strumenti (diversi dal solo organo), cioè quella contaminazione col melodramma che i musicisti professionisti napoletani potevano garantire rispetto ai dilettanti locali. Ciò induce a ipotizzare che le «paranze di figlioli» dei conservatori fossero richieste in molti altri centri rispetto a quelli documentati a fine 1600, spingendosi anche nelle città e nei borghi dell'Alto casertano. Ciò potrà essere attestato solo grazie allo studio dei documenti di archivio (specie di quelli contabili) di cattedrali, chiese collegiate, conventi e confraternite della nostra provincia. Per la capitale Napoli, per il Settecento molti documenti di questo tipo sono stati già noti. Le occasioni liturgiche solenni da celebrare con musica furono le feste cristologiche (Natale, Settimana Santa e Pasqua, Pentecoste, Corpus Domini) e mariane (Immacolata, Natività Vergine, Assunta etc.), dei santi titolari, di consacrazione di chiese etc.⁴³. E' ragionevole ipotizzare che fu così anche in provincia.

Un intervento di non precisati musicisti «*virtuosen*» (tanti da occupare 3 o 4 carrozze) è noto dalla lettera che Leopold Mozart scrisse alla moglie da Napoli il 19 maggio 1770⁴⁴. Leopold e Wolfgang, giunti il sabato 12 maggio a mezzogiorno a Capua, furono invitati ad assistere ad una vestizione sfarzosa di una monaca di un non dichiarato monastero cittadini (ma sorge spontaneo il sospetto che fosse quello di San Gabriele per i fatti che riporto nel seguito). La cerimonia era stata programmata per il giorno successivo ma i musicisti e il «*Kapellmeister*» arrivarono già il sabato sera per alloggiare nello stesso monastero agostiniano della Maddalena ove erano ospiti i Mozart. I virtuosi «diedero inizio alla cerimonia con sinfonie e una Salve Regina. La vestizione, o piuttosto l'ufficio divino - ché il tutto si concluse intorno alle 3 - doveva comunque svolgersi solo a partire dalle 12 della domenica successiva»⁴⁵.

Una trasferta dell'intera compagine musicale della Real Cappella di Napoli è attestata per la consacrazione della cappella palatina della Reggia di Caserta⁴⁶. Non è immaginabile che tanto impegno economico fosse nella disponibilità dei committenti locali. Probabilmente, per un piccolo casale quale era San Prisco fu un evento memorabile la chiamata, nel 1747, da parte della locale Università, di una «compagnia di suonatori del vicino casale di Santa Maria Maggiore con a capo Tommaso dello Prete «maestro suonatore» allo scopo di allietare i cittadini»⁴⁷.

Deludente è stata la ricerca delle liturgie per le memorie solenni di santi della Diocesi di Teano negli «Uffici» pubblicati nel 1846 sotto il vescovo Sterlini: per Amasio, Paride, Reparata, Terenziano, Urbano, protettori patroni di Teano, non sono riportati l'ufficio proprio e le relative preghiere e non risultano neppure citati i loro nomi⁴⁸. Probabilmente, a quella data era quindi già del tutto scomparsa la memoria liturgica obbligatoria e la probabile solennizzazione con musica della festa nota per il 1715⁴⁹ ma nulla si può affermare per il periodo da metà 1700 a metà 1800.

Occasioni liturgiche ma di rilevanza civile e politica furono le giubilazioni e i ringraziamenti

⁴² MAGAUDDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo ...*, cit., p. 524.

⁴³ FABRIS ET AL., cit., pp. 262 – 275; ruolo cruciale tra i committenti fu recitato anche dalle confraternite: D. COSTANTINI – A. MAGAUDDA, *Attività musicali promosse dalle confraternite laiche nel Regno di Napoli (1677 - 1763)*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. MAIONE, Napoli, 2001, pp. 79 – 204.

⁴⁴ L'epistolario di Leopold Mozart è pubblicato anche da C. EISEN ET AL., *Con le Parole di Mozart*, <http://letters.mozartways.com>, versione 1.0, HRI Online, 2011, lettera 184.

⁴⁵ EISEN ET AL., cit., lettera 184.

⁴⁶ Il documento che fissa con certezza la data al 24 dicembre 1784 è trascritto in Di Lorenzo, *Un esempio...*, p. 57.

⁴⁷ RUSSO, cit., p. 124.

⁴⁸ D. VENTICINQUE, *Officia Sanctorum in diocesis aequae principalibus Calena et Theanesi*, Napoli, 1846, dove però spiccano per numerosità le memorie dei santi venerati nell'arcidiocesi di Capua.

⁴⁹ Dalla «Gazzetta di Napoli», cfr. MAGAUDDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo...*, cit., p. 524.

celebrati col canto del *Te Deum*: si tenevano in occasione di eventi fausti legati per i regnanti (nascite, matrimoni, battesimi, recuperata salute), per il Regno (stipula di trattati, vittoria in battaglia etc.) e per tutta la popolazione (termine di pestilenze, carestie, catastrofi naturali).

Nel 1787 in San Prisco, il parto della regina fu solennizzato con messa cantata e *Te Deum*, eseguite dal sacerdote cantore Fonicello, attivo almeno in un'altra occasione pubblica nello stesso anno, le esequie del cappellano curato della chiesa parrocchiale⁵⁰. Nel 1787 furono celebrate anche tre messe cantate, offerte per impetrare ai santi protettori la ricchezza dei raccolti⁵¹. L'ulteriore parto di Maria Carolina nel 1788 fu festeggiato con tre illuminazioni e un messa cantata con *Te Deum*.

Quanto accadde nel 1864, proprio a Teano⁵², chiarisce quanto il canto *Te Deum* fosse ancora a metà Ottocento occasione politica piuttosto che liturgica o musicale. Almeno dal regno di Filippo II di Spagna⁵³ nelle messe votive di ringraziamento a valenza civile (fine di guerre, vittoria in battaglia, nascita del sovrano, etc.) era prassi codificata cantare il *Te Deum*.

Al canto dell'inno ambrosiano seguiva l'orazione *Pro rege nostro* in favore del sovrano regnante, di cui il celebrante proclamava il nome. In conseguenza dell'Unità d'Italia appena conseguita, con due decreti della *Sacra Rituum Congregatio* del 5 marzo 1863 e del 23 maggio 1863 il clero del già Regno delle Due Sicilie fu sollevato dall'obbligo della recita del *Pro rege nostro* col nome di Vittorio Emanuele di Savoia. Inoltre, fu vietato ai religiosi di assistere e partecipare a liturgie celebrative del Regno d'Italia pena la scomunica. Nelle contese tra filoborbonici papalini e pro Savoia anticlericali, anche a Teano il canto del *Te Deum* creò scompiglio, come narrato (in napoletano) da un quotidiano dell'epoca:

«Nce scrivono da Teano (Terra de Lavoro) che tutto lo popolo volenno solennizza la festa Nazionale pe le Chiese e pe lo paese, li prievete se so opposte, dicenno de non volè cantà lo Tedeum pecchè si nò erano scomunicate. Li citatine anno ricurzo a li prievete de la Colleggiata, addò lo Capocoro è no libberale ed è pure Assessore Municipale. Mperò commaraviglia de tutte, chi sto s'è pure anniato assieme co li prievete suoie. Lo popolo s'è dispiaciuto pe sto fatto, e cchiù la guardia nazionale, la quale non volette ntervenì a la processione de lo Corpus Domene. E tanto cchiù s'è dispiaciuto pecchè li prievete de la Colleggiata Ave Gratia Plena so pavate da lo Municipio. O le funziune sulamente fosseno scomunicate e lo soldo nò?»⁵⁴.

Poco dopo, lo stesso quotidiano denunciò la condotta opportunistica del clero locale:

«Li prievete de Teano nce fanno a ssapè che llo ro se so soniate de ntervenì a la festa nazionale, non già pe paura de la scommuneca, o pe auto motivo, ma pecché llo ro teneno lo superiore ch' è lo vescovo, lo quale pe non disgustarse co Roma, à ordinato li prievete se fussero astenute. Li stesse campano co la messa, e le dispiace d'essere sospese. D'Autra parte sti prievete non se ponno taccia d'essere riazziunarie, pecchè ntutto l'accasiune se so mmostate ubbidientissime a le legge e a lo governo, tanto che quanno fuje lo juorno de ll'anniversario de la nasceta de Vittorio Emmanuele, loro cantajeno duje Te Deum mmece de uno, cioè uno senza l'orazione *pro rege*, e lo secunno, pe correggerse a richiesta de lo Municipio, lo cantajeno mettennoce l'orazione che pe dimenticanza avevano mancato a lo primmo»⁵⁵.

Il canto della messa e del *Te Deum* in molte occasioni (anche solenni) al più prevedeva l'accompagnamento del solo organo e l'esecuzione in canto "piano", cioè in gregoriano⁵⁶. Quindi, qualcosa di musicalmente meno imponente di quanto si possa immaginare in prima battuta. Per

⁵⁰ RUSSO, cit., p. 123.

⁵¹ RUSSO, cit., p. 124.

⁵² Molti altri episodi simili sono riportati in O. DE POLI, *De Naples a Palerme (1863 – 1864)*, Paris, 1865, pp. 52 e ss.

⁵³ Forse per concessione papale per Filippo II re di Spagna, poi emulato in Francia ai primi del 1600, cfr. V. PETIT, *Liturgie et politique en France (XVIII-XXe siècles). De la prière pour l'Etat à la prière pour la Nation*, «Schweizerische Zeitschrift für Religions und Kulturgeschichte / Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle», 106, 2012, pp. 31 – 50, a p. 39.

⁵⁴ «Lo cuorpo de Napole e lo Sebetò», anno V, parlata 155, Dommeneca 5 giugno 1864, p. 620.

⁵⁵ «Lo cuorpo de Napole e lo Sebetò», anno V, parlata 160, Viernari 5 giugno 1864, pp. 639 – 640.

⁵⁶ Ancora oggi, nell'accezione comune, la locuzione "messa cantata" indica proprio questa tipologia di animazione musicale della liturgia.

contro, le ricorrenze legate alla vita di corte potevano avvalersi di organici musicali di tutto rispetto anche per il canto del *Te Deum* da tenersi in occasioni pubbliche apparentemente di minor rilievo politico e sociale. Lo testimonia la presenza nel 1815 dell'orchestra nella non grande chiesa di San Ferdinando re nel Belvedere di San Leucio di Caserta per il solennizzare col *Te Deum* il primo ritorno del re nella sua amata "colonia serica" leuciana dopo l'esilio del Decennio Francese⁵⁷.

La vita musicale in Caserta, capoluogo di Terra di Lavoro, sembra povera almeno quanto quella delle altre città della provincia. Ciò evidente per quanto accadde nella più solenne e rilevante occasione pubblica di festa cittadina della prima metà del secolo XIX. Nel 1842, fu finalmente concesso il trasferimento (agognato da almeno tre secoli) della sede vescovile da Casertavecchia a Caserta nel piano. Ecco la descrizione della celebrazione per l'elevazione della chiesa del Carmine a Cattedrale, dedicata a san Michele Arcangelo:

«Quando si erano tutte le cose disposte per dare cominciamento alla solennità della festa, si videro comparire tra le ripetute acclamazioni del popolo le Maestà del Re, e della Regina, che l'Apostolico Nunzio con tutto il Corpo de' Canonici accorsero immantinente a ricevere alla porta del Tempio, accompagnandole fino alla tribuna a bella posta per le Maestà loro eretta. Il Nunzio celebrò la Messa Pontificale, della quale la pompa accrescevasi per la orchestra di numerosi giovani musicisti, che di Napoli, e di Aversa venuti erano. Dopo cantato l'Evangelio fece lettura»⁵⁸.

Quindi, l'orchestra che diede pompa maggiore alla cerimonia fu composta da giovani musicisti napoletani e aversani, non casertani cittadini. Fu una scelta obbligata, perché in città non c'erano musicisti professionisti? Oppure la decisione fu motivata da opportunità di prestigio (i musicisti "forestieri" sono sempre migliori di quelli locali, *nemo propheta acceptus est in patria sua*, figurarsi i musicisti!).

3. Musiche sacre: repertori e generi

L'assenza pressoché totale di fonti musicali databili al periodo 1760 – 1860 nel territorio casertano (capoluogo e provincia) obbliga a cercare altrove testimonianze utili a ricostruire i possibili repertori eseguiti, i generi e gli organici impiegati, sebbene solo come ipotesi di lavoro. Musiche significative per restituire il clima musicale dell'epoca sono nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e in altri due archivi musicali di località prossime all'Alto Casertano: Montecassino⁵⁹ e Campobasso. Per la specificità della collezione e la sua omogenea formazione (dal punto di vista cronologico), è di grande interesse anche il fondo musicale conservato in San Severo, in Puglia, da cui proviene un manoscritto legato con certezza a Caserta.

Nella biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" è il manoscritto inedito «Christus e Miserere / Il salmo cinquantesimo / con li versetti per l'Uffizio delle Tenebre / Per le Rev.de Carmelitane Scalze del Monastero / di San Gabriele in Capua / fondato dalla Maestà di Maria Amalia di Sassonia / Regina delle Due Sicilie, indi delle Spagne / dell'Abate Giambatt[ist]a de Franco / Napoli 1772»⁶⁰.

L'esplicita dedica (e destinazione) alle Carmelitane di Capua attesta con ragionevole certezza un uso locale: ma solo per occasioni speciali (la visita della regina?) o per l'ordinario accompagnamento musicale della liturgia? L'organico a 4 voci e basso continuo scelto per il brano non segue la tradizionale disposizione di voci (due acute e due gravi) ma impiega tre voci femminili

⁵⁷ ARCHIVIO DI STATO DI CASERTA (nel seguito ASCE), sezione Reggia, (impropriamente detto Archivio Storico della Reggia), Incartamenti della Real Amministrazione di Caserta e San Leucio, v. 1, f. 285, nota spese del 14 dicembre 1815 a firma di Giovanni Patturelli per la costruzione del palco destinato all'orchestra.

⁵⁸ N. DE BLASIS, *Della origine e traslazione della chiesa cattedrale di Caserta*, Caserta, 1842, p. 41.

⁵⁹ Cassino appartenne alla Terra di Lavoro fino alla soppressione della provincia nel 1927.

⁶⁰ NAPOLI, BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI SAN PIETRO A MAJELLA (nel seguito BCNA), 22.1.3(14). Il manoscritto contiene una breve antifona e il salmo 50 (misere) destinati al cosiddetto Ufficio delle Tenebre solenne della triduo della Settimana Santa. La celebrazione si prevedeva la liturgia delle ore Mattutino e Lodi anticipata alla notte del giorno precedente e cioè il Mercoledì Santo, il Giovedì Santo e il Venerdì Santo (si ricordi che il nuovo giorno inizia liturgicamente dopo i vesperi del giorno solare).

(due soprani e contralto) ed una sola maschile (basso). Ciò potrebbe indiziare una esecuzione affidata a una cappella musicale stabile legata al monastero femminile e composta dalle stesse monache con il supporto esterno di un cantore maschile esterno (forse proprio un religioso, se non lo stesso autore del brano)⁶¹. Si ricordi che, in pochi decenni dalla metà del secolo XVIII, il monastero capuano era assunto a grande e discussa rilevanza religiosa e sociale, grazie al favore della corte borbonica⁶².



Figura 1. Frontespizio del “Christus e Miserere” di G. B. de Franco, BCNA.

Altra traccia della pratica musicale in quel monastero emerge in un evento accaduto vent’anni prima. Pochi giorni dopo il 14 febbraio 1752 (data dell’approvazione regia alla fondazione del Ritiro capuano):

«nella entrata che fece Sua Maestà [Maria Amalia] si incominciò a sonare l’organetto che si era fatto venire espressamente e posto in quella sala detta, ed incominciando a salire le scale si principiò il Te Deum in musica cantato

⁶¹ Altrimenti sconosciuto. Infatti, ad oggi il compositore Giambattista de Franco (è indicato abate, quindi un religioso) è noto solo per questo manoscritto.

⁶² Sulle vicende che legarono Maria Amalia di Sassonia, moglie di Carlo di Borbone, alla discussa (mistica o millantatrice?) suor Angela Marrapese e al convento carmelitano di San Gabriele in Capua, si veda M. CAMPANELLI, *Monasteri di provincia. (Capua secoli XVI - XIX)*, Milano, 2012, parte II, che riporta la bibliografia.

da noi. ... la Reggina ... finì di salire quei pochi altri scalini entrando alla sala dove stavano le religiose che cantavano ed altre in cappa, fece un inchino, entrò nella cappella...»⁶³.

Il racconto non offre indizi per precisare (neppure in forma ipotetica) la natura della musica eseguita: polifonia semplice (accordale) come nel brano di de Franco, o usuale canto liturgico monodico (quello che chiamiamo gregoriano per brevità) accompagnato all'organo?

Dopo la partenza di Maria Amalia per la Spagna nel 1760, anche la nuova regina Maria Carolina visitò il monastero di San Gabriele nel 1771⁶⁴. E' suggestivo immaginare che anche per la sua visita fossero eseguite musiche, simili a quella testimoniata dal nostro manoscritto. Nei 170 libri di musica di Maria Carolina (donati alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli su richiesta di padre Mattei⁶⁵) ci sono brani sacri ad organico minimo simile a quello capuano, a firma di Hasse; brani rari (nell'ordine del 5% del totale) rispetto ai melodrammi e alle cantate encomiastiche, alla musica sacra a grande organico e ai mottetti con orchestra⁶⁶.



Figura 2. Capua, Monastero di San Gabriele.

⁶³ R. CHILLEMI, *Nuove visite della regina al Ritiro di San Gabriele*, «Capys», n. 22, 1989, p. 26.

⁶⁴ M. CAMPANELLI, *Il monastero di San Gabriele a Capua fra età borbonica e soppressioni post-unitarie*, in *Stato e Chiesa nel Mezzogiorno napoleonico: atti del quinto seminario di studi Decennio francese (1806-1815)*, Napoli, 29-30 maggio 2008, Castel Nuovo, Società Napoletana di Storia Patria, a cura di C. D'ELIA, p. [265]-288.

⁶⁵ Sulla nascita della biblioteca si veda R. CAFIERO – M. MARINO – T. BOCCIA, «Progressi notabili a vantaggio della musica»: Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, in *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione, (Fisciano 16 Dicembre 2014)*, a cura di M. MONTANILE – R. ROCCO, Roma, 2016, pp. 85-131. L'elenco dei libri del fondo originario è in *Indice di tutti i libri e spartiti di musica che conservansi nell'Archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini*, Napoli, 1801, testo di riferimento anche per individuare i libri donati da Maria Carolina, segnalati dalla sigla «S.M».

⁶⁶ BCNA, ms. 21.5.18 che contiene, tra gli altri, «Lytanie per due soprani e Contralto col Violone ed Organo», «Sub tuum presidium a tre soprani, contralto, violone ed organo».

Il fondo musicale del monastero delle Benedettine di San Severo (FG) è tra quelli meglio conservati e completi provenienti da istituzioni religiose e copre perfettamente l'arco temporale qui esaminato in questo lavoro⁶⁷. Il monastero accoglieva monache membri di importanti famiglie nobiliari e borghesi della Capitanata i cui rampolli maschi, spesso militari di carriera o cortigiani, vivevano a Napoli dove frequentavano la corte borbonica o ambienti ad essa assai vicini. Le musiche furono raccolte dai “maschi di famiglia” a Napoli (anche nell'*entourage* della corte) selezionandole tra quelle d'uso comune (e credo che siano la quasi totalità di quelle anonime) e tra quelle d'autore famoso. Grazie a quegli spartiti giunti a San Severo, sorelle e zie monache (spesse volte prive di vocazione e monacate solo per consuetudine sociale) potevano dar sfoggio virtuosistico delle loro competenze musicali durante le pubbliche cerimonie liturgiche. Probabilmente le musiche furono selezionate per espressa richiesta delle monache o per generosa liberalità dei loro familiari; alcune di queste erano eseguite a Napoli e persino a Caserta in circostanze che vedevano la partecipazione della corte.

Il manoscritto 323 di San Severo contiene le “Litanie a 2 voci e basso seu organo”. Un'annotazione chiarisce origine e funzione del brano, collegandolo esplicitamente al nostro territorio: «Questa Litanìa si canta in Caserta, quando va in Chiesa il Ré [sic] a fare orazione ogni sera. / assieme con tutta La Corte, come anghè [sic] colle Dame nella Chiesa del Carmine»⁶⁸.

La chiesa del Carmine sorgeva nel sito ove è oggi la cattedrale nuova di Caserta. Era la chiesa di dimensioni maggiori più prossima al cosiddetto “palazzo vecchio”, già residenza dei principi Acquaviva (oggi sede della Prefettura) e abitato dalla famiglia reale di Carlo di Borbone e poi di Ferdinando IV nei loro soggiorni casertani: si ricordi che solo da 1780 fu pronta l'ala del cosiddetto “appartamento vecchio” nel “palazzo nuovo” (l'attuale reggia vanvitelliana). Ma poiché la cappella palatina della Reggia di Caserta fu inaugurata solo la notte di Natale del 24 dicembre 1784, probabilmente la corte continuò a recarsi al Carmine per la devozione quotidiana anche dopo il 1780, nonostante abitasse già nella Reggia. Per quanto sopra, la datazione e la consuetudine di esecuzione del brano può fissarsi in un intervallo grosso modo compreso tra il 1760 e il 1784.

Per la cappella palatina della Reggia, re Ferdinando aveva previsto un organico simile (due sacerdoti cantori e un organista) poi allargato a tre cantori per accogliere la supplica del terzo concorrente al concorso bandito per assegnare gli incarichi⁶⁹.

L'analisi statistica condotta sull'inventario delle musiche dell'archivio di San Severo⁷⁰ dimostra una decisa predilezione per alcuni organici: voce e organo (29%), organo solo (24%), organo e due voci pari, principalmente 2 soprano e basso (13%)⁷¹. Segno della piccola differenza di mezzi musicali che separava le cappelle di provincia da quelle più importanti, almeno per l'animazione musicale delle liturgie feriali.

Anche il fondo Pepe della Biblioteca Provinciale “Albini” di Campobasso⁷² può essere utile per ipotizzare cosa fosse eseguito in piccoli centri di provincia del Regno. La parte musicale ha 177 stampe e 476 manoscritti, datati dalla seconda metà del XVIII e ai primi XX secolo. Il nucleo più antico appartenne alla famiglia Cuoco di Civitacampomariano e conserva brani d'opera (recitativi e arie, 1750 – 1810 circa) di opere rappresentate nei teatri napoletani dell'epoca. Le composizioni di Carlo Pepe (cugino di Vincenzo Cuoco e fratello del generale e patriota Gabriele), dei musicisti

⁶⁷ Il prezioso fondo musicale è descritto e proposto in un catalogo ragionato completo di incipit musicali in M. C. MELUCCI – A. MORGESE, *Il fondo musicale del monastero delle Benedettine di San Severo*, Gerni, San Severo, 1993.

⁶⁸ DI LORENZO, *Un esempio*, cit., pp. 54 – 73.

⁶⁹ DI LORENZO, *Un esempio*, cit., pp. 57 – 58.

⁷⁰ Ho escluso dall'analisi il fondo Negri, appartenuto ad un musicista locale e che confluì a fine 1800 nell'archivio musicale monastico.

⁷¹ Per completezza gli altri organici più frequenti risultano: organo, voce e salterio, oboe o violino solista (8%), voce solista e formazione orchestrale (8%), quattro voci (soprano, contralto, tenore e basso) e organo (5%), altre organici (6%)

⁷² Fu acquisito dalla BIBLIOTECA PROVINCIALE “ALBINO” (nel seguito BPCB) di Campobasso nel 1976. Per dettagli sul fondo: *Catalogo delle edizioni musicali del fondo Pepe*, a cura di V. LOMBARDI, presentazione di P. PETROBELLI, introduzione di M. CAMERA, Campobasso, 2000. Per l'analisi delle musiche ho consultato le schede e le partiture manoscritte digitalizzate del fondo disponibile su Internet Culturale, www.internetculturale.it.

della sua cerchia (Giuseppe Nicola D'Ascanio, Giuseppe Pistilli etc.) sono datate tra il 1810 e il 1850 circa. Le musiche più recenti (1840 – 1860 circa) appartennero al compositore Marcello Pepe (figlio di Carlo) che fu allievo di Donizetti. Le composizioni sacre e liturgiche furono eseguite nella chiesa di Civitampomariano. Quelle scritte da Marcello Pepe (1830 – 1860) confermano organici (prevale voce sola e organo e SSB e organo) e repertori (Settimana Santa, ordinario messa, Natale) già documentati per i decenni precedenti anche in Campania.

Una prima analisi del fondo musicale dell'Archivio di Montecassino offre un ulteriore piccolo utile tassello a ricomporre il mosaico delle musiche nell'Alto Casertano tra metà 1700 e metà 1800⁷³. Infatti, il fondo fu costituito principalmente per donazioni proprio a partire dalla fine del sec. XVIII e fino a metà del XX secolo. La parte più consistente, per qualità e quantità, si formò fra il 1837 e il 1839 grazie alle donazioni dei fratelli Domenico e Filippo Corigliano e di don Gregorio Tresca, compositori ed esecutori di un certo rilievo e monaci a Montecassino (tranne Domenico). E' un *corpus* interessante per vastità⁷⁴ e per varietà: conserva composizioni liturgiche, religiose, molte arie staccate e composizioni operistiche di scuola napoletana. Inoltre, ancor più che a San Severo, documenta un fenomeno proprio all'animazione musicale della liturgia dell'Ottocento, prima del movimento ceciliano. Sfruttandone la popolarità diffusa in tutti gli strati sociali, brani celebri di melodrammi dell'epoca furono eseguiti durante le celebrazioni liturgiche così da attirare i fedeli nelle chiese. Ebbene, tra i manoscritti di musica sacra di Montecassino, per il periodo di interesse per il nostro studio, una prima campionatura statistica (su circa un quarto del catalogo) mostra che l'organico di gran lunga più frequente (circa il 40%) è quello a tre voci maschili (2 tenori e basso) e organo⁷⁵.

Unico esempio finora rintracciato in provincia di opera didattico / teorica sono le “Regole elementari di Musica Sacra raccolte in una sola operetta dal Sacerdote Nicola Pisanelli prefetto di musica sacra, vice-direttore, maestro di Umanità, lingua greca, antichità Romane e Greche, Geografia ed Altro nel Seminario Diocesano di Caserta per uso degli alunni di esso”, conservato manoscritto nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Caserta⁷⁶. Stando al titolo sul frontespizio sembrerebbe contenere solo un trattato di teoria musicale. In effetti, il volume propone numerosi brani originali per una, due, tre e quattro voci maschili, con e senza organo, una pastorale per organo e solfeggi, tutti composti da Pisanelli come esempi ed esercitazioni didattiche.

4. Musiche per il salotto, dall'intrattenimento allo studio

Abbiamo una preziosa testimonianza della musica domestica, per studio e per svago, anche nelle case nobiliari a Caserta negli anni '90 del Settecento. Infatti sappiamo che nel palazzo in cui risiedeva lord Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, per gli svaghi musicali della giovanissima moglie era stato allestito «... un salone per fare musica e una sala per il suo [Emma Lyon] maestro

⁷³ L'analisi e le notizie storiche sulla costituzione del fondo musicale sono in G. INSOM, *Il fondo musicale dell'archivio di Montecassino*, Montecassino, 2003, v. 1, pp. XI – LXII; la restante parte dei due volumi è costituita dal catalogo e dagli indici.

⁷⁴ Sono catalogati 8857 manoscritti e 856 stampe antiche, per ben 746 diversi compositori di cui oltre 356 testimoniati da un solo brano e 6 presenti con oltre 200 brani a testa; cfr. INSOM, cit., p. XXX – XXXI.

⁷⁵ Il catalogo è in INSOM, cit. La maggior parte delle musiche sono di Placido Abela, monaco siciliano che studiò a Maddaloni dal 1827 e che entrò a Montecassino nel 1830 (INSOM, cit., p. XX) e di Faustino Altemps, monaco a San Paolo fuori le mura, certamente in contatto con Montecassino (INSOM, cit., p. XXI).

⁷⁶ Come risulta dalla note autobiografiche anteposte al lavoro, Pisanelli fu nel Seminario di Casertavecchia dal 1826, allievo di don Silvestro Fiorillo di Pozzovetere, maestro di canto fermo. Fu eletto canonico suddiacono della cattedrale nel 1839 e dal 1843 fu ordinato sacerdote. Il vescovo lo nominò, *motu proprio*, mansionario soprannumerario della nuova cattedrale, con l'incarico di prestare servizio di canto col coro. Pochi mesi dopo fu scelto dal vescovo Narni Mancinelli quale maestro di lettere elementari per il Seminario di Caserta, allora ancora in Falciano. Il lavoro di stesura del trattato iniziò nel 1846 e si protrasse fino al 1848. Completata anche la parte di organo nel 1853, nel 1859 l'opera fu raccolta per darla alle stampe, sotto la spinta di mons. de' Rossi, vescovo dal 1855. Ma l'iniziativa dovè arenarsi e il trattato non vide mai luce. Il lavoro di Pisanelli si articola in tre sezioni principali dedicate al canto gregoriano, al canto fratto (mensurale) e al canto figurato (cioè quella che usa le usuali figure musicali). Ringrazio il prof. A. S. Romano e la prof.ssa S. Luli per la cortesia e la collaborazione consuete offerte per rintracciare il volume, attualmente non schedato.

di canto che la seguiva sempre...»⁷⁷. Molto probabilmente legati strettamente a queste occasioni di musica salottiera, sono i libri di musica di Emma conservati a New Haven⁷⁸, fonti credo inedite agli studi italiani e di cui nel seguito offro qualche primo dettaglio.

Il fondo complessivamente conserva 18 volumi. I nove volumi a stampa contengono brani per fortepiano e clavicembalo che delineano un panorama musicale sostanzialmente di impianto didattico e di sapore inglese (Emma iniziò gli studi musicali in patria) con qualche influsso austriaco (forse dovuto alla frequentazione con la regina)⁷⁹. Nessun altro brano strumentale (manoscritto o a stampa) è documentato nella raccolta.

I nove volumi manoscritti (tutti con musica vocale) sono di grande interesse perché sono da riferirsi con certezza al periodo napoletano – siciliano di Emma Lyons in forza della datazione dei brani e dei riferimenti sui frontespizi. La gran parte dei volumi (1, 3, 4, 7 e 8) contiene cantate, duettini (seri o buffi) e arie d'opera e da oratorio per voci e orchestra, alcune appositamente composte e dedicate a lady Hamilton per occasioni celebrative, altre di repertorio, tutte composte da celebri compositori dell'epoca⁸⁰. Insomma, né più né meno di quello che si trovava (probabilmente) nella biblioteca musicale di Ferdinando e (per la parte accertata e conservata) si trova in quella di Maria Carolina.

Il volume 2 sorprende per il riferimento alla tradizione più squisitamente didattica della scuola napoletana: contiene esclusivamente i celebri 12 duetti a soprano, contralto e basso continuo di Francesco Durante. Un "Notturmo a due Canti e Basso" di padre Martini è nel volume 3. Mi sembrano espliciti tentativi di dare alla cultura musicale di lady Hamilton cantante una competenza interpretativa più profonda.

I volumi più interessanti sono quelli segnati 5, 6 e 9: contengono principalmente o quasi esclusivamente brani ad organico più ridotto o minimo, eccezionalmente con l'arpa e la chitarra che si sostituiscono all'usuale accompagnamento del cembalo o del fortepiano. Il volume 5 (nella disposizione originaria delle collezioni segnato come XV) contiene canzonette e ariette anonime (con chitarra francese), 6 ariette per voce e cembalo e una cavatina per voce, viola obbligata e cembalo di Giuseppe Niccolini, 12 canzonette per voce e clavicembalo di Francesco Piticchio. Sorprendenti per originalità sono le «Canzoni n° 4 popolari cioè alla Siciliana, alla Catanese ed alla Palermitana», in dialetto siciliano, per voce e tastiera, la «Canzona Greca» (ma lingua e testo sono accademici), «La Ninna Nonna» di Giuseppe Millico.

Si tratta di brani che a prima vista sembrano riflettere superficialmente la moda culturale dell'epoca che manifestava curiosità per l'ambito popolare, moda di certo sollecitata dai turisti nordeuropei in *Grand Tour* a Napoli (si veda la campagna iconografica promossa dal re, ricordata più avanti). Ma credo che queste musiche possano testimoniare anche una eventuale attenzione più particolare e profonda alla tradizione orale: diventa giocoforza opportuno verificare gli eventuali prestiti e punti di tangenza sia per i testi sia per le melodie. E non doveva essere solo una moda promossa a fini turistico-musicali se si trovano paralleli anche in brani della raccolta Cuoco-Pepe. Vi si conservano un «Menuè Quaquaro» di Fioravanti trascritto per tastiera⁸¹ e le «Cantilene di

⁷⁷ Cfr. C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli*, Napoli, 2003, p. 99 in cui si attesta che la residenza casertana di Hamilton era piuttosto grande.

⁷⁸ New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. La collezione dei libri e delle carte di archivio di Lady Hamilton (Emma Lyon) fu donata dai coniugi Mary Stillman e Edward S. Harkness nel 1931, <https://orbexpress.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=4106383> (ultimo accesso, ottobre 2018)

⁷⁹ Musiche di: I. Pleyel, F. Kotzwara (v. 16, 1789-99); G. F. Handel (v. 17, 1730-1750); J. S. Schroeter, K. F. Abel, F. Pellegrino, E. Eichner (v. 18, 1760-80); I. Pleyel, M. Vento, L. Kozeluch, B. Asioli, M. Nasci (vol. 19, 1770-97) che include un manoscritto con la trascrizione per fortepiano di una ouverture di E. N. Méhul; Padre Martini, F. Durante, B. Marcello, J. W. Holder, J. B. Vanhal, L. Kozeluch (v. 20, 1790-1800); J. C. Bach (v. 21, 1770); D. Phillips (Mrs. Francis) Plowden, J. G. Graeff, G. G. Ferrari (v. 22, 1770), M. Vento (v. 23, 1770 – 79), M. Vento (1765 – 75).

⁸⁰ Pasquale Anfossi, Benedetto Baldi, Francesco Bianchi, Domenico Cimarosa, Giuseppe Curci, Franco Federici, Valentino Fioravanti, Giuseppe Gazzaniga, Pietro Guglielmi, Vicentr Martin y Soler, Sebastiano Nasolini, Benedetto Neri, Ferdinando Paer, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, Giacomo Tritto, Peter Winter.

⁸¹ BPCB, Pepe ms.321.1.

venditori napoletani»⁸² di Marcello Pepe, autografe e datate 1811-1840, ma che, se successive al 1824, potrebbero anche solo registrare il successo dei *Passatempi musicali* di Cottrau⁸³.

I volumi 6 e 9 sembrano accostare musiche molto diverse: *songs* inglesi (anonimi, di William Beckford e anche di Haydn), celebri cantate da camera (Arianna a Naxos di Haydn nella versione per voce e pianoforte), canzoncina per voce e chitarra di Giuseppe Lanza, ariette per soprano e arpa o cembalo di Giuseppe Millico, canzonette e duettini di Nicola Signorile.

I riscontri nella collezione molisana (quindi periferica e provinciale) dei Cuoco-Pepe, rendono significativo lo studio del fondo Hamilton per indagare e, probabilmente, ricostruire la musica suonata in tante case nobiliari e alto borghesi del Regno del tempo. Complessivamente i volumi di Emma Lyons Hamilton con musiche più “personali” restituiscono uno spaccato molto interessante anche di ciò che si suonava a Napoli e a Caserta in casa Hamilton e forse nelle stanze della regina Maria Carolina.

Infatti, anche a corte non mancavano le occasioni per far musica privata. Quando la corte soggiornava a Caserta si tenevano “accademie musicali”, come quella che vide il celebre violinista Pugnani esibirsi davanti alla principessa Maria Teresa, figlia primogenita di Ferdinando IV e Maria Carolina. Un sabato di ottobre 1782 (forse il 26) Pugnani eseguì una nuova sonata per cembalo⁸⁴. Due mesi dopo, un dispaccio dell’informatore estense a Napoli (non datato, ma del 24 dicembre 1782) avvisava che: «Nel Martedì 24. D[ett]o li n[ost]ri Sovrani se ne ritornarono a Caserta, e la sera nel loro appartamento fecero cantare una cantata della Musica di Paesiello a quattro voci, cioè la Balducci, la Cortellini [sic], il Tenore, ed il primo Uomo del Real Teatro di S. Carlo; soltanto le persone di corte furono ammesse»⁸⁵. E il 6 gennaio 1783, dopo la caccia a San Leucio «...la sera nel Real palazzo di Caserta vi fu la cantata a quattro voci con la musica del Paesiello intitolata la finta Amante, che altre volte si fece in Caserta nella passata Està»⁸⁶.

Per il concerto del tutto privato tenuto da Pugnani, non è difficile immaginare come sede il “quarto” destinato alla principessa Maria Teresa⁸⁷. Invece, resta assai problematico ipotizzare in quali ambienti del cosiddetto Appartamento Vecchio si tennero le due citate esecuzioni di Paisiello. Mi sembra esclusa la possibilità che si suonasse nel teatro di corte (che non è contiguo agli appartamenti); il cosiddetto “teatro dei principi” posto al termine dell’Appartamento vecchio non era ancora allestito (è la sala che oggi ospita il celebre presepe e che appare spoglia perché priva della strutture sceniche originarie)⁸⁸. Ma le sale più grandi dell’Appartamento Vecchio sono tutte decisamente inadeguate per le dimensioni ridotte (e quindi per acustica) per una esecuzione con l’organico previsto dalla partitura originale delle due opere di Paisiello⁸⁹. Forse si trattò di versioni

⁸² BPCB, Peppe ms 66.

⁸³ G. COTTRAU, *Passatempi musicali, o sia Raccolta di ariette e duettini per camera inediti, romanze francesi nuove, canzoncine napoletane e siciliane, variazioni pel canto, piccoli divertimenti per pianoforte, contradanze, waltz, balli diversi*, Napoli, 1824; per un approfondimento: R. DI MAURO, *I Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano, Passatempi Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo ‘800*, a cura di P. SCIALÒ - F. SELLER, Napoli, 2013, pp. 119-170.

⁸⁴ S. CORDERO DI PAMPARATO, *Gaetano Pugnani, violinista torinese*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVII, 1930, pp. 359-371, a p. 365. La data è incerta perché nella lettera (ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, Lettere Ministri: Due Sicilie) del Marchese di Breme (Ferdinando Arborio Gattinara) al Conte d’Hauteville (Joseph-François-Jerôme Perret) è scritto «samedi soir 30 october» ma la data della lettera è fissata al 29 ottobre 1782! «Y a presentè une sonate de clavecin à S. A. R. madame Marie Thérèse et qu’on a derechef applaudi à son habilité».

⁸⁵ A. LATTANZI, *Modena*, in *Fonti d’archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di F. COTTICELLI - P. MAIONE, Napoli, 2001, pp. 387 - 421, a p. 411. Lattanzi identifica la composizione come “Lucinda e Armidoro”, specificando (a p. 412) che il termine cantata è da intendersi come allestimenti di un melodramma senza scene e costumi.

⁸⁶ LATTANZI, cit., p. 412.

⁸⁷ Sulle competenze musicali della principessa, poi imperatrice d’Austria, si veda 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*, a cura di G. SODANO - G. BREVETTI, Palermo, 2016, pp. 145 - 165, a pp. 149 - 150, n5.

⁸⁸ Fu allestito solo nel 1797 da Carlo Vanvitelli.

⁸⁹ Dove sono prescritti 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 trombe, 2 corni, archi, continuo.

che prevedevano il solo accompagnamento delle voci affidato al cembalo, eventualmente affiancato da pochi altri strumenti (un quartetto di archi e una coppia di oboi/flauti). D'altra parte, al concerto della vigilia di Natale del 1782 presenziarono solo le persone di corte.

La competenza musicale di re Ferdinando è attestata da molti aneddoti⁹⁰ e da più osservatori, stranieri e regnicoli, potenzialmente filoborbonici e oppositori. Così come la figura di Ferdinando IV, come uomo e come politico, è ancora lontana dal trovare una definitiva valutazione storica, anche le testimonianze delle sue capacità musicali sembrano esser state finora solo superficialmente lette e interpretate, tra i due estremi, encomiastiche adulazioni cortigiane o spunti obiettivi di non comuni gusti e capacità musicali. A riprova, ecco il racconto manoscritto inedito di lady Craven, ritrovato da Di Giacomo:

«Il Re amava lo scherzo; e amava anche la musica: Paisiello, difatti, lo accompagnava da per tutto. E ricordo che la vigilia di Natale del 1789 egli fece dare un concerto a cui, sole donne invitate, fummo l'ambasciatrice di Francia ed io. Ricordo ancora che il Re accompagnò al clavicembalo il Paisiello, ve lo fece sedere davanti e poi s'allontanò un momento per andare egli stesso a cercare in una stanzetta ov'era riposta tutta la sua preferita musica, un *finale d'opera* nel quale ricorrevano le parole: “O bella ambasciatrice!...”⁹¹.

L'episodio precedente è da collocarsi con quasi certezza a Caserta perché dalle lettere di Ferdinando a Maria Carolina si sa che egli trascorse nelle sue residenze di Caserta, San Leucio e Carditello oltre un anno, dalla seconda metà del 1788 a tutto il 1789⁹². E la musica entrò più volte nelle camere private del re in quell'anno, forse molte più volte di quante non si riesca a documentare. Nella lettera datata 17 ottobre 1788 Ferdinando scrisse «... farò musica avendo Hadrava e Paisiello...»⁹³.

Altri riferimenti del tutto simili sono nelle lettere del 5 ottobre 1788 e del 19 e 20 novembre 1789 (già rese note da Cotticelli ma senza entrare nel merito⁹⁴). In effetti, sono molte altre le lettere del 1788/1789 a riportare il “fare” musica del re che usa sempre il verbo “fare” in tutti i passi di interesse nelle diverse declinazioni di tempo (passato o futuro)⁹⁵.

L'uso ripetuto del verbo (anche per il racconto altre attività vissute in prima persona dal re) induce a supporre sempre la partecipazione diretta del re come esecutore. Si ricordi che Ferdinando suonava la lira organizzata, una ghironda potenziata con un piccolo registro di canne d'organo⁹⁶. Le lettere legano l'attività musicale a corte al nome di Paisiello e di Norbert Hadrava, segretario dell'ambasciatore austriaco a Napoli, archeologo dilettante e appassionato di musica che suonava pianoforte, lira organizzata e carillon e dava lezioni di musica al re⁹⁷.

Re Ferdinando sceglieva le musiche da ascoltare e da eseguire, ed ebbe una sua biblioteca di spartiti perché, molto probabilmente, davvero leggeva la musica tanto da saper voltare con competenza le pagine ad un organista di Montecassino⁹⁸. Per il 1817, è nota la consistenza

⁹⁰ LATTANZI, cit., pp. 394 – 395, riporta una vasta bibliografia per le citazioni.

⁹¹ Racconto di lady Craven, margravia di Anspach, è in A. GENTILE, *Caserta nei ricordi dei viaggiatori stranieri*, Napoli, 1980, v. 1, p. 82, che riporta il testo pubblicato da S. DI GIACOMO, *Ferdinando IV e il suo ultimo amore*, Napoli, 1914, pp. 3 e ss.

⁹² Cfr. N. VERDILE, *Un anno di lettere coniugali. Da Caserta il carteggio inedito di Ferdinando IV e Maria Carolina*, Caserta, 2008, p. 33.

⁹³ VERDILE, cit., pp. 46 - 47.

⁹⁴ COTTICELLI, cit., p. 150.

⁹⁵ Lettere del 19, 23 e 25 ottobre 1788, e del 24, 25 maggio e del 5 giugno 1789, cfr. VERDILE, cit., pp. 48, 52, 55, 88, 90, 91. Sono lettere non riportate da COTTICELLI, cit., p. 150, che lasciano indurre una prassi forse quotidiana di studio o esecuzione musicale del re, almeno quando era presente a Caserta qualcuno che potesse seguirlo e accompagnarlo nell'esecuzione, Hadrava o Paisiello. Le lettere del 1789 in data 24/05, 27/05 e 05/06 furono sottoscritte da San Leucio e attestano anche lì la prassi musicale.

⁹⁶ LATTANZI, cit., p. 395.

⁹⁷ Per dettagli, cfr. G. GIALDRONI, *La musica a Napoli alla fine del XVIII secolo nelle lettere di Norbert Hadrava*, Roma, 1996.

⁹⁸ Dal racconto di padre Giovanni Battista Federici si scopre che il re, salito sulla cantoria dell'organo di Montecassino in occasione di una delle due visite tenute nel giugno 1798 e nel luglio 1799, si sedette a fianco di padre Bernardo Di

dell'archivio di musiche provenienti dalla corte napoletana (il centro assoluto del Regno)⁹⁹. Il repertorio appare di stampo nettamente operistico nella riduzione per voci (una o più) e pianoforte. Pochissime le musiche strumentali.

Dalla biblioteca di Maria Carolina, donata alla biblioteca del San Pietro a Majella, forte di 170 manoscritti e stampe, con tanta musica vocale (opere, cantate sceniche e arie etc.), proviene il volume con i «Rondeaux e Capricci» di Paisiello per pianoforte e accompagnamento di violino¹⁰⁰, raro brano strumentale insieme ai 26 quintetti (con organico vario, con soli archi e con fiati, legni o ottoni) di Giardini, Pugnani, Agus, Boccherini e Scarmella¹⁰¹, alle contraddanze inglesi per violino solo¹⁰² e alle sonate di Vento per cembalo e violino¹⁰³.

I volumi di Ferdinando, di Maria Carolina e di Lady Hamilton sono per la gran parte testi musicali probabilmente non destinati all'uso ma concepiti per essere oggetti di esibizione di cultura e di prestigio. Infatti, sono manoscritti realizzati con grande cura e, in qualche caso, di ottimo gusto estetico. Resta il dubbio se effettivamente furono mai utilizzati per l'esecuzione musicale. Infatti, cosa farsene di una partitura di una cantata orchestrale se mancano le parti separate da porre sui leggi degli strumentisti? Diversa è la funzione d'uso nel caso di musiche ad organico piccolo.

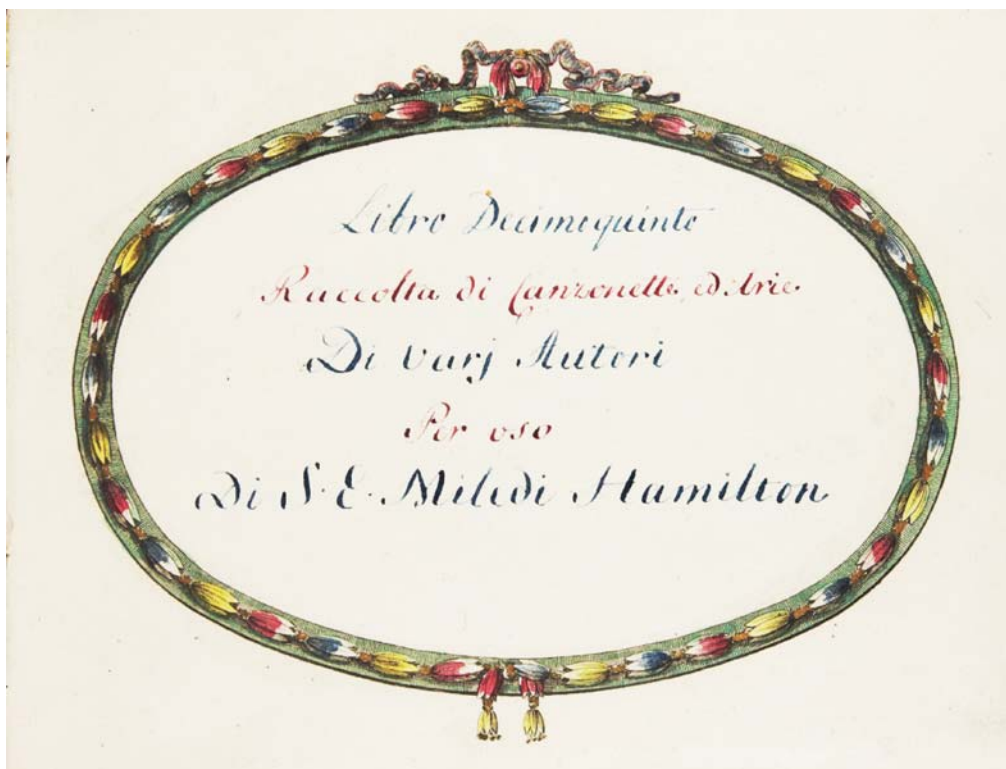


Figura 3. Frontespizio del volume 15 di musiche appartenute a lady Hamilton.

Fraja, l'organista, gli chiese di suonare e gli voltò le pagine dello spartito «... con le sue proprie mani quando il bisogno lo chiedeva, con tanta prontezza e così a tempo, che ben diede a scoprirsi averne una piena e perfetta perizia...»; il monaco fu ricompensato per la sensibilità musicale e il virtuosismo dimostrati, con il dono della partitura autografa del *Te Deum* a due cori di Paisiello, cfr. INSOM, cit., pp. XII – XIII, che riporta come fonte M. INGUANEZ, *Il manoscritto del "Te Deum" di Paisiello conservato a Montecassino*, «L'Osservatore Romano», 15 novembre 1940, p. 3.

⁹⁹ R. CAFIERO – M. MARINO, *La musica della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli fra Restaurazione e Unità d'Italia. I. Documenti per un inventario (1817-1833)*, «Studi musicali», XIX, 1990/1, pp. 133-182, a p. 140.

¹⁰⁰ BCNA, 35.2.2, che contiene anche trascrizioni per cembalo di sinfonie dai suoi melodrammi.

¹⁰¹ *Quintetti*, BCNA, mus. strum. 3-7. La datazione di brani oscilla tra il 1787 e il 1810 circa.

¹⁰² B. ROSE, *Twelve New Englis[h] Country Dances | du M.o Barnard Rose*, London, 1760 – 1790, ms. 34.2.17; la schedatura moderna nel catalogo on-line (OPAC) del Servizio Bibliotecario Nazionale (www.internetculturale.it) non ricostruisce il possesso della regina Maria Carolina, attestato in *Indice di tutti i libri e spartiti di musica...*, p. 24.

¹⁰³ M. VENTO, *Sonate di cembalo con accompagnamento di Violino o flauto*, in *Indice di tutti i libri e spartiti di musica...*, p. 29, di cui non credo sia rimasta traccia tra il posseduto della biblioteca del conservatorio perché non risulta nel catalogo (www.opac.sbn.it).

La collezione di musiche del fondo Pepe di Campobasso è cruciale anche per portare luce sul repertorio strumentale e cameristico. Anche se alcune scelte nelle musiche potrebbero esser state condizionate proprio dal fatto che il possessore fu egli stesso musicista “dilettante”¹⁰⁴ e compositore, l’insieme dei tre corpus presenti nel fondo (Cuoco, Carlo Pepe e suoi colleghi musicisti, Marcello Pepe) dovrebbe restituire un quadro comunque più omogeneo sul fare musica in ambienti benestanti e colti, borghesi o nobiliari, addentrati in vicende politiche¹⁰⁵, residenti in province lontane da Napoli. Non sorprende la presenza di brani operistici di Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, Paer, Fioravanti, (arie, cavatine, scene, finali) ridotti per canto e pianoforte o pianoforte solo, secondo una prassi consueta per la prima metà dell’Ottocento. Le composizioni didattiche (studi per pianoforte, sonate di Cramer, trattati di armonia, di contrappunto e di composizione) sono importanti per chiarire la formazione di un compositore di provincia (seppur allievo di Donizetti, e suo amico come attestano alcune note sui manoscritti¹⁰⁶) della cerchia di colleghi e amici. Spiccano i brani strumentali per flauto solo (danze, variazioni)¹⁰⁷ e per violino solo (danze e sonata)¹⁰⁸ e alcune riduzioni per flauto e pianoforte di brani vocali (anche di repertorio internazionale, come nel caso del manoscritto che contiene musica di Hummel¹⁰⁹). Di questi alcuni certamente sono brani a solo, altri forse sono parti staccate superstiti di sonate con accompagnamento di basso continuo o pianoforte. Nessun quartetto d’archi, ma solo due trii: uno per la tradizionale formazione due violini e violoncello, purtroppo mutilo per la parte grave, e uno per flauto, violino e violoncello.

Numerose composizioni strumentali di autori meno noti di area tedesca e slava sono nell’archivio di Montecassino e testimoniano l’ampiezza di orizzonti culturali propria delle raccolte di musiche dei musicisti di area napoletana, professionisti o appassionati dilettanti¹¹⁰.

Eccezionale per rarità dell’organico affidato al violino solo senza basso sono le «Partite per violino senza basso» di Giuseppe Mieville, datate 1795¹¹¹. E’ una composizione forse di intento didattico concepita per sviluppare l’arte del fraseggio e dell’interpretazione più che la mera tecnica. Altri due manoscritti simili oggi a Milano ma provenienti certamente da Napoli¹¹² sono preziosa testimonianza della vitalità della scuola violinistica partenopea attiva sin dalla metà del 1600 e contengono musiche di musiche di Perez¹¹³ e Raimondi¹¹⁴ e brani simili sono anche nel fondo Pepe.

Un significativo campione del contesto musicale dei salotti culturali a Napoli per i primi decenni dell’Ottocento è il corpus di musiche profane delle sorelle Adelaide, Clotilde e Paolina Capece Minutolo, le cui musiche ci informano al meglio sulle loro preferenze musicali¹¹⁵. La lettura

¹⁰⁴ Si definisce così nel titolo del suo «Elementi di Armonia / compilati da M. Pepe / dilettante ed allievo del M. G. Donizetti», BPCB, Pepe ms. 189.

¹⁰⁵ Vincenzo Cuoco e Gabriele Pepe nacquero nelle famiglie che possedettero i manoscritti musicali del fondo in BPCB.

¹⁰⁶ Cfr. BPCB, Pepe ms 189, citato.

¹⁰⁷ La dedica sul ms. 52 (variazioni per pianoforte su una cavatina dalla Parisina di Donizetti) può offrire una plausibile ipotesi sul destinatario di queste composizioni: «dedicata all’esimio dilettante di flauto sig. D. Nicola Maria Ippolito Ianigro dal suo cognato Marcello Pepe».

¹⁰⁸ BNCP, ms. 204.

¹⁰⁹ «Arietta / Sul margine d’un rio / Tema con Variazioni / per Piano forte / con Flauto Obligato [!] | Del M.tro Hummel», si conserva la sola parte di pianoforte, BPCB, Pepe ms. 103.

¹¹⁰ Cfr. INSOM, cit., p. XXXI, che cita, tra gli altri: F. A. Hoffmeister, J. Schobert, F. Schwindel, J. F. X. Sterkel, G. C. Wagenseil, F. X. Dusek, J. L. Dusik, J. Jelinek, F. Kocvara, L. Kozeluh.

¹¹¹ Autore del tutto sconosciuto e testimoniato solo da questo manoscritto conservato in BCNA, cfr. *Partite per violino solo di area napoletana*, a cura di P. DI LORENZO, Ass. Cult. “F. Durante”, Caserta, 2010.

¹¹² Il fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano (nel seguito BCMI) fu donato da Gustavo Adolfo Nosedà che aveva collezionato originali e copie di musiche napoletane del 1700 e del 1800, cfr. www.consmilano.it/it/biblioteca/storia-collezioni-biblioteca/fondo.nosedà (ultimo accesso dicembre 2018).

¹¹³ D. PEREZ, *Partite*, BCMI, Nosedà O.15.1, certamente settecentesche perché l’autore morì nel 1778, sebbene il manoscritto fu copiato nei primi decenni del 1800.

¹¹⁴ G. RAIMONDI, *Studio di violino delle partite, per uso del signor Pasquale D’Arco, primo ballerino del Real Teatro di Napoli S. Carlo, Napoli, ai 9 maggio 1839*, BCMI, Nosedà P.9.1.

¹¹⁵ G. A. D’ANGELO, *Le scelte letterarie nella romanza vocale da camera dell’Ottocento*, tesi di dottorato di ricerca in musicologia, Università “Eötvös Loránd” di Budapest, 2016, pp. 28 – 45 e pp. 36 – 39. Il catalogo delle musiche è

del diario di Clotilde evidenzia il ruolo educativo e di addestramento di sensibilità e di spirito riconosciuto alla musica, considerata, quindi non solo di arte d'intrattenimento. Le lezioni di musica e l'acquisto di strumenti (il pianoforte o l'arpa, più costosa e rara) rappresentano le spese più cospicue nell'istruzione delle fanciulle delle élites borghesi o nobiliari napoletane¹¹⁶.

Una perfetta rappresentazione della suggestione, anche sonora, dell'ambiente musicale napoletano dei primi decenni dell'Ottocento è nel dipinto di Raffaele D'Auria, *Salotto musicale tra i figli di Francesco I*, 1830 circa¹¹⁷, conservato ed esposto nella Reggia di Caserta. Raffigura i figli del re, ma qualcosa di simile probabilmente accadeva nelle case nobiliari, benestanti e culturalmente attrezzate (anche di Caserta e provincia). La prassi musicale attestata vede la presenza simultanea di un pianoforte e di due arpe. Musiche per voce e arpa sono conservate a Montecassino¹¹⁸.

5. Strumenti per la chiesa e per il salotto

In diocesi di Teano la fiorente recente tradizione di concerti per organo approfitta di un strumento Inzoli – Bonizzi (Crema) che è in Pietramelara, nella chiesa di San Rocco. L'organo fu costruito nel 1901, restaurato 1989¹¹⁹, dotato di 1087 canne. Ma già nel 1755 nella stessa chiesa si ha notizia di un organo di cui restavano solo 12 canne originali poi esposte nel Museo di Arta Sacra già ubicato nei locali contigui alla chiesa di Sant'Agostino¹²⁰. Anche in questo caso, non avendo a disposizione documenti (per la diocesi di Teano), l'esame del contesto di San Prisco, può essere utile per chiarire la probabile committenza dell'organo e la maestranza. Nel mese di marzo del 1774, attraverso gli eletti Donato Russo e Prisco Mincione, l'Università di San Prisco commissionò il nuovo organo per la chiesa parrocchiale a Fabrizio Cimino, maestro "organaro" della città di Napoli, per il tramite del figlio Francesco, suo procuratore. Tale lavoro era stato stabilito nel «publico parlamento» del 13 ottobre 1773 e nel 1776 fu compiuto con la realizzazione della cantoria in cui fu collocato¹²¹. L'organo realizzato fu copia di quello della chiesa di Sant'Antonio dei Conventuali in Capua¹²².

L'attività dei costruttori napoletani di pianoforti dell'Ottocento è ancora il larga parte da

pubblicato in C. CONTI, *Nobilissime allieve della musica a Napoli fra '700 e '800*, Napoli, 2003, pag.131-134. Nel 1882, Clotilde Capece Minutolo, dei principi di Canosa, donò al Conservatorio San Pietro a Majella la sua biblioteca musicale composta di musica da opera, brani didattici destinati alla formazione musicale di famiglia e composizioni sacre, sue (Clotilde si dedicò soprattutto alla musica sacra) e della sorella Paolina (che prediligeva l'ambito cameristico, vocale e strumentale). Il fondo conserva anche libri, libretti operistici e il diario che Clotilde scrisse dal 1855, ricco di ricordi relativi ai decenni precedenti.

¹¹⁶ Cfr. C. CONTI, *Lo Stabat Mater di Clotilde Capece Minutolo della Sonora dei principi di Canosa*, «Archivio per la storia delle donne», v. 2, 2005, pp. 77 - 100. Sul ruolo crescente dell'istruzione musicale femminile a Napoli già dal Decennio Francese si veda C. CONTI, *Per devozione e per diletto – Le donne e la musica a Napoli nel decennio francese*, in *Stato e Chiesa nel Mezzogiorno napoleonico: atti del quinto seminario di studi Decennio francese (1806-1815)*, Napoli, 29-30 maggio 2008, Castel Nuovo, Società Napoletana di Storia Patria, a cura di C. D'ELIA, pp. 491 – 508.

¹¹⁷ G. BREVETTI, *Tra-volti dalla Restaurazione. La ritrattistica dei Borbone delle Due Sicilie da Ferdinando I a Francesco II*, «TeCla», 8, 2013, pp. 30 – 59, a p. 41 e p. 45 e n. 79, con bibliografia completa delle precedenti citazioni del dipinto; il dipinto è pubblicato anche in T. GRANDE, *La scuola artistica napoletana tra Otto e Novecento*, <http://www.associazionepianorpa.it>, (articolo pubblicato il 2 dicembre 2016). La sala è identificata nel piano ammezzato del Real Palazzo di Capodimonte, cfr. R. MUZZI, *Raffaele D'Auria: I figli di Francesco I in un interno*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli, 1997, p. 380.

¹¹⁸ Sono 17 arie da camera per soprano e arpa di Francesco P. Petichio, forse da identificarsi con Francesco P. Piticchio, (1740ca – 1800?), noto anche per i brani nei volumi di lady Hamilton e in ARCHIVIO DI MONTECASSINO, nel seguito AM, 6624 – 6639), e 8 arie di Sante Pascoli, vissuto tra i secc. XVIII – XIX, (AM, 6414 – 6417 e 6419 – 6421).

¹¹⁹ Cfr. <http://www.inzoli-bonizzi.com/restauri.html> (ultimo accesso ottobre 2018).

¹²⁰ Notizie ricavate dal sito istituzionale del COMUNE DI PIETRAMELARA, sezione monumenti, Chiesa Madre di S. Rocco, <http://www.comune.pietramelara.ce.it>, che trovano conferma nella citazione riportate in C. Corvino, *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle legende e alle curiosità della Campania*, Roma, 2002, p. 434.

¹²¹ RUSSO, cit., pp. 107 – 108 e p. 111.

¹²² RUSSO, cit., p. 108.

ricostruire¹²³. In particolare, mancano studi specifici che illustrino consistenza e peculiarità degli esemplari conservati e ciò per la natura stessa dell'oggetto che era e resta intrinsecamente legato alla proprietà privata (e quindi sfugge alla catalogazione che di solito interessa luoghi e beni di proprietà pubblica ed ecclesiastica) e ad una concezione funzionale e d'uso piuttosto che di bene culturale¹²⁴. Seller rintraccia circa 160 costruttori (nazionali o esteri) di pianoforti nel Regno tra metà del 1700 e primi del 1900¹²⁵. Come afferma Di Stefano, Napoli si distinse come principale centro di produzione e commercializzazione di pianoforti nella prima metà del 1800¹²⁶. Tra i costruttori più in vista fu Carlo de Meglio che iniziò la produzione nel 1813¹²⁷.



Figura 4. Pianoforte “Carlo de Meglio”, Pietramelara, collezione privata.

¹²³ F. SELLER, *I pianoforti napoletani nel XIX secolo*, «Fonti musicali italiane», Anno 14, 2009, p. 171-199; P. G. MAIONE – F. SELLER, *Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, «Liuteria, musica e cultura», 1997, pp. 21 – 53;

¹²⁴ In tal senso rara (anche per qualità) è la scheda di G. P. DI STEFANO, *Scheda 89 pianoforte a coda Napoli 1826, Carlo de Meglio, Collezione Casiglia Cinisi (Palermo)*, in *Strumenti musicali in Sicilia*, a cura di G. P. DI STEFANO – S. G. GIULIANO – S. PROTA, Palermo, 2013, pp. 202 – 204, a p. 204.

¹²⁵ F. SELLER, *Le fabbriche di pianoforti nel Regno delle Due Sicilie*, «Napoli nobilissima», 5 serie, vol. 7, 2006, n. 1-2; p. 47 – 56, a p. 49; P. G. MAIONE – F. SELLER, *Prime ricognizioni archivistiche sui costruttori di pianoforti a Napoli nell'Ottocento*, «Liuteria, musica e cultura», 1997, pp. 21 – 53.

¹²⁶ G. P. Di Stefano, *Scheda 89 pianoforte a coda Napoli 1826, Carlo de Meglio, Collezione Casiglia Cinisi (Palermo)*, in *Strumenti musicali in Sicilia*, a cura di G. P. Di Stefano – S. G. Giuliano – S. Prota, Palermo, 2013, pp. 202 – 204, a p. 204.

¹²⁷ SELLER, *I pianoforti napoletani ...*, pp. 181 – 182, con un vasto repertorio di fonti in gran parte solo citate; altre schede biografiche parziali sono in: DI STEFANO, cit., p. 204; SELLER, *Le fabbriche ...*, cit., p. 52; MAIONE - SELLER, cit., p. 24.

Eccezionale testimonianza è il pianoforte a coda firmato e datato da «Carlo de Meglio Napoli 1836», di proprietà privata, conservato (almeno dai primi del 1900) a pochi chilometri dal palazzo Ducale di Pietramelara¹²⁸. È suggestivo pensare che lo strumento potesse essere stato in origine proprio nel palazzo ducale dove lo strumento (di grandi dimensioni) avrebbe certamente trovato la sua acustica più appropriata.

La dotazione di strumenti musicali da camera della Reggia di Caserta e del Belvedere di San Leucio è ancora da precisare in modo definitivo¹²⁹. Già l'inventario del 1799 (e poi quelli successivi fino al 1808) in Reggia risultavano un «cembalo a pianoforte» nel teatro dei principi¹³⁰ e uno conservato nella cappella privata di Ferdinando¹³¹. Seller segnala anche «un pianoforte nella stanza dove studia la principessa M. Amalia» non citato nell'inventario del 1799¹³². L'inventario del 1830 della Reggia di Caserta riporta nella sala «che corrisponde dietro a quella da letto» un «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 galloncini di stesso colore»¹³³. De Blasi, cembalaro di corte, aveva venduto per 610 ducati due pianoforti di mogano e un armonico con «suono a cristallo» destinati alla principessa reali¹³⁴ ed è probabile che uno degli strumenti fu destinato proprio a Caserta.

Come specificato a fianco dell'annotazione precedente dell'inventario¹³⁵ e, più avanti, nel «Supplemento al presente inventario» (che registra gli spostamenti di oggetti occorsi negli anni successivi alla redazione del 1830), «nel 1838 ed in suo luogo è pervenuto dal Real Appartamento di Napoli un pianoforte di mogano con piedi e colonne intagliate con girelle sotto e pedali autore Corrado Graff con sedile di mogano. Questo è piazzato nell'appartamento delle Reali Principessine a pian terreno»¹³⁶. La reputazione di Graff nella prima metà dell'Ottocento era altissima a Roma¹³⁷ e a Napoli¹³⁸. Lo strumento napoletano potrebbe essere identificato col «pianoforte di mogano», spedito da Roma nel 1814 per l'appartamento della regina Carolina Bonaparte a Napoli¹³⁹.

Le citate testimonianze della musica quotidiana privata di re Ferdinando nel 1788 – 1789 nel Belvedere di San Leucio si avvalevano di clavicembalo presente negli appartamenti (meno probabile fosse spostato all'occorrenza dall'appartamento casertano) di cui ancora non si è rintracciata la notizia documentaria¹⁴⁰. Più sorprendente ed interessante la presenza al Belvedere nel

¹²⁸ Come richiamato nella n.1 di questo saggio, il palazzo fu abitato da Lucio Caracciolo di Roccaromana (1777 – 1833).

¹²⁹ Spero di poter approfondire in un futuro piuttosto prossimo il tema pubblicando i risultati completi delle ricerche d'archivio svolte.

¹³⁰ L'attuale sala di esposizione del presepe, cfr. DI LORENZO, *Primi spunti...*, cit., p. 161; nell'inventario del 1808 fu precisato che era in abete.

¹³¹ Cfr. DI LORENZO, *Primi spunti...*, cit., p. 161, in abete come il precedente (stando all'inventario del 1808).

¹³² SELLER, *I pianoforti...*, cit., p. 174, n. 39 che rimanda al documento come «[Archivio di Stato di Napoli], Ministero degli Esteri, f. 4336».

¹³³ ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (nel seguito ASNA), Maggiordomia maggiore e Soprintendenza generale di Casa reale, Archivio amministrativo, III inventario, fasc. 483, Inventario del Real Palazzo di Caserta, 1830, p. 87. Una sintetica rassegna degli inventari della Reggia è in R. DE SANTO, *Le stanze della corte attraverso gli inventari degli appartamenti reali dal 1799 al 1858*, in *Casa di re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. CIOFFI – G. PETRENGA, Milano, 2005, pp. 23 – 29, e in L. MARTINO, *Il Regno delle Due Sicilie*, in *Gli inventari delle corti: le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo*, a cura di E. COLLE, Firenze, 2004, pp. 25 – 94.

¹³⁴ SELLER, *I pianoforti...*, cit., p. 174, in nota riferito al documento ASNA, *Categorie diverse*, f. 331, 22 settembre 1829.

¹³⁵ ASNA, Maggiordomia maggiore ..., Inventario 1830, p. 87, ma l'annotazione è praticamente illeggibile.

¹³⁶ IDEM, p. 290.

¹³⁷ P. BARBIERI, *Pianos and piano-makers in nineteenth-century Papal Rome*, «Studi musicali», VII-1, 2016, pp. 109-176.

¹³⁸ SELLER, *I pianoforti...*, cit., p. 174.

¹³⁹ ASNA, *Maggiordomia maggiore...*, b. 2971, 1814.

¹⁴⁰ l'inventario del 1799 non riporta strumenti musicali, cfr. ASNA, *Maggiordomia maggiore...*, fasc. 527, San Leucio, trascritto integralmente, S. MUSELLA GUIDA, *La fabbrica di San Leucio tra il 1799 e primi anni dell'Ottocento*, in *Cronache leuciane*, a cura di C. CARNEVALE – G. PIGNATARO, Caserta, 2001, pp. 31 – 36.

1810 di un «pianoforte di mogano» nella «stanza di musica» dell'appartamento della regina¹⁴¹, sala piccola utilizzabile solo per accademie musicali private, riservate a pochi invitati, salvo ipotizzare il trasporto dello strumento (certamente non leggero) nella piuttosto distante sala oggi detta "Fischetti" o nell'altrettanto distante galleria, oggi auditorium. Nel 1812, questo pianoforte fu scambiato con quello di Napoli per volontà delle principessine figlie di Murat¹⁴².

Nessuno degli strumenti citati è oggi catalogato nel patrimonio della Reggia o di San Leucio. L'unico sopravvissuto in Reggia è un pianoforte a coda firmato «Fratelli De Meglio»: la firma consente di datare lo strumento tra il 1842 e il 1845, periodo durante il quale è attestata questa specifica indicazione della ditta¹⁴³. Seller ricorda l'acquisto di un pianoforte de Meglio dalla corte di Napoli ma senza indicare la data¹⁴⁴. D'altra parte, specie negli anni successivi all'Unità, confluirono in Reggia i beni mobili di altre residenze reali borboniche dismesse, casertane¹⁴⁵ e non¹⁴⁶ e molti altri furono spostati altrove¹⁴⁷.

Un pianoforte a coda Erard oggi è nel convento di San Francesco (san Pasquale) in Marcianise ma proviene dalla sagrestia della cappella del palazzo Morrone, in via San Carlo a Caserta¹⁴⁸, quasi una chiesa in miniatura inserita nel palazzo poco dopo il 1841 e dedicata dell'Immacolata¹⁴⁹.

6. La musica all'aperto

Per chiudere, qualche cenno anche alla musica di strada, *en plain air*. La pittura di ambito meridionale del Settecento avviata con le prove di genere (scene di vita quotidiana tra nobili o borghesi o popolani) di Gaspare Traversi¹⁵⁰ e di Giuseppe Bonito¹⁵¹ raggiunse risultati di documentazione antropologica sul campo prima per iniziativa di Pietro Fabris nel 1773¹⁵² e addirittura per committenza di Ferdinando IV nel 1782. Da quest'anno, infatti, dando seguito al gusto illuministico, Alessandro D'Anna, Antonio Berotti e Stefano Santucci, per incarico del re

¹⁴¹ ASCE, sezione Reggia, *Intendenza, San Leucio*, b. 3, cfr. DI LORENZO, *Primi spunti...*, p. 161 e nota 78.

¹⁴² ASNA, *Maggiordomia maggiore...*, b. 2971, cfr. Di Lorenzo, *Primi spunti...*, p. 161.

¹⁴³ SELLER, *I pianoforti ...*, cit., p. 181.

¹⁴⁴ SELLER, *I pianoforti, ...*, cit., p. 182.

¹⁴⁵ Per esempio da Carditello (M. C. MASI, *La ricostruzione della quadreria del Real Casino di Carditello. Il trionfo della natura morta nel Settecento*, in *Carditello Ritrovato*, «Siti Reali e territorio. Storia restauro valorizzazione», n. 2 - 3, 2014, pp. 57 - 80, p. 57) e da San Leucio (*Tesori a palazzo. Artisti ed artigiani del re*, a cura di A. M. ROMANO, Caserta, [2010], p. [3]).

¹⁴⁶ Tra gli esempi più famosi: la toletta di Del Nero donata a Francesco I nel 1829 e trasferita a Caserta già dopo la morte del re (1830), cfr. E. COLLE, *Gli stili a corte: l'evoluzione del gusto nell'allestimento degli Appartamenti reali della Reggia di Caserta da Ferdinando IV a Francesco II*, in *Casa di re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752 - 1860*, Milano, 2004, pp. 39 - 53, p. 50; collezioni moderne del periodo murattiano (con i dipinti francesi celebrativi), i mobili, le suppellettili e i modelli lignei di giostre e padiglioni provenienti dalla Reggia di Portici (cfr. L. MARTORELLI, *Mutamenti in una reggia: la quadreria di Carolina Murat al Palazzo Reale di Portici*, in *Civiltà dell'Ottocento...*, pp. 37 - 40, p. 38).

¹⁴⁷ Cfr. N. BARRELLA, *Da "Casa di re" a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in *Casa di re. La Reggia di Caserta ...*, cit., p. 47 - 56.

¹⁴⁸ È stato ritrovato qui nel 2002 e trasferito a Marcianise nel 2007.

¹⁴⁹ S. FEDERICO, *[Chiesa della] Immacolata Concezione*, in *Patrimoni di Caserta: la città, Casertavecchia, San Leucio - guida alla conoscenza del territorio e delle tradizioni*, Napoli, 2005, p. 32; *Cappella dell'Immacolata Concezione*, in *Caserta e provincia... oltre la Reggia, 5a e 6a edizione*, a cura di G. MESOLELLA - P. GIULIANO, Napoli, 2004, p. 80; tutti riprendono la ricerca di Maria Claudia Izzo, pubblicata sul programma di sala del concerto del 8/12/2001, il cui testo integrale è disponibile da allora on-line sul sito *Monumenti visitati negli eventi delle Associazioni Culturali "Ave Gratia Plena" e "Francesco Durante"*, www.monumenti.altervista.org, alla voce *Caserta, Chiesa dell'Immacolata Concezione in via San Carlo* (ultimo accesso settembre 2018).

¹⁵⁰ F. BOLOGNA, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli, 1980.

¹⁵¹ A. DELLA RAGIONE, *Giuseppe Bonito opera completa*, Napoli, 2014.

¹⁵² P. FABRIS, *Raccolta di vari vestimenti ed arti del Regno di Napoli*, Napoli, 1773, dedicata sir William Hamilton. Su Fabris, cfr. E. BECK SAIELLO, *Pietro Fabris: dieci anni di attività napoletana, alcuni documenti inediti*, «Napoli Nobilissima», n° 9, 2008, p. 76 - 85; *Pietro Fabris English Painter*, a cura di E. BELLUCCI, BNB Art Consulting, Bologna, 2010.

raffigurarono gli abitanti in tutte le province del Regno coi loro abiti, con gli strumenti di lavoro e per la musica. Divenute un genere di successo agli occhi dei viaggiatori del Grand Tour, queste scene impegnarono pittori quali Saverio Della Gatta, Francesco D'Amora e Rudolf Müller che continuarono e arricchirono la produzione per oltre un secolo¹⁵³. Molte di queste opere raffigurano azioni di festa centrate su danze accompagnate da musiche eseguite da gruppi di musicisti che suonano strumenti tradizionali.

Non sappiamo quali fossero le musiche che animarono la festa popolare «di S. Niccola da Tolentino, solita a celebrarsi quivi [a Pietramelara] nella Domenica fra l'ottava del Santo» quando era innalzato un albero di faggio «che servir dovesse di maio nel dì della Festa davanti il Palazzo del Marchese Padrone di quella Terra», festa ricordata nel miracolo accaduto a Nicola Bufa, e narrato da sette persone nel 1737¹⁵⁴.

O quelle suonate nel 1768 in occasione del matrimonio di Ferdinando e Carolina, con musica e feste in Caserta a piazza Mercato (attuale piazza Vanvitelli):

«La Città di Caserta volle solennizzare con dimostrazione di affettuoso giubilo il matrimonio de' propri padroni e benefattori, per lo che fece erigere nel Mercato della Torre un gran steccato in forma semicircolare con geroglifici alludenti alla 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»¹⁵⁵.

Incuriosisce la notizia del concerto tenuto da Paisiello ai primi di luglio 1805 per l'inaugurazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie nella Vaccheria di San Leucio di Caserta¹⁵⁶. Cosa fu eseguito non è noto, ma è probabile che l'esibizione si svolse all'aperto, viste le ridotte dimensioni della chiesa.

E, passato il Regno a Giuseppe Bonaparte, il 22 giugno 1806 la municipalità casertana volle solennizzare l'incoronazione col consueto canto del *Te Deum* nella parrocchiale e soprattutto con un festa serale di piazza (che certamente è da indentificarsi in quella del mercato, oggi intitolata a Vanvitelli) nella quale «si illuminerà il Tempio della Vittoria eretto nella pubblica piazza e decorato da due orchestre di musica, che a vicenda soneranno dei concerti analoghi alla circostanza»¹⁵⁷.

Per la diocesi di Teano, la presenza di un duca guerriero quale fu Lucio Caracciolo di Roccaromana (residente nel suo palazzo di Pietramelara) lascia immaginare fosse più frequente ascoltare per strada gli squilli di tromba e le fanfare di ottoni legati al mondo militare¹⁵⁸. Ma il nostro duca guerriero molto probabilmente poté ascoltare le squillanti sonorità bandistiche solo altrove, non a Pietramelara. Proprio le truppe napoleoniche, ben note al duca Caracciolo, radicarono nel Regno di Napoli la passione popolare per la banda, divenuta già durante la Rivoluzione Francese un elemento identitario dei corpi militari di leva¹⁵⁹.

Le bande civiche non militari, già documentate nel Regno nel 1770 a Orsara Irpina (AV)¹⁶⁰,

¹⁵³ F. CANNELLA, *Scene musicali, costumi e ritratti di vita popolare nelle province del Regno di Napoli (secc. XVIII-XIX)*, «L'Idomeneo», 21, 2016, pp. 79 - 94.

¹⁵⁴ Cfr. *Storia della vita, canonizzazione, sangue, panellini, e prodigi di S. Niccola da Tolentino. Tratta puramente da legittimi documenti da un religioso agostiniano*, Napoli, 1768, p. 184.

¹⁵⁵ C. ESPERTI, *Memorie storiche della città di Caserta*, Napoli, 1775, p. 289.

¹⁵⁶ *La corte in festa. Spulciando tra le carte d'archivio, 10a Settimana della cultura, 25-31 maggio 2008, Reggia di Caserta, sala dei Porti, catalogo della mostra*, a cura di L. MIGLIACCIO, Caserta, 2008, pp. 40 - 41, che cita il documento dell'ASCE, sezione Reggia, Amministrazione di San Leucio, v. 97, f. 3.

¹⁵⁷ Cfr. *La corte in festa...*, p. 51 e p. 53, sulla scorta del documento ASCE, Reggia, Dispacci e relazioni, v. 1725, f. 125.

¹⁵⁸ La fanfara è composta solo da strumenti a fiato della famiglia degli ottoni (tromba, corno, trombone, tuba etc.) e da percussioni; la banda vera e propria comprende anche strumenti della famiglia dei legni (ottavino, flauto, clarinetto, fagotto, oboe).

¹⁵⁹ Sulla storia della banda, ancor oggi il testo di riferimento è dell'alifano Alessandro Vessella: A. VESSELLA, *La banda dalle origini ai nostri giorni*, Milano, 1935.

¹⁶⁰ T. CHIRICO, *Le bande musicali nell'Italia Meridionale. Il contributo di nuovi documenti d'archivio*, in *Al...Lumière marciando. Atti della Giornata di Studi sulle Bande Musicali (Allumiere, 14 giugno 2013)*, a cura di J. HERCZOG, 2015, pp. 21- 28, a p. 24.

solo durante il Decennio Francese si diffusero in modo capillare. Anche il Real Albergo di Poveri e gli Istituti educativo-caritativi simili, esistenti in altre province del Regno (tra cui il Real Ospizio di San Lorenzo in Aversa¹⁶¹, sorto nel 1811) ebbero a cuore la formazione di maestranze di “musicanti” che potessero guadagnarsi da vivere in formazioni bandistiche. Il Real Albergo dei Poveri ebbe una scuola di musica interna dal 1792¹⁶² e a richiesta mandava la propria formazione bandistica in missione, per occasioni pubbliche anche legate ai reali (nascite, matrimoni, funerali etc.)¹⁶³. La banda musicale del Real Albergo raggiungeva anche comuni piuttosto lontani da Napoli, anche nell’Alto Casertano (Sant’Angelo di Piedimonte d’Alife nel 1858)¹⁶⁴.

La prima banda stabile nel territorio di Terra di Lavoro fu fondata nel 1810 a Sora (dal 1927 in provincia di Frosinone)¹⁶⁵. Non distante da Venafro e verso Sesto Campano furono l’esibizione bandistica e il canto del Te Deum tenuti nel 1857, per l’inaugurazione della nuova strada pubblica alla presenza di re Ferdinando II¹⁶⁶.

La prima notizia su un complesso musicale a Pietramelara appare in una relazione del Sindaco di Pietramelara trasmessa alle autorità superiori per riferire sulle celebrazioni tenute il 18 febbraio 1848 per la concessione della Costituzione¹⁶⁷. Ci fu un corteo di «musicali concerti», di «armoniosi concerti di perita orchestra» preceduto da «numerosa banda che suonava l’inno patrio, all’uopo scritto dal Direttore della stessa». Come suggerisce Caiazza¹⁶⁸ potrebbe essere stata una composizione musicale concepita proprio per il Comune di Pietramelara, una sorta di inno cittadino. La banda del 1848 forse si esibì come aggregazione spontanea e temporanea di cittadini singoli o associati.

Una ulteriore notizia della banda di Pietramelara è nello «Provincia di Terra di Lavoro / Stato delle bande musicali paesane nella provincia suddetta ed autorizzate superiormente», da riferirsi presumibilmente agli stessi anni¹⁶⁹. All’epoca il complesso contava 29 elementi ed era diretto da Francesco Supino che risultava a capo anche della analoga formazione di Pignataro Maggiore¹⁷⁰.

Le notizie sull’esistenza di un complesso bandistico stabile e pubblico di Pietramelara risalgono a molti anni dopo la fine del Regno borbonico. Infatti, per quanto risulta nella ricerca di Ciacchi, funzionario del Ministero dell’Istruzione del Regno d’Italia nel 1871-73, il Municipio di Pietramelara istituì il corpo bandistico solo nel 1872 e lo mantenne economicamente con il concorso di benefattori privati¹⁷¹. All’atto del censimento la banda risultava priva di direttore e contava 32 strumentisti.

¹⁶¹ E. DONISI, *Le scuole musicali dell’orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa*, Aversa, 2012, pp. 273.

¹⁶² T. CHIRICO, *La musica nel Real Albergo dei Poveri di Napoli nell’800*, Atti del Convegno “Francesco Florimo e la Musica nel suo tempo”, Morcone (BN), 19-21 aprile 1990, Reggio Calabria, 1999, II, pp. 827-859, a p. 828.

¹⁶³ Cfr. CHIRICO, *La musica nel Real Albergo...*, cit., p. 844, con una prima notizia relativa all’anno 1832.

¹⁶⁴ Cfr. CHIRICO, *La musica nel Real Albergo*, cit., p. 76

¹⁶⁵ Cfr. O. CIACCHI, *Statistica delle Scuole e Società Musicali nel Regno d’Italia*, in *Istituti e società musicali in Italia. Statistica*, Roma, 1873, p. 24. La statistica fa riferimento agli anni 1871-72.

¹⁶⁶ G. CARELLI, *Delle nuove opere pubbliche ne’ reali domini di qua dal faro*, in *Annali civili del regno delle Due Sicilie*, v. 67, settembre – dicembre 1959, Napoli, 1859, pp. 38 – 53, a p. 39.

¹⁶⁷ Ringrazio Domenico Caiazza per la segnalazione della notizia e la trascrizione del testo.

¹⁶⁸ Comunicazione orale di Domenico Caiazza ricevuta all’atto della trasmissione della trascrizione del documento citato.

¹⁶⁹ ASCE, Fondo Intendenza di Terra di Lavoro, serie Alta Polizia (I inv.), b. 63 fs.1. Ringrazio per la segnalazione della notizia e per la ripresa fotografica il direttore dell’Archivio di Stato di Caserta, dott. Raffaele Traettino e l’archivista Paola Vona.

¹⁷⁰ Presumibilmente Pignataro Maggiore, non lontano da Pietramelara, piuttosto che Pignataro Interamna, vicino Cassino, oggi provincia di Frosinone ma all’epoca appartenente a Terra di Lavoro. Pietramelara e Roccamonfina sono gli unici due comuni della Diocesi di Teano elencati. Infatti, all’epoca Pignataro Maggiore era diocesi di Calvi ma unita a Teano *aeque principaliter* dal 1818, unificata pienamente nella Diocesi di Teano-Calvi solo dal 1986.

¹⁷¹ Cfr. CIACCHI, cit., pp. 80 – 81.