

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 58 (2017)

**Artikel:** "Non senza scandalo delli convicini" : pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli 1650-1750  
**Autor:** Fiore, Angela  
**Kapitel:** I: La vita dei chiostri fra consuetudini e proibizioni  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858611>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## *Parte I*

*La vita dei chiostri fra consuetudini e proibizioni*



# I. Il buon governo degli istituti

## 1. La riforma dei monasteri femminili

I monasteri femminili napoletani furono luoghi privilegiati per assicurare un onorato collocamento alle figlie della nobiltà destinate, per vocazione o per scelta familiare, alla vita del chiostro piuttosto che all’istituto matrimoniale. La vita religiosa era una condizione spesso imposta, e pertanto la monacazione era in molti casi una parte essenziale delle strategie familiari di conservazione e arricchimento del patrimonio.<sup>1</sup> Le fanciulle erano fatte entrare nel monastero ancora bambine, molto prima che potessero prendere i voti solenni e, in cambio del versamento della dote monastica, ricevevano un certo grado di istruzione. I monasteri erano assimilabili a degli educandati, in cui l’applicazione delle regole era abbastanza elastica.

La vita che si conduceva in monastero agli inizi del XVI secolo era infatti abbastanza libera e l’osservanza della clausura moderata: si ricevevano visite, era possibile uscire dai chiostri, si amministravano beni personali. Alcuni monasteri, pur avendo adottato la clausura ai tempi della fondazione, l’avevano poi col tempo abbandonata, allontanandosi dagli ideali che ne avevano ispirato la costituzione.<sup>2</sup> Col tempo inoltre, le attività di lavoro femminile, le spese superflue, il lusso nelle ceremonie o gli svaghi, avevano indotto le religiose a violare i principi fondanti della clausura e aggirare la limitazione dei rapporti con il mondo esterno, facendo sì che il posto riservato alla preghiera fosse tutt’altro che prioritario.

Come in altre parti d’Italia, anche nel viceregno napoletano, si era poco per volta diffusa la contrapposizione tra monasteri ‘chiusi’, che seguivano strettamente le norme claustral, e i monasteri ‘aperti’, dove invece le religiose risiedevano nei propri lussuosi appartamenti, protette da reti di relazioni con l’esterno.<sup>3</sup> Pochi i monasteri napoletani che godevano di una buona reputazione. Le carte degli arcivescovi napoletani ne indicano all’incirca tre: la Sapienza, San Giovanni Battista, Santa Maria di Gerusalemme. Uno dei monasteri più prestigiosi e indisciplinati, maggiormente messo sotto tiro dalle autorità ecclesiastiche fu quello delle clarisse di Santa Chiara. Le clarisse si distinsero nel corso dei secoli per la magnificenza e il benessere della vita che conducevano dietro le grate e il loro comportamento fu spesso oggetto di interventi riformatori. Già nel 1536, padre Giacomo d’Ancona,

1 Sulle monacazioni forzate cfr. CANOSA 1991, pp. 133–136; ZARRI 1997; NOVI-CHAVARRIA 2001, pp. 67–70; PAOLIN 1996; MONSON 1992, pp. 15–47.

2 Prima del concilio la clausura non era prevista né applicata da tutti gli ordini monastici, si veda MIELE 2001, pp. 91–138.

3 Sulla contrapposizione fra monasteri aperti e chiusi si veda CREYTENS 1965, pp. 45–84.

generale dei convenutali incaricati della guida spirituale dell’istituzione, lamentava il carattere mondano delle ceremonie organizzate dalle clarisse, specificando, ad esempio, che durante la festa del Corpus Domini troppi secolari entrassero nel monastero di Santa Chiara dove si faceva “troppa musica”.<sup>4</sup>

La reintroduzione della clausura rappresentò quindi l’elemento essenziale del programma di riforma dei monasteri proposto dal Concilio di Trento. I padri conciliari si occuparono infatti specificamente della questione monastica attraverso il *Decretum de regularibus et monialibus*,<sup>5</sup> un documento che ribadiva l’osservanza dei tre voti di povertà, castità e obbedienza e mirava all’applicazione dell’istituto claustrale a tutte le comunità femminili. La clausura venne così imposta obbligatoriamente alle monache di qualunque ordine, anche lì dove non era mai stato previsto nella regola originaria e nelle costituzioni dei singoli istituti. L’obiettivo era quello di agire sulla disciplina interna dei chiostri infrangendo così circuiti e legami tra professe e gruppi parentali. Le nuove norme tridentine furono diffuse con la costituzione *Circa pastoralis* emanata da Papa Pio V nel 1566.<sup>6</sup> Il primo risultato pratico che si ottenne a Napoli, fu la chiusura di alcuni monasteri ritenuti inadatti alla vita claustrale.<sup>7</sup> Il cardinale Alfonso Carafa<sup>8</sup> infatti, procedette a sopprimere e unire diverse strutture, trasferendo le monache da un istituto all’altro.<sup>9</sup> Fu inoltre resa obbligatoria la professione solenne e Pio V stabilì espressamente che anche le converse e le novizie fossero tenute ad osservare la clausura. Nessuna religiosa avrebbe più potuto lasciare il monastero, neanche per breve tempo, se non

4 MIELE 2001, p. 97.

5 CONCILIORUM DECRETA 1973, pp. 777–778.

6 Sulla riforma dei monasteri femminili si rimanda a: GALASSO/VALERIO 2001; CREYTENS 1965; NOVI-CHAVARRIA 2001, pp. 67–70; PASCHINI 1960; ZARRI 1999; DONADI 2003, pp. 37–38; MIELE 1990, pp. 123–204; BOCCADAMO 1990.

7 Sant’Aniello, Sant’Agata, Santa Maria della Misericordia, San Benedetto e San Festo furono i primi monasteri a subire questo provvedimento. Le monache dei primi due istituti vennero unite a quelle di Donnalbina, mentre le religiose di Santa Maria della Misericordia e San Benedetto furono trasferite al monastero Sant’Arcangelo a Baiano. Le monache di San Festo furono unite a San Marcellino. Cfr. GALASSO/VALERIO 2001, p. 102. Sull’accorpamento dei monasteri di San Festo e San Marcellino si veda il cap. V, pp. 121–123.

8 Alfonso Carafa fu arcivescovo di Napoli fra 1540 e 1565, Cfr. DE MAIO 1997 pp. 28–34.

9 Sul clima riformistico napoletano e sul malcontento delle monache vi è la preziosa testimonianza di Fulvia Caracciolo. Nata nel 1539 fu portata, a soli 2 anni, al monastero di San Gregorio Armeno per diventare monaca nel 1547. Fu autrice del celebre *Brieve compendio della fundatione del Monistero di San Gregorio Armeno detto San Ligoro di Napoli* (1580) e inoltre del *Borro, o sia esemplare delle nobile memorie della R.a D. Fulvia Caracciola 1577, sulle cose succedute nel nostro monastero nella restrittione delle regole e clausura* (oggi conservato presso l’ASN, MS, f. 3435). Nelle sue memorie la Caracciolo espresse tutto il suo disappunto in merito all’applicazione delle normative tridentine. Si tratta di un documento eccezionale per le informazioni che la Caracciolo dà circa la vita quotidiana di un monastero femminile italiano della metà del Cinquecento e, soprattutto, per le reazioni che registra rispetto alle imposizioni dettate dal Concilio. Si veda anche SPINOSA/PINTO/VALERIO 2013; CARRINO 2013. Si rimanda inoltre alle pagine dedicate al monastero di San Gregorio Armeno, cap. V, pp. 131–136.

per legittimo motivo, approvato dal vescovo ordinario. Inoltre, senza il permesso dell'ordinario, nessuno sarebbe più potuto entrare a fare visita alle monache sotto pena di scomunica.<sup>10</sup>

L'adeguamento alle nuove normative impose inoltre una ridistribuzione degli spazi claustrali. Prima della riforma tridentina, l'organizzazione dei chiostri era basata sul cosiddetto “sistema delle celle”. La cella rappresentava una sorta di microcosmo in cui venivano svolte buona parte delle attività giornaliere e dove era possibile condurre una vita quasi privata. Infrangere tale sistema, significava anzitutto donare nuovamente importanza alla struttura organizzativa della comunità. Pertanto i monasteri divennero cantieri permanenti e interi edifici vennero trasformati, ampliati o costruiti ex novo. Per rimarcare la condizione di separazione del monastero dal mondo circostante, vennero posti portoni, mura, grate, ruote, chiavistelli, finestre murate od oscurate. Furono però predisposti anche giardini, logge e portici ampi, per consentire alle recluse di uscire all'esterno senza essere viste da sguardi indiscreti. La clausura impose anche la creazione del parlatorio. Si trattava di una stanza intermedia tra l'interno del chiostro e l'esterno. Uno spazio simbolico di confine che permetteva alle religiose di parlare con i visitatori attraverso delle grate senza essere viste. Il parlatorio era costantemente sorvegliato da una monaca ‘ascoltratrice’ che presenziava ai colloqui fra religiose e parenti o fornitori. Vi erano tuttavia norme che regolavano l'accesso ai monasteri e i colloqui al parlatorio: erano ammesse soltanto quelle persone a cui era concessa esplicita licenza per motivi di parentela o d'ufficio. Tanto rigore e tanta severità erano giustificati dall'intenzione di proteggere in tutti i modi le professe, garantire la loro diligenza agli uffici divini e assicurare la loro totale concentrazione durante la preghiera, che doveva costituire lo scopo principale della loro vita.

La clausura contribuì anche alla rivalutazione del ruolo assunto dagli ecclesiastici all'interno delle comunità monastiche femminili. Confessori, cappellani e predicatori, divennero una presenza costante nella vita delle religiose. Il loro sostegno era giudicato fondamentale ai fini di una pratica sacramentale e devazionale più cosciente.

Badesse e superiori avevano poi il compito di preoccuparsi affinché tutto fosse attentamente rispettato. In caso di disordini rischiavano di incorrere loro stesse in gravi pene.

Inutile dire che la resistenza da parte dei monasteri fu enorme. A mettere maggiormente in allarme le monache erano le norme che riducevano al minimo i loro contatti col mondo esterno, le restrizioni riguardo visite e doni, le limitazioni riguardo l'organizzazione di feste e liturgie. Il malcontento delle religiose, costrette a misurarsi con cambiamenti che sembravano per loro sconcertanti, fu sostenuto dai parenti e dalle comunità locali. La clausura veniva interpretata come un tentativo della gerarchia ecclesiastica di sciogliere quei legami che fino ad allora avevano

10 MIELE 2001, pp. 91–138.

collegato in vario modo le professe ai loro nuclei parentali di origine. I genitori temevano che l'eccessivo rigore della normativa tridentina avrebbe spinto molte fanciulle ad abbandonare il chiostro, con tutte le conseguenze patrimoniali che ne sarebbero derivate per le famiglie. Nella società napoletana infatti il controllo esercitato dalle famiglie nobili sulle istituzioni ecclesiastiche cittadine era forse più radicato che in altri contesti geografici e l'atteggiamento verso la disciplina imposta dalla riforma era fortemente condizionato dal senso dell'onore della casata.<sup>11</sup>

La riforma, come vedremo nelle pagine seguenti, non attecchì mai seriamente nel viceregno napoletano. I brevi interventi degli arcivescovi Acquaviva, Carafa e Boncompagni non sortiranno grandi esiti.<sup>12</sup> Solo anni più tardi, a metà Seicento, l'arcivescovo Ascanio Filomarino si dedicò con decisione alla questione monastica.<sup>13</sup>

## 2. Gli strumenti di controllo

Le disposizioni conciliari post-tridentine posero il controllo dei monasteri femminili sotto l'autorità dei vescovi ordinari che stavano a capo delle varie diocesi locali.<sup>14</sup> A loro volta i vescovi nominavano dei vicari, ovvero ecclesiastici che su delega, trattavano ordinariamente relazioni e problematiche con i diversi monasteri della città. I poteri del vicario sui chiostri femminili consistevano nella supervisione amministrativa dello stato economico e della gestione dei beni temporali degli istituti. Il vicario era responsabile anche della disciplina, dell'osservanza dei tre voti monastici, del rispetto della clausura e dell'applicazione della normativa tridentina.<sup>15</sup> Si occupava inoltre dell'esplorazione della volontà di monacande e novizie; ne approvava i confessori e i maestri ed assisteva all'elezione della superiora. Una funzione più o meno simile era svolta dal cardinale protettore, in genere esponente di grandi famiglie, deputato alla supervisione delle istituzioni di regio patronato. Non è sempre facile stabilire quali comunità ricadessero sotto la giurisdizione del vicario o dei protettori, né ricostruire come tali autorità si alternarono nel corso dei secoli.

11 Sul ruolo esercitato dalle famiglie napoletane a seguito della riforma si veda GALASSO/VALEIRO 2001; NOVI-CHAVARRIA 1993, pp. 84–111; NOVI-CHAVARRIA 2001; BOCCADAMO 2001, pp. 77–106.

12 Ottavio Acquaviva d'Aragona fu arcivescovo di Napoli dal 1605 al 1612; Decio Carafa dal 1613 al 1626; Francesco Boncompagni dal 1626 al 1641.

13 Sui diversi interventi riformatori da parte degli arcivescovi della Diocesi si veda DE MAIO 1997, pp. 28–34; STRAZZULLO 1968; STRAZZULLO 1978.

14 Si vedano i cap. V e IX del *Decretum de Regularibus et Monialibus*, cfr. CONCILIORUM DECRETA 1973, p. 179.

15 Cfr. ZARRI 1999, pp. 347–368.

La rete di controllo che tutelava le comunità monastiche partenopee non si limitava all'attività del vescovo locale e dei vicari da lui delegati, ma si avvaleva anche dell'intervento delle congregazioni curiali presso la Santa Sede come la Congregazione del Concilio e in modo particolare la Congregazione dei Vescovi e Regolari.<sup>16</sup> Deputata a vigilare sulla condotta di prelati, religiosi e religiose e a dirimerne le controversie, la Congregazione dei Vescovi e Regolari era ben informata su ogni aspetto della vita delle comunità religiose in modo da poter esercitare un controllo abbastanza capillare sulla loro condotta. Essa si attivava soprattutto in risposta ai memoriali che laici, ecclesiastici e nunzi apostolici inviavano a Roma per denunciare le situazioni più disparate o semplicemente per domandare un intervento risolutore nelle questioni più spinose. La Congregazione dei Vescovi e Regolari esercitava anche sui monasteri napoletani una giurisdizione piuttosto ampia, che abbracciava svariati aspetti della vita claustrale: disciplinare, patrimoniale, amministrativo e giudiziario. Si trovano, ad esempio, testimonianze dell'intervento di questa Congregazione anche riguardo l'utilizzo della musica nelle comunità monastiche. Alcuni dei provvedimenti da essa disposti circa l'utilizzo della musica nella liturgia, sono presenti nella lacunosa corrispondenza intercorsa fra le congregazioni curiali e il vicario delle monache custodita presso l'Archivio Diocesano di Napoli.<sup>17</sup>

La Congregazione dei Vescovi e Regolari era coadiuvata nella sua opera di controllo dalla Congregazione del Concilio, sorta nel 1563 come commissione temporanea incaricata di sovrintendere all'applicazione delle decisioni tridentine. Le istituzioni ecclesiastiche e la stessa Congregazione dei Vescovi e Regolari, pur controllando la condotta delle religiose, tendevano a trovare dei compromessi e ad evitare imposizioni che avrebbero potuto sortire esiti negativi nelle alleanze politiche.

La coesistenza di organismi differenti, tutti deputati al controllo delle istituzioni napoletane, produsse spesso conflitti di competenza. Tuttavia le monache napoletane non furono mai destinatarie passive delle decisioni altrui ma, beneficiando anche del sostegno dei parenti, tentarono di far sentire la propria voce nelle questioni che le riguardavano, non da ultimo quelle musicali.

16 La Congregazione dei Vescovi e Regolari sorse alla fine del XVI secolo dalla fusione di due distinte congregazioni: la *Sacra Congregatio super consultationibus episcoporum et aliorum prelatorum* e la *Sacra Congregatio super consultationibus regularium*.

17 Purtroppo si hanno solo pochi riferimenti nelle carte d'archivio napoletane riguardo gli interventi delle congregazioni curiali. La documentazione completa si conserva presso l'Archivio Segreto Vaticano. Ad oggi, per Napoli, sono stati compiuti solo pochi sondaggi circa l'impegno sinodale dei vescovi riformatori e delle congregazioni della Santa Sede in applicazione delle risoluzioni tridentine. Si tratta di studi che si occupano però specificamente di aspetti legati all'antropologia e alla storia delle istituzioni, cfr. RUSSO 1970; VALERIO 2006; BOCCADAMO 1990, alla storia dell'arte e all'architettura, STRAZZULLO 1968, e non si occupano della pratica musicale.

### 3. Le visite pastorali

Il Concilio di Trento aveva inoltre ribadito il dovere della visita pastorale dei vescovi.<sup>18</sup> Le visite consentivano una maggiore conoscenza della realtà sociale e spirituale della diocesi, erano un'occasione di controllo dei fedeli e del clero, e un mezzo tramite il quale trasmettere modelli morali, devozionali, etici.<sup>19</sup> L'arcivescovo aveva la libertà di eseguire la visita ogni volta che lo avesse ritenuto opportuno. Effettuarla non era però cosa semplice e scontata da parte dei vescovi, anche perché non tutti i monasteri ricadevano sotto il controllo arcivescovile. I problemi si ponevano soprattutto nelle istituzioni 'regie' che non erano controllate direttamente dalla curia.<sup>20</sup> La visita era vista come una vera e propria inchiesta, in cui ogni aspetto dell'organizzazione religiosa delle singole istituzioni veniva investigato dal vescovo in persona o dai suoi delegati: lo stato di conservazione di chiese, cappelle e altari, il numero e la condotta delle religiose, il numero delle messe e delle processioni, la presenza di associazioni devozionali laiche, le eventuali condotte sospette.

Le visite fornivano alle gerarchie ecclesiastiche informazioni preziose sulla situazione religiosa, sulla composizione sociale degli istituti, offrendo un interessante quadro d'insieme della clausura napoletana. I documenti che ne scaturivano rappresentano dunque una fonte ricca delle notizie più varie. Essi fanno luce sull'effettivo grado di conformità dei monasteri ai dettami tridentini e forniscono

18 La questione era stata specificata nel canone VIII della XXII sessione conciliare «I vescovi, anche come delegati della Sede Apostolica, nei casi concessi dal diritto, saranno gli esecutori di tutte le disposizioni pie, sia di quelle che sono espressione delle ultime volontà, che di quelle tra vivi. Abbiano la facoltà di visitare gli ospedali, i collegi di qualsiasi specie, le confraternite laicali, anche quelle che chiamano 'scuole' o con qualsiasi altro nome; non però quelle che sono sotto la immediata protezione dei re, senza loro expressa licenza»; e nel III canone della XXIV sessione «I patriarchi, i primati, i metropoliti e i vescovi non manchino di visitare personalmente la propria diocesi; se ne fossero legittimamente impediti, lo facciano per mezzo del loro vicario generale o di un visitatore. Se ogni anno non potessero visitarla completamente per la sua estensione, ne visitino almeno la maggior parte, in modo tale, però, che nel giro di due anni, o personalmente o per mezzo dei loro visitatori, terminino di visitarla», cfr. CONCILIORUM DECRETA 1973.

19 Le ricerche sulle visite pastorali effettuate dagli arcivescovi napoletani hanno prodotto diversi contributi. Si veda: RUSSO 1970; BOCCADAMO 1999, pp. 277–315. Numerosi riferimenti alle Sante Visite si trovano anche in DE MAIO 1997, pp. 35–40; STRAZZULLO 1978.

20 Si ricorda, ad esempio, la tenace resistenza delle monache di Santa Chiara, istituzione per l'appunto di regio patronato, ai tentativi di visita pastorale del cardinale Alfonso Gesualdo nel 1596, e in seguito del cardinale Ascanio Filomarino. Nel marzo 1652 le clarisse fecero barriera con i loro corpi per non permettere l'accesso nel monastero al cardinale presentatosi a sorpresa alle porte del monastero pretendendo di visitarlo. All'episodio fece seguito un interdetto con la privazione della celebrazione di liturgie. Qualche anno più tardi nel 1654 le clarisse acconsentirono alla visita pastorale. Cfr. VALERIO 2006, pp. 127–139.

anche informazioni sulle condizioni materiali e patrimoniali dei monasteri, sull'urbanistica e la storia della città.

I diversi arcivescovi furono più o meno severi verso le inadempienze delle monache riscontrate attraverso le visite. Di certo, nessuno ebbe lo stesso persistente interesse per la questione come Ascanio Filomarino. Ossessionato dal rispetto della disciplina claustrale, egli lamentava, nelle sue relazioni inviate a Roma, che il più grave danno arrecato ai monasteri era stato l'alleggerimento della clausura. Filomarino si pose pertanto l'obiettivo di restituire dignità religiosa alle monache, non giudicando abbastanza efficaci gli interventi dei suoi predecessori.<sup>21</sup> Fu pertanto particolarmente assiduo alla visita pastorale, effettuando tre cicli di visite, nel 1642, dal 1648 al 1654 e infine, dal 1657 al 1662, affermando in tal modo la propria giurisdizione. Egli emanò una serie di particolareggiati decreti per la salvaguardia della clausura, tendenti ad evitare occasioni di contatto con il mondo esterno. Inoltre, a seguito della visita del 1642, istituì una congregazione apposita per vigilare sulle spese sostenute dai monasteri e verificare che fossero realmente conformi alle esigenze degli istituti.<sup>22</sup>

Le relazioni delle visite contenevano in genere una breve introduzione storica sulla fondazione della comunità monastica e sulla regola osservata, a cui faceva seguito l'esame della chiesa adiacente al singolo chiostro con il controllo di altari, cappelle, stato delle suppellettili sacre, etc.; a volte si allegava anche un accurato elenco delle reliquie conservate e delle celebrazioni che si effettuavano. Terminata l'analisi della chiesa, veniva fatta una descrizione delle condizioni del monastero e dello stato della vita religiosa che vi si conduceva. I verbali erano spesso corredatai da alcune disposizioni generali relative a varie questioni: licenze di entrata e uscita dal chiostro, modalità di utilizzo di parlatori, norme concernenti la gestione temporale del chiostro, amministrazione del denaro, e ovviamente impiego e utilizzo della musica. Ne troviamo testimonianza nelle visite del cardinale Giacomo Cantelmo del 1691, in cui l'arcivescovo si espresse sul divieto di prendere lezioni di musica da parte delle abitanti dei chiostri:

L'Abbadesse, ò superiore di qualsiasi Monastero non permettano in conto veruno, che tanto dalla parte delle Grati [sic], quanto della Chiesa qualsivoglia monaca professa, novitia, educanda, ò conversa pigli lettione di cantare, ò sonare qualsivoglia instrumento, ne permettano che in coro, ò nelle Grate si canti figurato, ma solo in semplice canto gregoriano, sotto pena della privazione di officio ipso facto all'Abbadessa, ò superiore, che lo permetteranno, e di scomunica ipso facto à noi riserbata rispetto alle Monache et à chi l'insegnnerà essendo secolare, et essendo persona à noi soggetta di carcere formale per sei mesi [...]. 19 dicembre 1691 Giacomo Cardinal Cantelmo Arcivescovo.<sup>23</sup>

21 I predecessori di Filomarino, Carafa e Buoncompagni non svolsero un'azione efficace sui monasteri. Basti pensare che il cardinale Boncompagni in quindici anni di governo visitò solo sei monasteri napoletani. Cfr. DE MAIO 1997, pp. 28–34.

22 Ne fa menzione un editto del 1643, si veda ASDN, Vicario, 259 D, app. p. 171.

23 ASDN, Sante Visite, IV, app. p. 342.

Quando il giudizio della visita era negativo, venivano aggiunte istruzioni disciplinari. Un esempio riguardo la pratica della musica è contenuto nella visita al monastero di Santa Maria della Provvidenza effettuata nel 1744 dal cardinal Spinelli. Nei decreti emessi al termine della visita si legge:

3° Nel Coro poi proibiamo affatto altro Canto, che il Canto fermo, à qual fine ordiniamo, che non si debbano le monache servire di altre carte, né di altri libri, se non quelli, che sono stati contrassegnati ed approvati dal nostro mastro di Cappella, ed ordiniamo, che le Religiose che presiedono al coro, diano anco à Noi raguaglio di qualunque trasgressione, che si commetta in maniera di coro.<sup>24</sup>

Ad ogni modo, nelle relazioni delle visite non si hanno grandi informazioni circa l'utilizzo di musica nei monasteri. Si ha piuttosto l'impressione che l'interesse della visita si concentrassse sull'applicazione architettonica delle norme imposte dalla clausura e sul ristabilimento della vita comunitaria.<sup>25</sup>

#### 4. I sinodi e gli arcivescovi della Diocesi

I sinodi diocesani furono lo strumento maggiormente utilizzato dagli arcivescovi per riformare la Curia e gli istituti religiosi. Gli atti dei sinodi costituiscono infatti una rilevante fonte per la storia ecclesiastica napoletana: essi permettono di conoscere gli ideali di società cristiana che i diversi arcivescovi perseguiroono e i provvedimenti necessari per attuarli.<sup>26</sup> I sinodi rispecchiavano di solito le esperienze delle Sante Visite e si ponevano l'obiettivo di promuovere nuovi programmi e prospettive pastorali. Nei diversi sinodi napoletani, particolare attenzione venne appunto riservata alle comunità monastiche, e si tentò di stabilire, attraverso decreti e norme, una comune disciplina della vita claustrale. Dal 1644 al 1726, furono celebrati a Napoli dodici sinodi diocesani.

Ascanio Filomarino fu arcivescovo di Napoli dal 1641 al 1667,<sup>27</sup> periodo turbolento caratterizzato principalmente dalla rivolta di Masaniello,<sup>28</sup> dalla conseguente

24 ASDN, Vicario, 471, app. p. 216.

25 Dai verbali delle visite si apprende, ad esempio, dell'esistenza di muri di cinta non sufficientemente alti, dove spesso esistevano fori comunicanti con l'esterno, oppure di finestre che davano sulla strada o su altri edifici etc.

26 Sui sinodi diocesani napoletani si veda DA NADRO 1960; MIELE 1979; CASERTA 1983; DE MAIO 1997 pp. 35–40 e pp. 203–211; STRAZZULLO 1968.

27 Ascanio Filomarino (1583–1666) fu cameriere segreto di papa Urbano VIII. Nel 1641 divenne cardinale e venne nominato arcivescovo di Napoli. Filomarino è anche noto per essere stato uno dei principali protagonisti della rivolta napoletana del 1647–1648 contro il malgoverno dei funzionari spagnoli. Cfr. DE MAIO 1997, pp. 28–29.

28 Le difficili condizioni economiche e sociali del Viceregno, il carico fiscale imposto dalla Spagna, la caotica situazione abitativa avevano provocato nel Seicento numerose sommosse popolari, fra cui la più importante fu quella capeggiata da Masaniello. La rivolta fu soffocata nell'aprile

proclamazione della Real Repubblica Napoletana nel 1647 e dalla devastante peste del 1656. Nei vent'anni del suo servizio napoletano furono celebrati cinque sinodi diocesani.<sup>29</sup> Negli atti si trovano numerosi emendamenti relativi al buon governo delle istituzioni femminili. Una serie di prescrizioni riguardavano l'utilizzo della musica ed erano volte a condannare l'esecuzione di canti e musiche sconvenienti durante le sacre funzioni; proibire la partecipazione delle religiose a rappresentazioni sceniche anche di soggetto sacro e il mascherarsi per divertimento; indossando abiti secolari maschili o femminili. Per evitare confusioni fra sacro e profano, le processioni dovevano essere effettuate con sobrietà, vi era infatti la proibizione di danze e giochi di fanciulli vestiti da angeli e santi. Fu però con il sinodo del 1646 che Filomarino emanò una specifica istruzione dedicata ai monasteri femminili. La normativa riguardante le monache, presentata come una sorta di compendio denominato *Institutio de vita et honestate monialium*, ricordava i motivi ascetici della consacrazione verginale e ribadiva nuovamente l'impossibilità per le vergini consurate di utilizzare in maniera impropria la musica, di mascherarsi nel Carnevale e di partecipare a rappresentazioni con danze, musica e canti.<sup>30</sup>

Ad Ascanio Filomarino successe Innico Caracciolo,<sup>31</sup> che si impegnò subito nella riforma dell'organizzazione della sua diocesi e nell'indirizzare verso forme nuove l'educazione religiosa e la vita di fede della città partenopea. Nei quattro sinodi svolti,<sup>32</sup> egli prospettò un'individuazione precisa delle problematiche,<sup>33</sup> proponendo una nuova serie di canoni punitivi. I nuovi decreti sulla musica e sul canto tendevano a tutelare la sacralità delle esecuzioni con l'assoluto divieto che cantanti definiti "profani" potessero esibirsi durante le liturgie. Veniva inoltre ribadito il divieto di allestire drammi anche di soggetto sacro, in quanto si riteneva che le rappresentazioni della Passione o della vita della Madonna e dei Santi, anziché suscitare devozione, provocassero riso e ilarità non adeguate. Le rappresentazioni infatti potevano essere permesse solo in casi particolari, con licenza scritta dell'arcivescovo e garanzie di un'esecuzione edificante. Vi era inoltre il divieto ai laici e chierici di insegnare canto e musica senza licenza apposita.

---

del 1648. Tuttavia l'effimera rivolta di Masaniello e i successivi avvenimenti della Repubblica segnarono un periodo assai critico della storia del Regno di Napoli. Cfr. D'ALESSIO 2007; GALASSO 1982.

29 I sinodi indetti da Filomarino si tennero nel 1644, 1646, 1649, 1658, 1662.

30 Cfr. CICALESE, 1972, pp. 208–240; MIELE 1979, p. 112.

31 Innico Caracciolo (1607–1685) fu alla guida della diocesi partenopea dal 1668 al 1685. Gli anni del suo ministero a Napoli coincisero con l'avvio del processo di rinnovamento filosofico e scientifico, favorito dai più frequenti contatti con uomini e istituzioni culturali straniere. Cfr. DE MAIO 1997, pp. 29–30.

32 I sinodi si svolsero nel 1669, 1672, 1676, 1680.

33 Oltre alle irregolarità riscontrate nei monasteri femminili, i numerosi decreti emanati si riferivano all'amministrazione dei sacramenti, alle ceremonie liturgiche, all'immunità ecclesiastica, alla condotta dei chierici, al concubinaggio, all'ordinazione e all'istruzione dei novelli sacerdoti.

I molti decreti emanati da Caracciolo erano del tutto simili a quelli dei suoi predecessori, a testimonianza del fatto che abusi e inosservanze riscontrati in precedenza, non erano mai stati definitivamente debellati. La riforma dunque non aveva avuto piena attuazione, non tanto nelle forme esteriori della vita monastica, ma soprattutto nello spirito.

Fece seguito il governo del cardinale Giacomo Cantelmo Stuart.<sup>34</sup> Ancora una volta i due sinodi seguenti, il diocesano del 1694 e quello provinciale del 1699, non fecero altro che ribadire con vigore, la disciplina e i decreti auspicati dai predecessori. Anche Cantelmo non mancò di emanare un nuovo ordine per il buon governo dei monasteri femminili, chiedendo a tutte le istituzioni religiose il rispetto dei voti e della disciplina.

Con il governo pastorale dell'arcivescovo Cantelmo si chiudeva un secolo denso di attività sinodali da cui era scaturito un imponente complesso di norme. Il sinodo diocesano successivo si terrà infatti solo trentadue anni dopo, per iniziativa dell'arcivescovo Francesco Pignatelli.<sup>35</sup>

Francesco Pignatelli fu nominato arcivescovo di Napoli in un momento storico critico e pieno di cambiamenti. La lunga dominazione spagnola si avviava al tramonto, ad essa era subentrata la dominazione austriaca conclusasi poi con la ricostruzione del regno autonomo per opera di Carlo di Borbone nel 1734. Il sinodo, unico del secolo, si svolse dal 9 al 12 giugno 1726 con una serie rinnovata di decreti punitivi. Oltre a ribadire l'importanza di un rigido tenore di vita per le vergini consurate, il sinodo affermava, in merito alla disciplina musicale, che né monache né educande o novizie dovessero prendere lezioni di musica e che non facessero utilizzo del canto figurato:

V. [...] Nulli vero neque Moniali, neque Educandae, neque Novitiae, aut cuicunque, quoctunque nomine in Monasteriis degenti bus, liceat Musicam, quem Canto Figuratum vocant, addiscere sub poena excommunicationis; neque permittendam sancimus ulli unquam facultatem hunc Cantum in Monasteriis degentes edocendi sub eadem poena.<sup>36</sup>

Era inoltre ribadita l'impossibilità di introdurre insegnanti di musica o musicisti entro la clausura, anche in celebrazioni particolari come la notte di Natale, sotto pena di scomunica:

XX. Monasteriorum Superioribus quomodocunque vocatis, Sacristis, aut Monialibus quibuscumque non liceat in nocte Nativitatis Domini nostri Jesu Christi Musicos in Ecclesias suorum

34 A Caracciolo in realtà subentrò Antonio Pignatelli eletto nel 1686. Egli rimase in carica però solo fino al 1691 in quanto eletto Papa sotto il nome di Innocenzo XII. La documentazione sul suo governo napoletano è dunque scarsa. Giacomo Cantelmo Stuart fu arcivescovo di Napoli dal 1691 al 1702. Cfr. DE MAIO 1997, pp. 32–35.

35 Francesco Pignatelli (1652–1734), fu elevato al rango di cardinale da Papa Clemente XI nel dicembre 1703 e immediatamente fu nominato arcivescovo di Napoli. Morì il 5 dicembre 1734 a Napoli all'età di 82 anni.

36 ASDN, Sinodo 1726, app. p. 338.

Monasteriorum introducete, sub poenis arbitrio nostro; Musici vero, qui fortasse accesserint, excommunicatione plectentur, aliisque etiam poenis nostro arbitrio, prout sevandum mandavimus speciali Edicto die 15. Decembris 1716.<sup>37</sup>

Parimenti era disposto che non venissero fatte rappresentazioni teatrali:

XXVII. In observantiam Decretorum Synodalium Praedecessorum nostros, et S. Congregationis interdictum sit Monialibus omnibus, et quibuscumque quovis tempore, praesertim vero recreationum et Bacchanalium, habitus seculares viriles, vel etiam muliebres, aut cuiuslibet generis personas, vulgo *Maschere*, ad animi relaxationem iduere, nec commedia, fabulas representationes agere; quae dissolutionem Ecclesiasticae disciplinae inducunt, et Sacras Virgines a studio Orationis, et colestis Sponsi deliciis avertunt.<sup>38</sup>

Pignatelli si espresse anche sul numero e tipologia di musicisti da poter interpellare durante le celebrazioni ufficiali:

Si ricorda alli Signori della Congregazione del Sinodo, chè la S. M. del Cardinal Caracciolo per evitare l'estorsioni, è spese superflue alli Monasteri, è Conservatori soggetti alla sua Giurisdizione, ordinò, chè nelle feste delle loro chiese, anche in occasione di monacazione, ò di altra qualunque funzione, si dovessero servire della musica della Chiesa Arcivescovale, ò pure di quella del Conservatorio di Santa Maria della Colonna detto de' Poveri di Gesù Cristo, come Conservatorio immediatamente soggetto all'Arcivescovo, tassando lo stipendio dell'uno, è dell'Altro Luogo: è chè in caso fusse chiamata la Musica della Cattedrale, è non quella del detto Conservatorio, fusse tenuto il Maestro di Cappella chamar egli dal detto Conservatorio due violini, et una viola, ò sia violoncello in ogni occasione, è congiuntura, come di sopra, è pagarli à ragione di Carlini trè per ciasched'uno di detti Istrumenti, chè tutti fanno Carlini nove per ogni servizio; quali Carlini nove dovesse il Maestro di Cappella cavarli dall'intiera Summa, chè esso riceve dalle sudette funzioni; è si ordinò ancora, chè li Monasteri in occasione di dette feste havendo di bisogno di clerici estraordinari per servire le Messe, guardar'Altari, et altro, havessero è chiamare li figlioli di detto Conservatorio, è non di Altri Conservatori, però con lo stesso Stipendio, chè suole praticarsi con tutti gl'Altri [...].<sup>39</sup>

I decreti prescrivevano per le istituzioni religiose il ricorso ai musicisti della Cappella dell'Arcivescovo detta anche della Cattedrale e agli allievi del conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, istituto direttamente legato alla curia, bandivano pertanto il ricorso ai musicisti della Cappella Reale di Palazzo, istituzione alle dipendenze dei viceré.

Il sinodo del 1726 chiuse un'epoca della storia ecclesiastica di Napoli. Tuttavia le monache si presero numerose libertà in materia di musica come testimonia anche la cronaca fatta dall'abate senese Giovan Nicola Bandiera di passaggio a Napoli nel 1726 circa il canto delle monache durante gli uffici:

37 ASDN, Sinodo 1726, app. p. 338.

38 ASDN, Sinodo 1726, app. p. 338.

39 ASDN, Sinodo 1726, app. pp. 338–339. Il documento è citato anche in BACCIAGALUPPI 2010, p. 72.

A sentir gli offici per lo più si va a' monasteri di monache, che per la verità generalmente cantano egregiamente; è però incredibile la pratica e l'invito che fanno i cicisbei delle monache canterine, e la cosa si riduce a tale che vi si sentono i viva come alle cantatrici de' teatri.<sup>40</sup>

Il problema di fondo è che vi era una percezione diversa di cosa fosse moralmente improprio: le autorità ecclesiastiche vedevano come devianza ciò che invece le monache consideravano un'antica consuetudine. Le religiose pertanto non riuscivano a comprendere né ad accettare il motivo per il quale dovessero essere mutate pratiche consuete fino ad allora svolte in maniera del tutto indisturbata e si ostinavano pertanto a non volerle abbandonare.<sup>41</sup>

## 5. Editti e lettere pastorali

Molti riferimenti alla pratica musicale si trovano nei decreti, editti, disposizioni, proibizioni e lettere pastorali che i diversi arcivescovi inviarono nel corso dei secoli a tutte le istituzioni femminili. In quanto documenti di natura pubblica essi contenevano precetti di tipo dogmatico, disposizioni su culto e devozione, ordinanze relative alla denuncia della mancanza di disciplina, prescrizioni per ceremonie, e potevano rivolgersi alle singole istituzioni oppure alla collettività dei monasteri.

A partire dalla fine del Cinquecento è possibile trovare ordini e proibizioni che richiamavano a costumi di vita più morigerati, oltre a numerose proibizioni legate all'uso e consumo di musica. Nel 1586, l'arcidiocesi di Napoli inviava, a tutti gli istituti religiosi femminili della città, un ordine tramite il quale veniva vietato alle monache l'utilizzo del canto figurato e si prescriveva l'abolizione dell'impiego di qualsiasi strumento ad eccezione degli organi, permessi comunque solo nei luoghi non vincolati dalla clausura:

Non si permetta à monache nelle lor Chiese canto figurato, mà solamente il canto fermo, et di più si toglinò e cavino da ciascun monastero tutti i musici instrumenti, salvo gl'organi i quali si permettono solamente nelle Chiese fuori della clausura.<sup>42</sup>

Alle monache infatti non era consentito avere nelle proprie celle strumenti musicali:

Tutti gli Instrumenti musicali eccettuato il Rigalo et l'Alpicordo [sic] o Monocordio siano cavati dal Monasterio in termine di un Mese, sotto la pena contenuta nelle Constitutioni generali di

40 STRAZZULLO 1978, p. 18.

41 Alla morte di Pignatelli subentrò Giuseppe Spinelli (1694–1763), arcivescovo dal 1734 al 1754. Durante il suo ventennio napoletano tentò di reintrodurre l'istituzione del Santo Uffizio. I napoletani chiesero l'intercessione del nuovo sovrano Carlo di Borbone, il quale impose la destituzione dell'istituto. Cfr. DE MAIO 1997, pp. 183–186.

42 ASN, MS, f. 4509, app. p. 204.

Napoli di privatione di voce attiva et passiva alle Monache: di officio alla Madre Abbadessa; e di espulsione alle Novitie et alle secolari [...].<sup>43</sup>

La pena per chi avesse trasgredito si traduceva in un interdetto della chiesa con il ritiro del Sacramento e la sospensione di tutte le celebrazioni pubbliche di culto.<sup>44</sup> In alcuni casi era addirittura prevista la scomunica, come si legge in un documento inviato dall'arcivescovo Filomarino al monastero di San Giovanni Battista, le cui abitanti avevano avuto l'ardire di porre un organo in chiesa e di farlo suonare:

Havendomi presentito da più giorni, che nella Chiesa del Monastero di S. Giovanni Battista di questa città da diverse persone vi si canti a suono d'organo portatile posto nel pavimento di detta Chiesa non senza scandalo dellii Convicini, et affatto contrario alla Regolar Disciplina, per lo che subito havutomi tal notitia ordinassimo all'Ifrascritto nostro Mastro delle monache, che facesse precesto alla Madre Priora di detto Monastero che subito havesse fatto levar l'organo sudetto dalla medesima Chiesa per toglier via ogni Inconvenienti, del qual precesto fattogli tuttavia continua nella disobedienza. Per tanto col presente ordiniamo alla suddetta Madre Priora, e sacristana di detto Monasterio sotto pena di scomunica late sententiae ipso facto incurrenda a noi riserbata, che per tutta la presente giornata faccino levar via da detta lor Chiesa l'organo sudetto [...]. Napoli 14 gennaro 1664.<sup>45</sup>

Gli editti prescrivevano inoltre l'utilizzo del solo canto gregoriano, proibivano qualsiasi lezione di canto o di strumento e si esprimevano anche sulla moderazione nelle spese per l'organizzazione di festività e ceremonie:

[...] essendosi introdotto per occasione delle Feste, e sollennità, che si fanno ne i Monasteri di Monache l'uso della Musica vocale, & di instrumenti con Trombe, Piffari, Naccare, Ciaromelle, & altri, & della Musica di figlioli vestiti da Angeli, & anco di fare luminarij, fuochi artificiali & sparatorij de maschi, & parendoci, che queste siano spese superflue, & che le feste in honore de Santi si debbano solennizzare con la divotione intrinseca, & non con le pompe, & apparati esterni: perciò prohibiamo per hora, & espressamente comandiamo in virtù di questo nostro ordine, che in qualunque occasione di festa, o solennità de Monasteri, ò in altro tempo, non possano le Monache pigliar Musica ne di voce, ne d'istrumenti, ne di figlioli vestiti da Angeli, ne far luminarij, fuochi artificiali, sparatorij, & altro come sopra, senza nostra expressa licenza. Incarichiamo però alle Superiore, & Sagrestane de Monasteri l'osservanza del presente Ordine sotto pena à quelle, che trasgrediranno di privatione di voce attiva, & passiva, & di altre à nostro arbitrio. Datato in Napoli nel nostro Palazzo Arcivescovale a di 16 Novembre 1643. Ascanio Cardinal Filomarino Arcivescovo di Napoli [...].<sup>46</sup>

Nonostante a seguito delle prescrizioni fioccassero interdetti e sanzioni di vario genere, le religiose sembra non riuscissero a contenere la loro estrosità. Le monache di Regina Coeli, ad esempio, in occasione di una novena, avevano violato

43 ASN, MS, f. 2702, app. p. 262.

44 Si veda ad esempio l'interdetto posto proprio dall'arcivescovo Cantelmo al monastero di Donna Romita avendo le monache fatto ricorso ai musici della Cappella Reale per la visita della Vice-regina in occasione delle celebrazioni per la festa di San Giovanni Battista. Cfr. cap. V, p. 130.

45 Pur riferendosi al monastero di San Giovanni Battista l'ordine è contenuto nella documentazione del monastero della SS. Trinità, cfr. ASDN, Vicario, 348 D, app. p. 190.

46 ASDN, Vicario, 259 D, app. p. 171.

anche l'interdetto che era stato loro posto, facendo ugualmente celebrazioni son-tuose:

[...] per parte delle Monache fatto lacerare l'interdetto, et aperta la loro Chiesa con sono festivo di Campane, organo e con canti, e si è similmente continuato, celebrando in essa Messe, e Divini Officij [...] non senza disprezzo dell'autorità ordinaria [...].<sup>47</sup>

Anche per i riti della Settimana Santa veniva richiesta una maggiore moderazione nei costumi, come possiamo vedere in un editto del cardinale Pignatelli del 1705:<sup>48</sup>

S'ordina alle Reverende Signore Madri Abbadesse, Priore, Sagrestane, et altre Monache dell'i infrascritti Monasteri a Noi soggetti sotto pena d'Interdetto di loro Chiese, ed in virtù di Santa Ubidienza, che debbano osservare, e farle osservare rispettivamente le cose seguenti [...]. Per cantare il Passio, nella prossima Settimana Santa, non si possano servire d'altri Preti, ò Clerici, che di quelli delle loro Chiese, e non essendovi il numero sufficiente, possano pigliare altri con nostra licenza in scriptis, con darci prima nota de' loro Preti, e Clerici. Avvertendo, che non si ammettano à cantare il Passio altri, se non che Sacerdoti, ed ogn'uno di essi canti di canto fermo, e la sua parte solamente. Proibendo espressamente a' detti Sacerdoti di cantare la parte della Turba in terzetto, ma che non recedono, né pure una nota dal canto fermo. L'Offici, Lamentazioni, Lezzioni, e Responsori, si cantino di canto fermo, senza trilli, e passaggi di sorte alcuna, e senza Organo, dalle Monache solamente, e non dalle figliuole secolari [...]. L'Evangelio non si possa cantare con canto figurato, ma solamente in canto fermo sotto pena di scomunica alle Abbadesse, Superiore, Sacrestane, ò altre, che ciò faranno, e rispetto alli Preti sotto pena di carcere, ed altre a nostro arbitrio [...]. Non si chiamino a cantare il Passio, o all'assistenza di Messe, Processioni, o altra funzione nella prossima Settimana Santa, Eddomadarij, o altri Preti, o Chierici della Chiesa Arcivescovale, né meno si chiamino Musici, o Periti di canto figurato [...]. Dato dal Palazzo Arcivescovale questo di 7 Marzo 1705.<sup>49</sup>

L'intento delle gerarchie ecclesiastiche era appunto di evitare che riti e liturgie finissero per somigliare a feste profane. In questo senso, grande attenzione era riservata alle liturgie di professione religiosa, veri e propri matrimoni di stampo laico che si svolgevano usualmente in un contesto di grande sfarzo.<sup>50</sup>

Numerosi decreti e ordini disciplinari erano dedicati alla consuetudine di organizzare commedie o rappresentazioni sceniche nei monasteri o in luoghi esterni ad essi adiacenti:

Non si facciano comedie, né presentationi sotto qual si voglia colore [sic] i pretesto, né la Madre Abbadessa lo permetta in modo alcuno sottopena della privazione dell'ufficio suo.<sup>51</sup>

Nel 1697, un commissario dello stesso Papa Innocenzo XII, comandava alle religiose del monastero dei Ss. Pietro e Sebastiano la sospensione di commedie, in-

47 ASDN, Vicario, 334 D, app. p. 230. Il documento manca di data.

48 Sulle celebrazioni in uso nei monasteri durante la Settimana Santa si rimanda al cap. III, pp. 67–71.

49 ASDN, Vicario, 259 D, app. p. 172.

50 Si veda cap. III, pp. 75–91.

51 ASN, MS, f. 2702, app. p. 262. Si tratta degli *Ordini del Reverendissimo Padre Frà Bonaventura Caltagirone Ministro Generale dell'ordine di San Francesco fatti per le monache del Monastero di Santa Chiara in Napoli l'anno del Signore 1594*.

termezzi o rappresentazioni teatrali ad opera delle religiose, educande o converse. Si specificava inoltre che non era concesso alle monache il cambiarsi d'abito o mascherarsi:

Similmente sotto preцetto formale, e scomunica late sententie ipso facto incurrenda, commandiamo alle Madri Priora, e sottopriora pro tempore, che non permettano nel sudetto Monastero si rappresentino dalle Religiose, anche converse e non meno dalle Signore educande, comedie, Intermezzi, opere ò rappresentazioni di qualsisia maniera, ne mutino habito, ò mascherarsi sotto qualsisia titolo, ò pretesto.<sup>52</sup>

Nel tardo Settecento, anche il cardinale Giuseppe Capece Zurlo<sup>53</sup> richiamò le religiose riguardo l'organizzazione di spettacoli profani e l'utilizzo di musicisti che provenissero da altre realtà musicali diverse dalla cappella dell'Arcivescovado:

Avendo preso S. M. in seria considerazione l'abuso delle Musiche, che si sono introdotte ne' Santuarj delle Monache, Debitore a Dio ed alla Religione, essendo Egli ancora il primo Vindice, e Custode de' Canoni, e della Disciplina Ecclesiastica: E volendo che le Chiese consacrate al Culto Divino, alla Orazione, ed alla santificazione de' Fedeli, non si convertano in spettacoli profani, e Teatrali, ed a Scuole d'indecenza; Comanda, che Vostra Eminenza col suo noto, e commendabile Zelo, e con quella prudenza, e carità, di cui è adorna, v'introduca il buon ordine, e lo spirito della Chiesa: E che quando si voglia una Musica ne' Casi di Solennità, permetta solo quella dell'Arcivescovado, che suppone adattabile alla gravità, ed al decoro dell'Ecclesiastiche Funzioni [...]. Arcivescovado 13 Giugno 1792.<sup>54</sup>

Il contrasto evidente tra il lusso combattuto e persistente e la sobrietà richiesta dalla Chiesa che si palesa dallo spoglio e dal confronto con la documentazione interna degli istituti, ci porta a comprendere quanto il 'modus vivendi' dei chiostri risultasse essere tutt'altro che improntato su una ferrea osservanza dei voti e dei regolamenti. Dunque, se da un lato le autorità cercavano di eliminare ogni fasto superfluo, dall'altro le monache continuarono ad agire secondo abitudini radicate, beneficiando soprattutto del sostegno dei parenti. Lo spirito dei voti e di preghiera a cui erano chiamate le religiose attraverso sinodi e prescrizioni, non aveva di certo fatto molta strada fra i chiostri napoletani.

52 ASN, MS, f. 1407, app. pp. 158–159.

53 Giuseppe Maria Capece Zurlo (1711–1801) divenne arcivescovo di Napoli nel 1782, successore del cardinal Serafino Filangieri, carica che ricoprì fino alla morte avvenuta nel 1801.

54 ASDN, Pastorali e Notificazioni, 13 giugno 1792, app. pp. 340–341.



## II. I monasteri e i legami con la città

### 1. Norme, tempi e luoghi

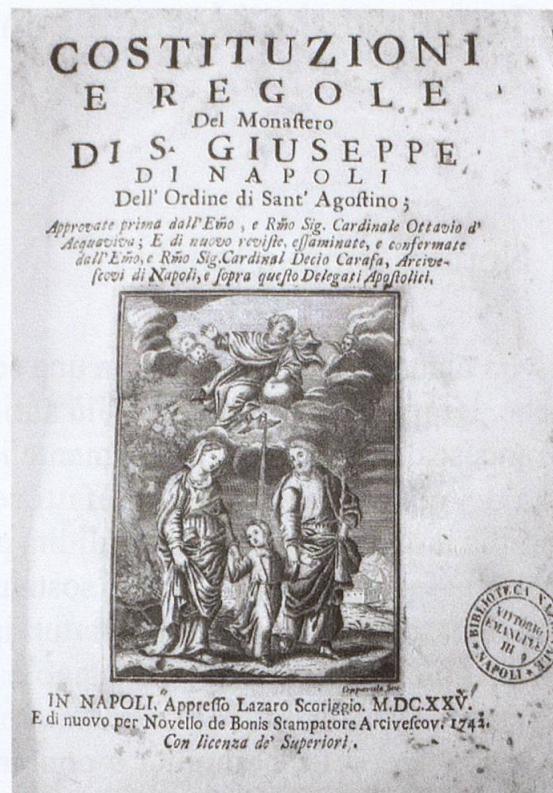
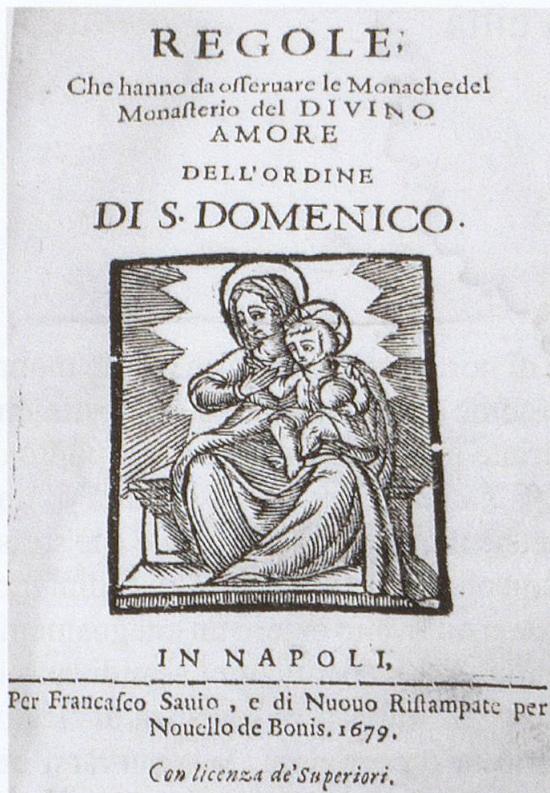
La vita claustrale era scandita da una serie di norme stabilite dalle regole monastiche. Le regole, soprattutto le più antiche come quella benedettina, agostiniana o francescana, rimasero praticamente invariate nel corso dei secoli dal punto di vista dei contenuti. La regola infatti serviva a creare l'unità e l'identità di una famiglia monastica, aveva una validità permanente, era immodificabile e le stesse comunità femminili utilizzavano sostanzialmente quelle scritte per gli ordini monastici maschili. Costituzioni e statuti invece risultavano essere un adeguamento delle regole ai bisogni di ogni singola comunità. Le costituzioni scandivano la vita interna dell'istituto e la pratica religiosa. Si trattava in sostanza di ‘leggi’ organizzative della comunità e contenevano le prescrizioni da osservarsi per la convivenza quotidiana, orientate anche dagli ordini e decreti vescovili che interagivano con la vita claustrale.<sup>1</sup> Regole e costituzioni erano dipendenti le une dalle altre e pertanto spesso venivano edite nello stesso volume.<sup>2</sup> Le costituzioni contenevano capitoli relativi ai requisiti delle fanciulle da ammettere nel chiostro, ai tre voti monastici, alla clausura, all’organizzazione dell’ufficio divino, alle varie cariche monastiche, all’elezione delle badesse, etc. A volte, erano aggiunte anche le formule di vestizione e professione e il ceremoniale di votazione della superiora. Infine, regole e costituzioni, redatte o ristampate a seguito del Concilio di Trento, potevano includere anche una sintesi dei decreti post-tridentini riguardanti la disciplina monastica.

Nelle costituzioni veniva fissato anche il numero delle religiose ammesse in un determinato istituto. Il Concilio aveva infatti stabilito che ciascun monastero potesse accogliere, in base al proprio stato patrimoniale, un numero massimo di professe.

Oltre al numero di professe, le norme delle varie comunità, potevano anche richiedere una serie di caratteristiche specifiche per restringere l’accesso al loro monastero e di conseguenza selezionare gli ingressi. Questo comportò una differenziazione sociale tra chiostro e chiostro in base alla tipologia di donne che venivano ammesse all’abito.

1 Le regole a volte comprendevano anche un compendio con gli usi osservati dalla comunità negli anni e secoli precedenti alla stampa.

2 Purtroppo per la città di Napoli non si conservano le costituzioni di ciascun istituto, anzi ad oggi ben pochi esemplari sono consultabili.



1. Costituzioni dei monasteri del Divino Amore e di San Giuseppe dei Ruffi. Frontespizi. Napoli, Biblioteca Nazionale.

Regole e costituzioni forniscono indicazioni anche riguardo ai tempi della vita claustrale. Ad una perfetta religiosa era richiesta la frequenza al coro, partecipazione agli uffici divini, orazione mentale, letture spirituali, modestia, silenzio. La giornata delle monache, secondo uno schema alquanto generico desunto dall'incrocio fra i documenti delle visite pastorali e dalle costituzioni a noi pervenute, doveva presentarsi come segue: dopo essersi recate nel coro, le monache recitavano l'Ufficio, partecipavano alla messa e facevano l'orazione mentale, poi si pranzava nel refettorio in silenzio, ascoltando la lettura di libri spirituali fatta da una monaca corista. Alla fine del pranzo vi era la visita al SS. Sacramento seguita da un momento di ricreazione. Al termine ognuna rientrava nella sua cella e si osservava il silenzio, tramite anche la lettura di libri spirituali. Al vespro si andava in coro nuovamente per le preghiere serali. Seguiva la cena in refettorio. Quindi ancora un periodo di ricreazione e il ritiro notturno.

La messa quotidiana, la lettura della Scrittura in refettorio, eventuali esercizi spirituali, così come la severità nei gesti e nelle coercizioni potevano differenziarsi a seconda dell'istituto e dell'ordine di appartenenza o delle specifiche devozioni seguite. Ad esempio, a riguardo del Divino Ufficio al monastero di San Giuseppe dei Ruffi era vietato sia il canto fermo che il canto figurato,<sup>3</sup> mentre a San Gregorio

3 Si veda cap. V, pp. 141-143.

Armeno per i «Divini Ufizi nel coro» era concesso «il canto Monastico grave e semplice [...] con licenza de superiori».<sup>4</sup>

Le regole prevedevano sezioni riguardanti aspetti del comportamento e della morale. Nelle regole del conservatorio dei Ss. Gennaro e Clemente si trovano ad esempio indicazioni su come preservare castità e modestia delle fanciulle:

Capo III. Della Castità.

Questa è quella virtù, che presa nel suo grado più nobile rende gli uomini simili agli Angeli: E se da tutti deve essere on ogni diligenza, e gelosia custodita, ciò deve intendersi più particolarmente delle Donne, le quali per la loro leggerezza, inconsiderazione, e facilità sono molto fragili; per riparo della quale fragilità Dio ha posto in loro maggiore la verecondia [...]. Proibiamo ancora espressamente ogni sorta di Ballo, ed anche ogni canto e suono profano, massime fuori del Conservatorio; e similmente l'intervenire a' balli, spettacoli, e comedie, ancorche spirituali o dentro, o fuori del Conservatorio [...].

Capo VII. Della Modestia.

La modestia è la virtù, che tra gli altri suoi ufizi custodisce la castità [...]. Colla modestia regolino la loro lingua, acciocchè non si allarghi in discorsi anche leciti, ma non necessarj, e geniali con uomini di qualsivoglia condizione, anche Ecclesiastici [...]. Regolino ancora le loro orecchie per non ascoltare ciò che non sarà lecito, e convenevole a proferire: ed a tal fine proibiamo l'accesso in que' luoghi del Conservatorio, donde si possa sentire cosa non conforme allo stato, come di canzone profane, e di suoni lascivi, volendo che sieno punite coloro, che si troveranno colle scale esser salite nelle finestre per vedere, o ascoltare simili inezie [...].<sup>5</sup>

Alcuni ordini prescrivevano almeno una volta alla settimana il “capitolo delle colpe” che consisteva nella pubblica denuncia delle proprie mancanze.<sup>6</sup> Generalmente, le colpe erano divise in gravi e leggere, ma in alcuni casi erano previste anche quelle denominate ‘mezzane’, e infine le colpe ‘più gravi’ e ‘gravissime’. Colpa leggera era considerata, ad esempio presso le agostiniane del Divino Amore, il mancato adempimento di un ufficio:

Colpa leggera è s'alcuna [...] non adempisse attentamente l'offitio ad essa imposto per leggere, cantare, overo s'havendo lei à cominciare Antifona, ò Responsorio, conturbasse il coro, s'alcuna ancora leggendo ò cantando male non subito in presenza di tutte se humiliasse [...].<sup>7</sup>

4 *Maniere, e costumi cò quali vivono le Sig.re Moniche, Sig.re Educande, e converse*, cfr. SPINOSA/PINTO/VALERIO 2013, appendice B, Pinto, Ricerca 2011.

5 Le regole di Ss. Gennaro e Clemente si trovano in ASDN, Vicario 427, si veda app. pp. 306–307. Una sintesi del documento viene citata anche in ILLIBATO 1985 e in CONTI 2003 pp. 25–28.

6 Le monache si riunivano nella sala capitolare e ciascuna confessava davanti alle altre le mancanze che riteneva di avere commesso e riceveva dalla badessa eventuali penitenze. Alla fine della riunione, alcune comunità facevano in gruppo la “disciplina” – ossia si flagellavano. La motivazione di tale pratica consisteva nell'avvicinarsi alla sofferenza vissuta dal Cristo e garantiva l'umiliazione del corpo.

7 BNN, Regole Divino Amore, app. p. 146.

Nonostante la disciplina imposta da Trento e lo stile di vita comunitario, le monache continuaroni nei secoli a condurre una sorta di vita privata. Secondo le costituzioni, le celle avrebbero dovuto essere semplici e nude, in realtà erano considerate come dei veri e propri appartamenti, sistematte con cura e arredate a piacimento con ricche suppellettili e, talvolta, con strumenti musicali.<sup>8</sup> Nelle camere venivano svolte inoltre attività lavorative che le monache eseguivano sulla base di commissioni esterne al monastero.<sup>9</sup>

Presenza costante nei monasteri era il coro, da cui le religiose partecipavano non viste a tutte le liturgie. Arredato generalmente con stalli lignei e con la caratteristica presenza delle grate, esso rappresentava il filtro tra la dimensione claustrale e lo spazio collettivo.<sup>10</sup>

Un altro luogo simbolico e fulcro di un monastero era il chiostro: attorno ad esso si concentrava la maggior parte degli ambienti e dei settori della comunità. Era in genere provvisto di porticati su uno o due livelli, ed era affiancato da un cortile in cui vi era lo spazio per l'orto, il pollaio oltre a giardini e fontane.<sup>11</sup>

## 2. Le abitanti dei chiostri

L'autorevolezza dei monasteri si palesava soprattutto attraverso la figura della badessa, per lo più discendente del fondatore o appartenente alla famiglia più potente. Alla badessa era affidato il governo dell'istituzione e da lei dipendeva la distribuzione degli uffici, la sorveglianza sulla vita morale e religiosa delle monache, l'osservanza dei voti e della clausura.

La badessa era coadiuvata nel suo ministero da una vicaria che, come si legge nella corrispondenza fra il vicario delle monache e il monastero di Regina Coeli, poteva essere eletta ed espletare questa funzione qualora non avesse superato

8 A conferma di questo i numerosi decreti riguardanti l'impossibilità di custodire strumenti nelle celle. Cfr. cap. I, pp. 45–47.

9 Si veda quanto detto nel cap. I, pp. 35–36 riguardo al sistema delle celle e ai tentativi per debellarlo.

10 Celebre è il coro delle monache del monastero di San Gregorio Armeno, con stalli intagliati del sec. XVI. Da esso si aveva acceso agli ambienti del monastero, tra cui il cosiddetto “corridoio delle monache”, con altarini arricchiti nel tempo da opere d'arte d'ogni epoca portate in dote dalle novizie.

11 Uno degli esempi più significativi è l'imponente chiostro maiolicato delle monache di Santa Chiara. La struttura trecentesca del chiostro fu completamente trasformata nel 1739 da Domenico Antonio Vaccaro. Il chiostro comprende due viali che, incrociandosi, dividono il giardino in quattro settori. Fiancheggiano i viali 64 pilastri rivestiti da maioliche con scene vegetali. I pilastri maiolicati sono collegati tra loro da sedili sui quali, con la stessa tecnica, sono rappresentate scene tratte dalla vita quotidiana dell'epoca. Le pareti dei quattro lati del chiostro sono interamente coperte da affreschi secenteschi, raffiguranti santi, allegorie e scene dell'Antico Testamento. Cfr. GALLINO 1951; PANE 1954.

gli «anni trenta d'età, et anni diece di professione». Inoltre per essere «ellegibile» all'aspirante vicaria era chiesto di saper «ben leggere» e «cantare il canto fermo», in modo da poter «lodevolmente esercitare il suo officio di reggere il Choro [...]».<sup>12</sup> La vicaria, assieme ad una procuratrice, si occupava dei beni materiali del monastero, mentre le economie erano addette all'amministrazione degli istituti.<sup>13</sup>

La scansione delle attività comunitarie della vita monastica auspicata dopo Trento, comportava una suddivisione della giornata in cui si riducevano i tempi individuali. Il lavoro si svolgeva nella comunità o al servizio di essa, in quegli uffici necessari per la riorganizzazione interna del monastero.

A seconda dell'istituto, ogni monaca poteva ricoprire uno o più uffici e ciascuna, nel disbrigo del proprio compito, godeva di una larga autonomia amministrativa. Vi era dunque la 'sagrestana' addetta alla sacrestia e quindi all'organizzazione degli uffici liturgici e della chiesa; la 'portinara' o 'ruotara', responsabili delle porte e della ruota e garanti della clausura,<sup>14</sup> con il compito di controllare gli accessi al monastero; la 'cellarara' addetta alla cantina, la 'pratera' o 'giardiniera' al giardino, la 'panettiera' al forno, la 'cuciniera' alla cucina, l'"ascolatrice", a guardia del parlitorio, e l'"accompagnatrice" che trattava con le diverse maestranze del monastero, e ancora l'"infermiera" e le maestre delle educande, novizie o converse.<sup>15</sup> Le 'coriste' erano le monache preposte al coro, il cui compito principale era attendere all'Ufficio divino, ossia alla preghiera, secondo la liturgia delle ore canoniche.<sup>16</sup>

All'interno dei chiostri si riproduceva la rigida gerarchia di valori sociali che esisteva nella realtà secolare. Accanto alle coriste, vi erano infatti le converse, in genere ragazze di bassa estrazione sociale. Giudicate inferiori e trattate come tali, esse erano chiamate a svolgere i compiti più umili, come ad esempio occuparsi delle faccende domestiche del monastero; in questo modo sollevavano le monache altolocate dalle occupazioni più gravose e le lasciavano libere di dedicarsi completamente alla preghiera e alle cariche più rilevanti per la comunità. In alcune realtà vi era anche la presenza delle cosiddette serve, donne che non prendevano i voti, ma che comunque erano tenute all'osservanza della vita claustrale finché rimanevano a lavorare nel monastero.

12 ASDN, Vicario, 335 D, app. p. 230.

13 In queste pagine si fornisce un quadro di riferimento generico circa ruoli, nomi e competenze espletati dalle monache. Ogni monastero aveva poi le sue differenze, ad esempio, a Santa Chiara l'ufficio dell'economia era gestito dalla 'camerlenga'.

14 Una ruota, posizionata in genere sul portone d'ingresso di un istituto, permetteva di controllare minuziosamente ciò che entrava e usciva dal monastero.

15 ILLIBATO 1985.

16 HILLS 2004, pp. 115–119; ZARRI 2000, pp. 87–89; PAOLIN 1996, p. 35 e sg.

In alcuni monasteri erano presenti delle educande.<sup>17</sup> Queste appartenevano in genere a famiglie benestanti o patrizie, pagavano una retta mensile ed erano in numero inferiore rispetto alle monache che le ospitavano. Le educande erano tenute a seguire le leggi della clausura e una volta entrate non potevano uscire dal chiostro fino al momento del matrimonio oppure di prendere i voti. Dovevano avere più di 7 anni e meno di 25, ed era obbligo che il numero di educande ammesse non superasse il numero prefisso indicato dalle costituzioni di ciascun monastero.<sup>18</sup> Anche le educande avevano una loro maestra che doveva istruirle nella dottrina cristiana, nel modo di confessarsi e comunicarsi, di recitare le preghiere e le altre pratiche religiose. La maestra doveva inoltre sorvegliare che le fanciulle non cantassero e non leggessero libri profani. Così infatti ci informano le costituzioni di San Gregorio Armeno:

Per quanto tocca poi alle Sig.re che si ricevono in detto Mon.ro con licenza questo si pratica compiti li sette anni, e si chiamano Educande, sono sottoposte alla direzione d'una Monica, la quale si chiama Maestra dell'Educande, nella tenera loro età apprendono il santo timor di Dio, ed j regolari precetti, legendo libri spirituali, ed altre recite di preci vocali, e nel tempo che rimane, acciò non regni l'ozio, si applicano à qualche esercizio manuale nel luogo particolare che detto Mon.ro tiene, chiamato l'educazione, contribuendo j Parenti di ciascheduna educanda annuj docati 72 col pagamento del semestre anticipato, accio il Mon.ro non venghi gravato, e per l'anno del noviziato contribuiscono doc.ti 60.<sup>19</sup>

### 3. Città, aristocrazia e istituzioni regie

L'immagine che regalava Napoli fra Sei e Settecento, era quella di una metropoli in cui sovrabbondavano edifici religiosi a scapito delle abitazioni civili. L'eccessivo numero di chiese e monasteri costituiva infatti un motivo di sorpresa per i numerosi forestieri che visitavano la città. Fra XVII e XVIII sec., si registrò un moltiplicarsi delle istituzioni religiose femminili e della popolazione monastica in rapporto sproporzionato rispetto al numero della popolazione civile.<sup>20</sup> Il Celano annotava infatti che «per il numero e la vastità dei suoi edifici sacri e dei suoi chiostri, Napoli poteva dirsi una città conventuale».<sup>21</sup> Nel Seicento Napoli era divisa in 29 ottine<sup>22</sup> raggruppate in nove quartieri e intorno al 1620, si contavano circa 400 istituzioni religiose, di cui 31 monasteri femminili.

17 La presenza delle educande era una prerogativa degli istituti assistenziali che avevano il compito di ospitare “in educazione” giovani fanciulle. Si veda il cap. VII.

18 ILLIBATO 1985, p. 15 e seg.

19 SPINOSA/PINTO/VALERIO 2013, appendice A.

20 Sui rapporti fra edilizia sacra e civile si veda STRAZZULLO 1968.

21 CELANO 2001, Giornata I, p. 120.

22 L'ottina indicava l'area territoriale appartenente ad una parrocchia della città. Il termine probabilmente derivava dal nome dell'originario organismo di rappresentanza territoriale costituito da otto notabili eletti per ogni zona.

I monasteri rappresentarono per la capitale del vicereggio un valore aggiunto: al pari delle corti aristocratiche, furono importanti centri di produzione, di consumo e di ridistribuzione delle risorse finanziarie e materiali. Nel corso dei secoli, molti istituti femminili si trovarono ad accumulare e a gestire enormi risorse economiche, grazie ad una fitta rete di scambi e di relazioni con il territorio. Scorrendo i registri contabili si legge che le comunità monastiche amministravano case e terre, e, coadiuvate da procuratori e governatori, gestivano investimenti finanziari. Alcuni monasteri erano delle vere e proprie aziende addette alla fabbricazione di stoffe, dolci, pane, pasta, conserve, il cui ricavato costituiva una rendita per la comunità. Tutto ciò era in paradossale controtendenza con quanto la riforma post-tridentina aveva tentato di fare, separando vita claustrale e mondo esterno. L'attività commerciale invece contribuiva a intrecciare sempre più i chiostri con le dinamiche della vita economica e sociale del territorio.

I patrimoni, testimoniati dai libri dei conti, mettono a nudo interessi e relazioni economiche. Anche il numero e l'estrazione sociale delle monache che vi risiedevano concorreva alla costituzione del patrimonio grazie al deposito della dote e al ruolo e all'influenza delle famiglie. Le monache tendevano a ritagliarsi spazi propri all'interno della gestione economica dei chiostri e al momento di fare la professione, pur rinunciando ai loro beni, si riservavano somme di denaro che gestivano autonomamente. Queste risorse, di cui però non si trova traccia nei registri contabili, costituivano un aspetto non secondario dell'economia monastica. Accumulandosi negli anni esse furono delle forme di risparmio per attività finanziarie o di committenza artistica, per l'acquisto di opere d'arte, arredi per le celle, biancheria pregiata etc.<sup>23</sup> Spendere somme di denaro ragguardevoli attingendo dai vitalizi personali o dal reddito comune era un abuso incompatibile con il voto di povertà. Tuttavia la consultazione dei registri d'esito conferma le ingenti spese per festività e regali. I destinatari erano di solito i benefattori, i confessori e i predicatori, ma anche i maestri, i viceré e l'arcivescovo con i suoi collaboratori.

La rilevanza dei monasteri era soprattutto determinata dai rapporti che essi intrattenevano con gli esponenti della gerarchia ecclesiastica, l'aristocrazia locale e le famiglie del patriziato. L'ingresso in uno dei chiostri cittadini di qualche esponente femminile di un gruppo parentale altolocato, garantiva alla famiglia ascesa e rilancio sociale nel panorama politico e aristocratico della città.<sup>24</sup>

Nei registri di istituzioni come Santa Chiara, la Croce di Lucca, Regina Coeli, San Gregorio Armeno, Donnaregina, San Potito, si incontrano e si ripetono cognomi

23 Le monache esercitarono un'importante azione di patrocinio nel campo dell'arte e dell'architettura e permisero ad artisti di grande fama di cimentarsi nell'abbellimento di chiese e istituti. Operarono nei chiostri napoletani artisti quali Cosimo Fanzago, Luca Giordano, Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Solimena, Francesco De Mura, Luigi Vanvitelli etc. Cfr. VALERIO 2007, p. 14.

24 Sui rapporti fra monasteri, città e poteri locali si veda: NOVI-CHAVARRIA 1993, pp. 84–111; NOVI-CHAVARRIA 2001.

mi prestigiosi (Pignatelli, Caracciolo, Capece Minutolo), anche perché le famiglie aristocratiche erano spesso imparentate tra di loro. Esisteva inoltre un rapporto preciso tra la dislocazione del monastero, la presenza al suo interno di gruppi familiari e l'appartenenza ad uno dei seggi della capitale. Le famiglie nobiliari napoletane erano infatti raggruppate in cinque ‘segni’. Roccaforti del patriziato e organi amministrativi del governo cittadino,<sup>25</sup> i seggi contribuivano ad esercitare numerose forme di controllo sulle comunità monastiche femminili, orientandone i criteri di gestione patrimoniale e le modalità di reclutamento delle religiose. Ad esempio monasteri come San Gregorio e Santa Patrizia erano riservati ai nobili di Nido e Capuana, cui facevano capo le famiglie di maggior peso politico, rappresentando essi la nobiltà antica, quella originaria della città.

I legami fra patriziato e istituzioni religiose si esplicitavano in maniera ancora più decisiva nei monasteri di regio patronato, una tipologia di istituzione che si sottraeva all'autorità episcopale per obbedire direttamente al Pontefice tramite i nunzi apostolici. L'essere denominati istituzioni regie permetteva ai monasteri di essere maggiormente legati al potere sovrano, di godere di benefici e privilegi, di essere liberi di agire e di disporre dei propri beni in quanto sottratti all'autorità episcopale. Questo però comportava il verificarsi di numerosi conflitti tra poteri laici, gerarchie ecclesiastiche e nobiltà, soprattutto perché gli equilibri fra le diverse parti, erano resi ancora più precari dall'intervento di autorità come quelle dei nunzi apostolici e dei viceré.<sup>26</sup>

Le famiglie aristocratiche crearono reti di alleanze per accaparrarsi il controllo dei monasteri più in vista e dei loro patrimoni. Le istituzioni regie rappresentavano una vera e propria forma di investimento economico e davano la possibilità di offrire una onorevole protezione alle nobildonne non destinate al matrimonio. Pertanto era interesse dell'aristocrazia garantire un sostegno a queste istituzioni.

Essendo slegate dalle autorità ecclesiastiche locali, le istituzioni di regio patronato avevano maggiori concessioni anche riguardo l'impiego di musica nelle ceremonie ordinarie e straordinarie. Differentemente dagli altri monasteri, le fondazioni regie usufruivano dei musicisti provenienti dalla prestigiosa Real Cappella di Palazzo per il corredo musicale di feste e liturgie e per la formazione musicale delle educande e delle figlie ospiti.<sup>27</sup> Questo fece sì che tali istituzioni divenissero

25 I seggi, detti anche ‘sedili’ o ‘piazze’, erano organismi con funzioni amministrative e politiche che ed avevano il compito di conciliare le esigenze dei cittadini ed il potere del sovrano. I sedili nobili erano cinque: Capuana, Montagna, Nido, Porto e Portanova – tutti suddivisi in ottine, ad essi si aggiungeva il sedile del Popolo che comprendeva la popolazione non nobile di tutta la città. I seggi più rinomati erano quelli di Capuana e Nido. Sui rapporti fra nobiltà di seggio e monasteri femminili si veda: NOVI-CHAVARRIA 1993.

26 Sulle istituzioni sotto patronato regio si veda: RUSSO 1970; NOVI-CHAVARRIA 1993, pp. 84–111; NOVI-CHAVARRIA 2001; FIORE 2015<sup>2</sup>, pp. 33–60.

27 Si rimanda in proposito a quanto detto nel cap. I, p. 43 a riguardo delle disposizioni sull'utilizzo di musicisti provenienti dalla Cappella Reale.

veri e propri cenacoli di musicisti tra i più rappresentativi della città. Le vicende storiche e musicali di istituzioni regie quali il monastero di Santa Chiara e il conservatorio di Nostra Signora della Solitaria, come vedremo nelle pagine a loro dedicate, testimoniano perfettamente questa sintesi fra aristocrazia e poteri locali.<sup>28</sup>

28 Si vedano i cap. VI e VIII.

theoretical and empirical literature on the basis of which the author has developed his own theory of the relationship between the two variables. The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

The author's theory is that the relationship between the two variables is causal, and that the direction of causality is from the dependent variable to the independent variable.

### III. Liturgie ordinarie e straordinarie

#### 1. Riti e culti

L'organizzazione delle celebrazioni liturgiche ordinarie o straordinarie ad opera di monasteri e conservatori è un chiaro esempio di quanto la musica fosse un punto di contatto fra comunità claustrale e città, e di quanto fosse viva la volontà delle monache di prendere parte pienamente alla vita sociale, senza per questo negare la dimensione della fede, della ritualità e della devozione. Le ceremonie costituiscono inoltre un ottimo punto di osservazione per comprendere le relazioni di potere che intercorrevano fra comunità monastiche e autorità civili o religiose. Attraverso feste e liturgie le istituzioni acquisivano una visibilità nello spazio pubblico che permetteva loro di affermare il proprio peso nell'ambito cittadino e manifestare la propria identità.

Ogni monastero aveva una propria attività liturgica ed ingaggiava compositori e musicisti per le differenti celebrazioni. In questo senso le diverse istituzioni giocarono un ruolo non secondario nei meccanismi di committenza e produzione di molta musica sacra.<sup>1</sup> Il compito della musica era infatti quello di rendere solenne e fastoso ogni rituale. Al contempo architetti e artisti, attraverso sofisticati apparati, trasformavano uno spazio consueto come quello di una chiesa in una sorta di ‘teatro’ allestito per la liturgia. Ogni dettaglio contribuiva alla magnificenza di tali eventi e al coinvolgimento dei fedeli.

Il corredo musicale festivo era affidato, nella maggior parte dei monasteri, alla Cappella della Cattedrale detta anche dell’Arcivescovado. Si trattava infatti di un organico formato da cantanti e strumentisti alle dipendenze dell’arcivescovo di Napoli.<sup>2</sup> Come indicato dagli editti diocesani, la Cappella della Cattedrale era la sola a poter soddisfare l’offerta liturgica delle istituzioni sacre partenopee.<sup>3</sup> Tuttavia i musicisti dell’arcivescovo si contendevano la scena sacra con la prestigiosa Cappella Reale di Palazzo da sempre considerata la principale istituzione musicale napoletana, il cui compito era quello di accompagnare le ceremonie religiose e mondane della corte. Dal momento della sua costituzione in poi, la Cappella Reale raccolse attorno a sé compositori e soprattutto celebri organisti come Jean

1 Sui meccanismi di produzione e committenza delle istituzioni sacre a Napoli e in altri contesti italiani si rimanda a BRYANT/QUARANTA 2005.

2 È interessante notare che i documenti d’archivio fanno utilizzo della dicitura “coro” per indicare l’insieme dei cantanti di questa compagnia.

3 Si veda quanto detto al cap. I, p. 43. Purtroppo ad oggi non vi sono studi specifici legati a questa istituzione che doveva avere un peso non secondario nel panorama spettacolare napoletano.

de Macque, Giovanni Maria Trabaci, Ascanio Majone, Andrea Falconieri, Filippo Coppola, Pietro Andrea Ziani, Alessandro Scarlatti.<sup>4</sup> La compagnie vicereale ebbe stretti legami anche con diverse istituzioni femminili:<sup>5</sup> furono soprattutto i monasteri di regio patronato a beneficiare dei musicisti e cantanti della Cappella Palatina, supportati dalla protezione dei viceré. Questa situazione non mancò di suscitare spesso severi rimproveri da parte della Curia.

A fianco delle cappelle musicali stabili, si riscontra anche la partecipazione di compagni ad organico variabile che potremmo definire occasionali: composte da musicisti provenienti dai gruppi strumentali cittadini, erano organizzate dal maestro di cappella o dall'organista in servizio presso l'istituzione e remunerate in base ad una determinata occorrenza festiva. La composizione e la grandezza degli organici rispecchiava in genere l'importanza dell'istituzione promotrice di un evento e la rilevanza dell'evento stesso, assieme a ragioni di ordine economico e allo spazio a disposizione.<sup>6</sup> Il numero dei musicisti stabili era inoltre destinato ad aumentare in occasione delle festività più solenni con l'arruolamento di artisti aggiunti, detti anche "soprannumerari".<sup>7</sup> Nella celebrazione delle liturgie

- 4 La Cappella Reale venne fondata nel 1555 dal viceré Pedro de Toledo, Diego Ortiz fu il primo maestro di cappella. Sulla Cappella Reale si vedano: PROTA-GIURLEO 1952, pp. 19–77; DIETZ 1972<sup>2</sup>, pp. 379–406; MAIONE 2005, pp. 309–341; FABRIS 1983, pp. 63–110; FABRIS 2001, pp. 235–250; KRAUSE 1993, pp. 235–257 e KRAUSE 1998, pp. 271–295; FIORE 2012, pp. 25–44.
- 5 L'esempio che maggiormente testimonia e chiarisce i rapporti fra Cappella Reale e istituzioni religiose è il conservatorio di Nostra Signora della Solitaria, cfr. cap. VIII, pp. 203–216. Il modello di organizzazione delle attività musicali delle istituzioni religiose napoletane trova un rispecchiamento quasi perfetto nel variegato ambito palermitano, caratterizzato da profili istituzionali pressoché identici, nonché dalla circolazione di medesimi generi e repertori. Fra XVI e XVIII sec. la situazione politica e culturale di Napoli e Palermo presenta caratteristiche fra loro assimilabili e al contempo assai diverse da quelle delle altre corti europee, essendo entrambe province spagnole. La fitta rete di interscambi fra monasteri, conventi e chiese si strutturava attraverso la presenza delle cappelle musicali, e in particolar modo delle rispettive Cappelle Reali. Proprio i legami della Cappella palermitana con quella partenopea, forniscono importanti informazioni sui repertori, sugli organici, e soprattutto sulle interazioni con il tessuto sociale, tali da far comprendere che si trattasse di realtà pressoché gemelle. I primi risultati di questo lavoro di comparazione sono confluiti in un *paper* intitolato *Musica nelle istituzioni religiose del Meridione d'Italia: ipotesi di confronto fra le Cappelle Reali di Napoli e Palermo*, presentato assieme ad Ilaria Grippaudo dell'Università di Palermo al «III Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM 2013)» della Sociedade Portuguesa de Investigação em Música (Cascais, Palácio da Cidadela, 1–3 novembre 2013).
- 6 Oltre alla Cappella Reale e alla Cappella della Cattedrale a Napoli esistevano anche altri organici stabili legati a specifiche istituzioni religiose. La più prestigiosa di esse era la cappella musicale del Tesoro di San Gennaro, ensemble destinato ad avere un ruolo di grande importanza nel tessuto artistico cittadino nel corso dei secoli. La minuta ricostruzione delle vicende artistiche e musicali della Cappella di San Gennaro è oggetto del volume: COLUMBRO/MAIONE 2008. Anche la Casa Santa dell'Annunziata si avvaleva di un complesso musicale stabile di cantori e strumentisti. Sull'attività musicale dell'Annunziata si veda COLUMBRO 2001, pp. 42–78; cfr. cap. VII, pp. 192–193.
- 7 Sul meccanismo dell'impiego e della soprannumerarietà si rimanda a COTTICELLI/MAIONE 1996, pp. 28–35; TUFANO 2009, pp. 773–804.

in genere la cappella musicale era posizionata in appositi spazi allestiti per l'occasione e denominati “orchestri”, mentre i cantanti erano ospitati nei “coretti”.

Fondamentale per Napoli furono poi i sodalizi che le istituzioni religiose femminili stipularono con i quattro conservatori maschili: Santa Maria della Pietà de' Turchini, Santa Maria di Loreto, Sant'Onofrio a Capuana e i Poveri di Gesù Cristo. In questi istituti caritativi si formarono figure musicali di alto profilo, poi assurti alla notorietà nella capitale del viceregno, come Francesco Provenzale, Alessandro Scarlatti, Giovanni Paisiello o Niccolò Piccinni.<sup>8</sup> Gli allievi, citati spesso come “figlioli”, venivano impiegati per soddisfare servizi liturgici e musicali di chiese, cappelle, monasteri, congregazioni, confraternite e ordini ecclesiastici. Molto spesso gli allievi dei conservatori intervenivano alle liturgie con le famose «frottole», ovvero con stuoli di ragazzini a volte travestiti da angeli, con un ruolo non sempre legato alla musica, ma spesso semplicemente come ornamento.

Ecco dunque che il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo assicurava la presenza dei propri «figlioli» a San Gregorio Armeno «avanti la statua e sangue del loro Glorioso San Giovanni Battista»,<sup>9</sup> oppure per le festività di Sant'Agata presso il monastero benedettino di Donnalbina, dove si riscontra la presenza sia di allievi ingaggiati per il corteo processionale, sia dei «musici» che intervenivano invece nella liturgia:

Alli Musici de Poveri di Gesù Cristo che hanno cantato Vespero e Messa in detta Festa, come anche alli Figlioli di detto Conservatorio, che hanno accompagnato la processione colla statua di Sant'Agata due volte cioè il giorno della vigilia della Santa quando esci dal Monastero, e quando ritornò, se li sono pagati d. nove di limosina fatta dentro del Monisterio.<sup>10</sup>

Le date del calendario liturgico solennizzate con musica erano numerose e differenti per ciascun ente, per lo più legate ai tridui per i santi patroni e alle ricorrenze mariane.<sup>11</sup> L'anno liturgico dei monasteri risulta essere infatti ricco di devozioni legate al culto di Maria: cinque istituti solennizzano la ricorrenza dell'Immacolata Concezione, sette quella dell'Assunta, cinque la Natività della Vergine, tre il titolo di Santa Maria delle Grazie, ma si trovano ancora la festa della Madonna del Rosario, della Visitazione e della Purificazione della Vergine, della Madonna del Carmelo e della Madonna dei Dolori.

Tra i momenti del normale calendario liturgico che maggiormente richiedevano l'intervento di musicisti ingaggiati, spiccano naturalmente le celebrazioni relative all'Avvento, al Natale e all'Epifania, quattordici istituti annoverano spese per cantori e strumentisti per messe solenni e per la novena di Natale. Ben sedici istituzioni

8 Sull'attività dei quattro conservatori maschili si vedano: FLORIMO 1882; DI GIACOMO 1928; DIETZ 1972, pp. 419–429; FABRIS 1983; CAFIERO/MARINO 1987; FABRIS 1994; COTTICELLI/MAIONE 1996; DEL PRETE 1999, vol. II, pp. 671–715; DEL PRETE 1999<sup>2</sup>, pp. 413–464; OLIVIERI 1999; MAIONE 2000; COTTICELLI/MAIONE 2006.

9 ASN, BPO 983 9/X/1728, app. p. 105.

10 ASN, MS f. 3249, app. p. 61.

11 Sull'avvicendarsi delle differenti festività nella Napoli vicereale si veda: FABRIS 2007; CAMPANELLI 2009.

registrano spese per la musica del periodo quaresimale e per la Pasqua.<sup>12</sup> Anche le celebrazioni per il Carnevale, che avevano inizio il 17 gennaio con la festa di Sant'Antonio Abate, coinvolgevano alcune istituzioni femminili. In questa occasione, fra i vicoli cittadini, si assisteva a maschere, giochi, scene improvvise della commedia dell'arte cui prendevano parte tutti, dalla nobiltà alla borghesia, ai ceti popolari, agli stessi monasteri:<sup>13</sup> sette istituti infatti organizzano commedie e rappresentazioni sceniche per questa occorrenza festiva, con l'allestimento di un vero e proprio teatro all'interno delle mura claustrali.

Le strade della città erano spesso invase da colorate processioni caratterizzate da macchine effimere costruite da qualificati artisti e accompagnate da cori di voci e strumenti, arricchite da effetti coreografici e da standardi delle confraternite, attorno ai quali si stringevano parrocchie, monasteri e aggregazioni di fedeli. Fra le più sfavillanti processioni vi erano quelle legate al culto dell'Eucarestia, con l'ostensione del Santissimo Sacramento in occasione del Corpus Domini. Le celebrazioni dedicate alla solennità del Corpus Domini duravano una settimana ed il monastero delle clarisse di Santa Chiara era indiscusso protagonista dell'organizzazione cittadina del culto.<sup>14</sup> A seguito della fastosa processione a Santa Chiara era organizzato un solenne ottavario, di cui fa menzione ripetutamente la «Gazzetta di Napoli».

Le processioni non erano organizzate soltanto in onore dell'Eucaristia o di Maria, ma anche dei santi protettori della città come Santa Chiara, San Lorenzo, San Giovanni e San Benedetto.

Pervasa da elementi folcloristici e da grande partecipazione di popolo, aristocrazia e istituzioni era la festività di San Giovanni Battista. Le celebrazioni per la festività del Battista erano una sorta di spettacolo itinerante per le vie cittadine con una serie di apparati scenografici di grande rilievo: cortei, *tableaux vivants*, rappresentazioni sacre, pantomime cui prendevano parte gli stessi monasteri femminili.<sup>15</sup> Ben tre istituti erano stati custodi del prezioso sangue che era annualmente soggetto a liquefazione: Santa Maria di Donna Romita Sant'Arcangelo a Baiano e San Gregorio Armeno.<sup>16</sup>

La musica era di certo il mezzo privilegiato per donare dignità e solennità alle feste e per aiutare il fedele alla contemplazione del soprannaturale. Purtroppo per le istituzioni napoletane, i documenti d'archivio non forniscono molte indicazioni sulla tipologia di repertorio utilizzato nelle differenti festività: spesso si riscontra una generica indicazione di messe e vespri cantati, solenni esposizioni, ottavari, novene e tridui con musica. Inoltre, non sempre si hanno chiare informazioni sul

12 Si vedano le pp. 64–67 di questo capitolo.

13 FABRIS 2007 pp. 2–5.

14 Si veda cap. VI, pp. 178–179.

15 Sulla festività cittadina di San Giovanni e sugli apparati 'giovannei' si veda: MEGALE 2013, pp. 387–413.

16 Sulle celebrazioni per San Giovanni si veda anche il cap. V, pp. 129–130.

numero di musicisti impiegati o sulla compagine. In alcuni casi nei registri contabili vengono riportati i pagamenti per il numero o l'insieme dei musicisti coinvolti e viene nominato soltanto il maestro di cappella o l'organista, come ad esempio, nel caso della messa cantata per la solennità dell'Epifania celebrata nel monastero benedettino di San Potito nel 1719:

In gennaro [...] per la messa cantata dell'Epifania del Signore [...]

Per sedici Istrumenti d. 25.3.10

A sette voci d. 23

Al mastro di Cappella Don Angelo Durante d. 4

A Don Andrea Amendola organista d. 2

Per affitto d'organo d. 1.2.10

Alli trombettieri numero cinque d. 2.1<sup>17</sup>

I dati indicati dal documento sopracitato sono pochi ma ugualmente utili per dedurre che in questa celebrazione vi era stata la partecipazione della cappella dell'Arcivescovado, di cui facevano parte Andrea Amendola e Angelo Durante. In casi più fortunati si trovano invece informazioni dettagliate che permettono la ricostruzione pressoché integrale degli organici vocali e strumentali intervenuti nelle ceremonie.<sup>18</sup>

Aveva infatti poca importanza citare i nominativi dei singoli musicisti, bastava più che altro evidenziare i nomi illustri, perché appartenenti alla Cappella Reale piuttosto che a quella della Cattedrale. L'esplicito riferimento, nella documentazione d'archivio o nelle cronache, a musicisti di chiara fama, contribuiva infatti a sottolineare l'importanza della manifestazione.

Risulta quindi complicato comprendere quale fosse il ruolo delle istituzioni femminili nella committenza e discernere se e quando i pagamenti facciano riferimento alla composizione o alla sola esecuzione di musiche già composte e riutilizzate per l'occasione. Abbiamo infatti solo pochi riferimenti esplicativi che attestano somme stanziate per la composizione di musiche originali. Ne è un esempio il documento seguente, tratto dalla documentazione del monastero di Regina Coeli, che attesta la commissione di una composizione in occasione del Natale, senza tuttavia specificare il nome del compositore ingaggiato:

Spese extraordinarie 1739–40

Donna Marianna Scalera Abbadessa tanti consegnati contanti à Donna Chiara Maria d'Andrea per spenderli in una composizione di Musica per la notte di Natale d. 22.<sup>19</sup>

17 ASN, MS, f. 2940, app. p. 21.

18 Si veda ad esempio il documento relativo alla festività di Santa Maria Egiziaca del 26 e 27 aprile 1749 avvenuta nell'omonimo monastero che riporta l'indicazione dei musicisti e dei cantanti ingaggiati, con la specifica del canto dei mottetti a loro affidato. Cfr. cap. V, pp. 139–140.

19 MS, f. 1990, app. p. 228.

Nello schema seguente si propone un calendario delle festività solennizzate con musica dalle istituzioni femminili napoletane fra XVII e XVIII secolo:<sup>20</sup>

Tabella 1: Festività celebrate con musica.

<i>Festività</i>	<i>Data</i>	<i>Istituzione</i>
Circoncisione	1 gennaio	Donnalbina; S. Potito
Epifania	6 gennaio	Donnalbina; S. Potito; Regina Coeli
S. Potito	14 gennaio	S. Potito
S. Antonio Abate	17 gennaio	S. Antonio a Port.; Donna Romita
Ss. Fabiano e Sebastiano	20 gennaio	Ss. Pietro e Seb.; Donnaregina
Candelora/Purificazione di Maria	2 febbraio	Donnalbina; Croce di Lucca; SS. Trinità; S. M. del Gesù
S. Biagio	3 febbraio	Donna Romita; S. Gregorio; SS. Pietro e Sebastiano; Donnaregina
Sant'Agata	5 febbraio	Donnalbina
S. Scolastica	10 febbraio	Donnalbina
Carnevale	—	Donnalbina; Egiziaca Pizz.; Donnaregina; Provvidenza; S. M. del Gesù; S. Chiara; S. M. Maddalena delle Sp.
S. Giuseppe	19 marzo	S. Potito; S. Giuseppe Ruffi; S. M. Maddalena delle Sp.; S. M. del Gesù; Provvidenza
S. Benedetto	21 marzo	Donnalbina; S. Gregorio; S. Patrizia; S. Potito
Annunciazione	25 marzo	S. M. del Gesù
Quaresima	—	Solitaria; S. Caterina da Siena
Domenica di Passione	Domenica di Passione	Solitaria

20 Nel seguente schema sono state confrontate le festività citate nei documenti delle singole istituzioni con due differenti edizioni del Messale Romano post-tridentino: MISSALE 1998; MISSALE 1994.

Festività	Data	Istituzione
Conversione M. Maddalena	Giovedì dopo la domenica di Passione	S. M. Maddalena delle Sp.
Madonna dei Dolori	Venerdì dopo la domenica di Passione	Solitaria; Donnalbina
Domenica delle Palme	—	Donnalbina; Egiziaca Mag.
Settimana Santa	—	Donnalbina; S. Potito; Egiziaca Mag.; S. Giuseppe Ruffi; Croce di Lucca; S. M. Maddalena delle Sp.; S. M. Maddalena Mag.; Donnaregina; SS. Trinità; S. Caterina da Siena; S. Francesco Capp; S. Antonio a Port.; Regina Coeli; Provvidenza; Solitaria
Pasqua	—	Divino Amore; S. Caterina da Siena; Solitaria; Donnalbina
Pentecoste	—	Donnalbina; Croce di Lucca; S. Caterina da Siena; Spirito Santo
SS. Trinità	—	Donnalbina; Divino Amore; Provvidenza; SS. Trinità
Corpus Domini	—	Donnalbina; S. Chiara; Egiziaca Mag.; Croce di Lucca; S. Francesco Oss.; Ss. Marcellino e Festo; S. Antonio a Port.
S. M. Egiziaca	26 aprile	Egiziaca Mag.; Egiziaca Pizz.
S. Caterina da Siena	30 aprile	S. Caterina da Siena
S. Croce	3 maggio	Croce Lucca
S. Michele	8 maggio	Solitaria
S. Antonio da Padova	13 giugno	Provvidenza; S. Antonio a Port.
S. Giovanni Battista	26 giugno	Donnalbina; Donna Romita; S. Gregorio
Ss. Pietro e Paolo	29 giugno	Donnalbina; Ss. Pietro e Sebastiano; Regina Coeli
Visitazione di Maria	2 luglio	Donnalbina

<i>Festività</i>	<i>Data</i>	<i>Istituzione</i>
S. M. delle Grazie	5 luglio	S. Chiara; S. M. del Gesù; S. M. delle Grazie
S. Silvano	13 luglio	S. Francesco Oss.
S. M. del Carmelo	16 luglio	Croce di Lucca
S. M. Maddalena	22 luglio	S.M. Maddalena delle Sp.; S. M. Maddalena Mag.; Donnalbina
S. Giacomo	25 luglio	Donnalbina
S. Anna	26 luglio	S. M. del Gesù; Donnalbina
S. Domenico	4 agosto	Divino Amore; S. M. Maddalena delle Sp.; Ss.Pietro e Seb.; S. Caterina da Siena; Donnaregina
S. Donato	7 agosto	Ss. Marcellino e Festo; Donnaregina
S. Lorenzo	10 agosto	Donnalbina
S. Chiara	12 agosto	S. Chiara; S. Francesco Scarioni
Assunzione	15 agosto	Donnalbina, Donna Romita; Regina Coeli; Divino Amore, Donnaregina; Provvidenza; S. Francesco Scarioni.
S. Rocco	16 agosto	Donnaregina
S. Bartolomeo	24 agosto	Donnaregina
S. Patrizia	25 agosto	S. Patrizia
S. Agostino	28 agosto	Egiziaca Mag.; Egiziaca Pizz.; S. Giuseppe Ruffi; Regina Coeli; Divino Amore
Decollazione del Battista	29 agosto	Donna Romita, S. Gregorio
Natività di Maria	8 settembre	Donna Romita; Donnalbina; S. Potito; Regina Coeli; S. M. del Rifugio
Esaltazione della Croce	14 settembre	Egiziaca Mag; Egiziaca Pizz.; Croce Lucca
Conversione di S. Maria Egiziaca	14 settembre	S. M. Egiziaca Mag.; S. M. Egiziaca Pizz.
S. Gennaro	19 settembre	Donnalbina, Provvidenza, SS. Filippo e Giacomo
S. Gregorio Armeno	20 settembre	S. Gregorio
S. Matteo	21 settembre	S. Gregorio
S. Michele	29 settembre	Solitaria

Festività	Data	Istituzione
S. Francesco	4 ottobre	Donnaregina; S. M. del Gesà; S. M. Maddalena Mag.; S. Francesco Oss.; S. Francesco Scarioni; SS. Trinità; Provvidenza; S. Chiara.
Madonna del Rosario	7 ottobre	S. Caterina da Siena; S. M. del Rifugio
S. Orsola	21 ottobre	SS. Trinità
S. Martino	11 novembre	Donnalbina
Presentazione di Maria al Tempio	21 novembre	Scorziata; Paparelle
S. Andrea	30 novembre	Donnaregina; S. Chiara
S. Nicola	6 dicembre	S. Francesco Capp.
Immacolata Concezione	8 dicembre	Donnalbina; Provvidenza; S. M. del Gesù; Ss. Marcellino e F.; Concezione a Montecalv.
S. Aniello	14 dicembre	Donnalbina
Natale	24–25 dicembre	Donnalbina, Donna Romita; Egiziaca Mag.; Egiziaca Pizz.; Regina Coeli; Croce Lucca; S. Francesco Capp.; S. Francesco Oss.; S. Francesco Scarioni; SS. Trinità; Sapienza; S. Caterina da Siena; Solitaria; S. M. Costantinopoli
S. Giovanni Evangelista	27 dicembre	Provvidenza

## 2. La Settimana Santa

Le principali istituzioni ecclesiastiche partenopee intensificavano apparati scenici e spettacolari in occasione delle celebrazioni della Settimana Santa. Nonostante lo spirito penitenziale che questo momento liturgico avrebbe dovuto comportare, si assiste invece ad una lunga successione di sfarzose liturgie durante tutto il periodo quaresimale fino alla domenica di Pasqua. La Settimana Santa doveva probabil-

mente rappresentare il momento di maggiore impiego per i musicisti e le cappelle della capitale del viceregno.<sup>21</sup>

Testimonianza del contrasto fra la sobrietà imposta dalla Chiesa e gli usi delle istituzioni si trovano nelle guide e nei diari di viaggiatori stranieri in visita a Napoli. Jean-Jacques Bouchard durante il suo soggiorno napoletano nel 1632, descrisse nel suo celebre *Journal*<sup>22</sup> le tradizioni partenopee e le liturgie a cui aveva avuto modo di assistere. Bouchard osserva le processioni della domenica delle Palme e le funzioni del Giovedì Santo, il triduo delle Tenebre, sottolineando quanto la preparazione della Pasqua a Napoli fosse caratterizzata da poco riguardo nei confronti delle restrizioni imposte dalla Chiesa e quanto il lato spettacolare delle ceremonie religiose prendesse il sopravvento sul clima quaresimale. Lo spettacolo era di certo un elemento essenziale del culto, il fedele era visto come uno spettatore, e si contravveniva costantemente al silenzio prescritto per la settimana auspicato dal Concilio di Trento.

Anche nei registri contabili dei monasteri femminili numerose risultano essere le voci di spesa destinate all'organizzazione del culto e degli apparati della Settimana Santa. Diversi riferimenti si trovano per il canto liturgico del "Passio", una pratica musicale inserita nella liturgia di rito romano fin dal Medioevo volta all'intonazione del racconto evangelico della Passione di Cristo. Le monache di San Gregorio Armeno, ad esempio, chiedevano espressa licenza alle autorità ecclesiastiche, affinché fosse loro concesso di far cantare il "Passio" da specifici cantori:

Si concede licenza alle signore Moniche del Venerabile Monistero di San Ligorio, che in questa Settimana Santa possano far cantare il Passio dalli Reverendi Don Domenico Basso per la parte di Cristo, Don Francesco d'Orsi da Testo, e Don Diego Fiore per la Turba, ed anco di far comporre il sepolcro sopra la porta grande [...]. Oggi Marzo 1735.<sup>23</sup>

Il monastero di Donnalbina si serviva anche dell'intervento degli allievi dei conservatori maschili:

Alli clerici straordinari per detta causa et cantori del Passio et Exultatur [sic] col canto delli figlioli del Conservatorio d.18 [...].<sup>24</sup>

Anche nelle comunità monastiche femminili gli usi e i costumi della Settimana Santa erano però decisamente differenti dalle proibizioni. Il cardinale Pignatelli, nel 1705, ordinava che «Offici, Lamentazioni, Lezioni e Responsorii» durante la Settimana Santa venissero cantati soltanto in «canto fermo, senza trilli, e passaggi di sorte alcuna», senza alcun accompagnamento strumentale, anche «senza Organo». Era inoltre proibito l'intervento di musicisti esterni o «periti di canto

21 Sulla Settimana Santa a Napoli si veda FABRIS 2007, pp. 2–5; BERNARDI 1991, pp. 316–319.

22 BOUCHARD 1977, pp. 182–185.

23 ASDN, Vicario, 170 D, app. p. 101.

24 ASN, MS, f. 3270, app. p. 66.

figurato».<sup>25</sup> L'uso del canto fermo non solo non veniva rispettato, ma le celebrazioni erano invece arricchite con musica e con l'intervento di molti cantanti e strumentisti.

Il rito delle Tenebre rappresentava il momento di maggiore suggestione del ciclo pasquale. Si svolgeva durante il *Sacrum Triduum* della Settimana Santa, dal Giovedì al Sabato Santo e ciascun giorno del triduo prevedeva una struttura simmetrica di tre notturni.<sup>26</sup> Ciascun notturno era composto da una serie di tre antifone, tre salmi e tre lezioni seguite a loro volta da 3 responsori a cui seguivano le lodi. La liturgia impiegava nelle lezioni i testi delle lamentazioni di Geremia. Ogni lamentazione aveva inizio con l'intonazione di una lettera dell'alfabeto ebraico (Aleph, Beth, Gymel...). Ogni giornata terminava con l'invocazione *Hierusalem, Hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*.

La denominazione di "Tenebre" si riferiva al passaggio dalla luce all'ombra all'interno della stessa liturgia che terminava infatti a lumi spenti. All'inizio del rito su di un candeliere di forma triangolare venivano accese quindici candele che venivano spente progressivamente, una dopo ciascun salmo, fino alla completa oscurità seguita dallo *Strepitus*,<sup>27</sup> momento in cui fedeli e celebranti battevano con vigore arnesi di legno per riprodurre il suono della terra scossa dalla morte di Cristo. Lo stesso Bouchard aveva preso parte al rito delle Tenebre presso l'oratorio di San Giovanni dei Fiorentini:

*Le mercredi saint septième Avril. La plus belle musique que l'on fasse est au vies palais, à la chapelle du viceroi [...]. Le soir, à une heure de nuit, se dirent tenebres à l'oratoire de St Jan des Florentins, où la plus part des musiciens du palais se trouverent. La musique fut assez bone, mais courte, car ils ne chanterent que le respons et antenes et une seule leçon.*<sup>28</sup>

Questo genere costituì un terreno fertile di creazione musicale in cui si cimentarono numerosi compositori napoletani e non.<sup>29</sup> Proprio alcuni compositori e maestri di cappella attivi presso i monasteri femminili furono autori di lezioni e lamentazioni per la Settimana Santa, pensiamo infatti a Cristoforo Caresana e Gaetano Veneziano.<sup>30</sup>

Molte delle lezioni composte da Veneziano sono dedicate ad una voce solista con accompagnamento di archi e alcune di esse sono esplicitamente dedicate a

25 ASDN, Vicario, 259 D, app. p. 172.

26 L'indebolimento della consuetudine del clero secolare della preghiera notturna, lentamente impostosi, anticipò la celebrazione del mattutino alla sera del giorno prima, il che giustifica il ritrovare nel Seicento partiture destinate ai notturni dal Mercoledì Santo al Venerdì.

27 Nella tradizione meridionale chiamato anche *Terremoto*.

28 BOUCHARD 1977, p. 186.

29 Cfr. FABRIS 2007, pp. 4–5; BERNARDI 1991, pp. 316–319.

30 Si veda anche il cap. IV, pp. 109–112.

religiose.<sup>31</sup> È probabile che queste tipologie di composizioni venissero cantate direttamente dalle suore per le celebrazioni liturgiche della Settimana Santa, contravvenendo ancora una volta alla pratica del solo canto gregoriano prescritta dagli ordini disciplinari.<sup>32</sup>

L'esempio più rappresentativo di quanto accadeva nei chiostri durante questo periodo, ci viene fornito dal conservatorio della Solitaria, particolarmente rinomato per i riti della Settimana Santa. Presso questa istituzione era prevista musica «a 4 voci, e 4 instrumenti dalla Domenica delle olive per tutto il giorno di Pasqua di Resurrezione»,<sup>33</sup> e ad essere protagonisti di questi eventi erano Gennaro Ursino, Gaetano Veneziano, Pietro Bartilotti, ovvero tutti esponenti della Cappella Reale.<sup>34</sup> Presso l'istituzione spagnola l'evento di maggior impatto emotivo era la rinomata e suggestiva processione detta appunto “della Solitaria”, che si snodava per le vie di Napoli nella notte del Venerdì Santo, portando in strada il mistero della morte di Cristo. Il canonico Carlo Celano nelle sue cronache fa infatti riferimento a «una divotissima processione con i misteri della Sacra Passione» cui prendevano parte «tutti i capi dei Tribunali e Ministri, in modo che vi si vedono torchi accesi al numero di duemila e forse più».<sup>35</sup>

Fede, pathos, folclore si mescolavano nella ricostruzione visiva del dramma della Passione. Ma il potente fascino di questo rituale era dato dalla teatralizzazione del dolore, che prendeva vita non solo attraverso canto e parola, ma anche con la gestualità dei corpi, i giochi di luce, i rumori. Purtroppo non si posseggono testimonianze iconografiche relative alla processione, ma la descrizione del Bouchard può essere utile a comprendere in che modo la processione avanzasse per le vie cittadine:

Après ces battans, suivent / quantité de faquins tous vestus de longues aulbes de toile et la face couverte, qui portent les uns au bout de longues perches de grans chaudrons pleins de poix, graisse et huile alumez, les autres des cierges de cire blanche au bout de certaines cannes fendues en quattro, et entourent tout le mystere, au devant duquel marche un choeur de musique, et au derrière le cavalier *il quale conduce il misterio*, avec tous ceus qu'il a invitez, ayant tous un cierge allumé en main. En ce mesme ordre suivent tous les autres mysteres [...].<sup>36</sup>

31 Probabilmente non tutte le lezioni e responsori di ciascun notturno erano messi in musica. Durante la controriforma, dagli ultimi decenni del '500, molti salmi, i responsori e una parte delle lezioni, erano cantati in polifonia, mentre le altre parti restavano in canto gregoriano.

32 Esempi di lamentazioni messe in musica per religiose si trovano anche in altri contesti italiani. Colleen Reardon nel saggio «Ha innalzato un muro attorno a me»: *Lamentazioni per monache senesi*, si interroga sul significato di questa tipologia di composizioni in relazione anche alla vasta diffusione in diverse regioni d'Italia. La Reardon propone un esame del simbolismo presente nelle Lamentazioni di Geremia rispetto al contesto monastico e ipotizza che queste composizioni possano essere considerate alla stregua dei panti rituali che le donne usavano compiere durante i riti funebri in occasione della morte dei parenti. Si veda REARDON 2000, pp. 27–44.

33 SOLITARIA, Giornale di introito ed esito 1697–1704, app. p. 329.

34 La “Domenica delle olive” indicava la Domenica delle Palme. SOLITARIA, Libro Maggiore 1704–1710, app. p. 330.

35 CELANO 2001, Giornata V, p. 588.

36 BOUCHARD 1977, pp. 189–190.

La processione era arricchita da passi processionali, i cosiddetti “misteri”, raffigurazioni artistiche della Passione e Morte di Cristo, che si ergevano su una base sagomata di legno detta “vara”, realizzati sia in legno che in cartapesta dagli artigiani napoletani. I gruppi si ispiravano all’iconografia classica, oppure ad episodi citati nei Sacri Testi o nei Vangeli Apocrifi. Le statue, illuminate in modo da far risaltare i tratti del volto, le movenze di dolore e sofferenza, venivano spesso arricchite con preziosi ornamenti argentei ed elaborate composizioni floreali che ne esaltavano la bellezza. Alla processione prendevano parte, oltre al popolo ai clerici e sacerdoti, il viceré, tutte le alte autorità cittadine compreso i corpi militari, assieme ad uno stuolo di battenti, ovvero fedeli che accompagnavano il corteo con lunghe tuniche e cappucci e armati di flagelli, aggiungendo in tal modo alla preghiera la mortificazione fisica, in segno di penitenza e di partecipazione alla Passione di Cristo.<sup>37</sup> Ad essi si aggiungevano i musici della Cappella Reale e le ‘flotte’ dei Conservatori.

Fino ad oggi le svariate carte d’archivio esaminate non ci restituiscono chiarimenti sul concreto impiego della musica nella processione. Molto spesso nei documenti contabili l’utilizzo di musica e musicisti viene semplicemente accennato senza precisi dettagli relativi alla prassi e alle modalità di esecuzione. Si trovano indicazioni in tal senso a partire dal 1602, in cui nelle spese relative alla processione si annotano i compensi ad Ascanio Meo «mastro de capilla de Santiago», cui venivano corrisposti «d. 7 por la musica del Viernes Santo y dia de Resurection»,<sup>38</sup> così come nel 1606 don Agustín Agresta «mastre de Capilla», viene ricompensato con «dies ducados por lo que ha trabajado con la musica la noche del Viernes Santo con la procession, y el domingo siguiente de la Resurection de Nostro Señor».<sup>39</sup>

La lunga maratona dei riti della Settimana Santa annoverava un’altra importante processione che si svolgeva il Sabato Santo, in qualche modo connessa a quella della Solitaria per l’utilizzo dei “misteri”. Era la cosiddetta processione dei Battaglini, realizzata dalla Reale Arciconfraternita di Montecalvario che portava in processione la statua della Madonna con la raffigurazione dei Misteri che rappresentavano alcuni episodi della vita di Gesù e Maria. Questa processione coinvolgeva i viceré, la nobiltà, i funzionari più distinti dello stato. Era la più grandiosa e sontuosa manifestazione cittadina, e anche in essa si riscontrava la partecipazione della Real Cappella di Palazzo, sei bande di dieci strumenti ciascuna, cinque “flottole” di voci e strumenti del conservatorio de Poveri di Gesù Cristo e tre del conservatorio della Pietà de’ Turchini.<sup>40</sup>

37 Si tratta di una tradizione dalle origini spagnole dove le rappresentazioni erano frutto del ‘teatro de los misterios’ che, con la dominazione spagnola, cominciavano lentamente a diffondersi identificandosi come processioni penitenziali sui misteri dolorosi.

38 SOLITARIA, Registro d’Introito 1602-1609, app. p. 311.

39 SOLITARIA, Registro d’Introito 1602–1609, app. p. 311.

40 Sulla Processione dei Battaglini si rimanda a: NAPPI 2001; MANCINI 1968; COTTICELLI/MAIONE 2006.

### 3. Liturgie ‘straordinarie’

Vi sono poi cerimonie che potremmo definire ‘straordinarie’ perché organizzate in relazione a degli avvenimenti pubblici o a delle specifiche necessità della città o di un’istituzione.<sup>41</sup> Appartengono a questa categoria le celebrazioni per la dedicazione del titolo di un monastero; il culto di un santo patrono o protettore cui era riservata una particolare solennità e concorso di popolo; le ceremonie legate alla storia della città o all’emissione di un voto, istituite per ringraziamento dell’intervento salvifico della Beata Vergine piuttosto che di un santo.

La straordinarietà di un culto era data dallo spettacolo offerto al fedele attraverso la ricchezza dei paramenti liturgici e l’impiego di sontuosi apparati. Le chiese si riempivano di luci e di effetti sbalorditivi, per una *mise en scène* provvisoria che mirava a suscitare la meraviglia del fedele. La musica costituiva ovviamente uno dei mezzi privilegiati per l’esaltazione di un ceremoniale che in genere aveva, nel canto del *Te Deum*, il suo fulcro.<sup>42</sup>

Le cronache della «Gazzetta di Napoli» sono testimoni indiscussi dei molteplici eventi spettacolari che affollavano le vie e le istituzioni napoletane. Dalla loro lettura è possibile ripercorrere gli eventi storici della capitale del Viceregno.

Napoli fu, per un arco assai esteso di tempo, capitale di un vicereame senza una corte o un governatore stabili, in quanto gli avvicendamenti del rappresentante di Spagna si susseguivano a pochi anni di distanza, o, in alcuni casi, a pochi mesi l’uno dall’altro. Il forte legame con Madrid si esplicitava anche attraverso le celebrazioni di ringraziamento per battaglie, incoronazioni, vittorie militari, date che riguardavano i regnanti e le famiglie aristocratiche. I genetliaci dei viceré beneficiavano di messe solenni e musicisti della Cappella Reale,<sup>43</sup> mentre per la recuperata salute di nobili e aristocratici, si rendeva grazie con solenni esposizioni del Santissimo Sacramento. Stesso dicesi per i riti funebri in onore di sovrani, esponenti di famiglie aristocratiche e clero. Ad esempio, in occasione della morte di Carlo II re di Spagna, avvenuta il 1 novembre 1700, il conservatorio dello Spirito Santo celebrò una messa commemo-

41 I testi liturgici ufficiali relativi a riti e ceremonie (rubriche dei messali e breviari, pontificale, ceremoniale) non utilizzano una distinzione fra liturgie ordinarie e straordinarie. Si comprende però che le liturgie ordinarie erano semplicemente quelle previste dal calendario liturgico universale o proprio di una diocesi. Sulla distinzione fra ceremonie ordinarie e straordinarie si rimanda a HAMELINE 2009, pp. 19–31, e in generale sulle ceremonie straordinarie in differenti contesti europei si rimanda a DOMPNIER 2009.

42 I documenti riferiscono genericamente di liturgie, non sempre si specifica la tipologia di liturgie organizzate. Non è scontato che esse prevedessero la celebrazione di una messa o l’ufficio dei vespri. Costante, invece, è la presenza del canto del *Te Deum*.

43 GDN, 1 aprile 1681 «Giovedì 27 del passato [marzo] questo eccellentissimo sig. viceré marchese de los Velez, solennizzò il giorno natalizio della maestà della regina sposa [...] e dopo si portò a tener cappella reale nella chiesa del monasterio della Concezione delle monache spagnole, ove si cantò solenne *Te Deum* e messa [...]. cfr. MAGAUDDA/COSTANTINI 2009, appendice, p. 15.

rativa del defunto monarca con l'accompagnamento musicale «delle virtuosissime monache di quel medesimo luogo».<sup>44</sup> Le monache di Santa Chiara organizzarono invece solenni funerali con «scelta musica»<sup>45</sup> per la prematura morte del figlio del Conte Daun, viceré di Napoli nel 1715; «messa cantata con musica» invece per i funerali del «fu mons. Viglino, vescovo di Tricarico»<sup>46</sup> e benefattore del conservatorio dell'Arte della Lana.

Nel 1707 Napoli passò sotto governo austriaco ed ecco apparire nelle cronache una numerosa serie di celebrazioni legate alla casa imperiale d'Austria. L'intronazione a re d'Ungheria di Carlo VI d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, avvenuta il 22 maggio 1712, venne festeggiata nella chiesa di Santa Chiara «da quelle dame religiose fatta magnificamente adornare», cantando un «solenne *Te Deum* e messa da' musici della R. Cappella, animata dagli armonici concetti del rinomato Matteucci Sassano, la cui funzione seguì sotto la triplice scarica dell'archibugio del battaglione alemanno [...]».<sup>47</sup> *Te Deum* e messe di ringraziamento furono celebrati per le diverse gravidanze della consorte di Carlo VI e per «l'augustissima prole al nostro imperadore». In occasione della nascita del primogenito di Carlo VI, Leopoldo Giovanni d'Asburgo, le clarisse di Santa Chiara predisposero una solenne esposizione del Santissimo Sacramento, con un «vaghissimo ornamento» disegnato da Francesco Solimena e Nicolò Amenta. I festeggiamenti, ci indica la «Gazzetta», proseguirono poi la mattina successiva, giorno di Pentecoste, al conservatorio dello Spirito Santo, dove «da dieci figliuole di esso cantossi un bellissimo componimento del medesimo Amenta per l'accennata nascita».<sup>48</sup>

Il viceregno austriaco si concluse nel 1734, quando con Carlo III di Borbone, il regno tornò indipendente e iniziò una sua vita autonoma pur rimanendo strettamente legato alla Spagna. Il 10 maggio 1734 Carlo fece il suo solenne ingresso nella città di Napoli, salutato da una folla festante sulla quale, come riportato da cronache del tempo, il novello re faceva ricadere monete d'oro. Numerose istituzioni cittadine si prepararono a festeggiare tale evento storico: le clarisse di Santa Chiara predisposero una serie di artificiosi apparati<sup>49</sup>, mentre le benedettine di Santa Patrizia, «in attestato del godimento che han sentito per il felicissimo ingresso di sua maestà in questo Regno», illuminarono per tre sere il loro monastero, «e nell'ultimo giorno [...] fecero comparire la chiesa riccamente abbellita e cantarono il *Te Deum* con sceltissima musica [...]».<sup>50</sup>

Nel 1737 Maria Amalia di Sassonia divenne promessa sposa di Carlo di Borbone. Ottenuta infatti la dispensa papale resa necessaria per sanare un impedimento

44 GDN, 16 febbraio 1701 (1), app. p. 293.

45 GDN, 20 agosto 1715 (1), app. pp. 273–274.

46 GDN, 13 agosto 1720 (1), cfr. MAGAUDDA/COSTANTINI 2009, appendice, p. 340.

47 GDN, 21 giugno 1712 (1), app. p. 273.

48 GDN, 2 giugno 1716 (1), app. p. 294. Nicolò Amenta era uno stimato letterato e commediografo.

49 Si veda cap. VI, pp. 182–184.

50 GDN, 25 maggio 1734 (5), app. p. 112.

causato da un rapporto di parentela, la cerimonia nuziale venne pubblicamente annunciata alla fine dell'ottobre 1737. Le cronache della «Gazzetta» palesano l'euforia con la quale fu accolta la notizia a Napoli. Dal gennaio 1738 si susseguirono infatti numerose ceremonie di ringraziamento per l'annuncio del matrimonio: le monache di Santa Chiara «fecero illuminare tutto il monastero e cantare un solenne *Te Deum* nella loro chiesa con scelta musica, magnifico apparato e continue orazioni»;<sup>51</sup> «pomposo apparato» e «scelta musica»<sup>52</sup> a San Potito, mentre «l'inesplicabile divozione» all'«invittissimo monarca» delle monache di Santa Maria Maddalena, veniva suggellata da un «ricco altare d'argenti a lume di più torce [...] *Te Deum* e solenne messa a più cori di scelta musica [...] in ringraziamento all'Altissimo delle stabilitate nozze della maestà sua colla serenissima R. principessa di Polonia [...]».<sup>53</sup> Anche presso il conservatorio della Solitaria si «rese le grazie a Iddio» facendo «ornare la chiesa con magnifico apparato» e con la celebrazione di una messa «con tutta la sacra pompa e con musica sceltissima, dopo la quale furon rese per la seconda volta le grazie a Dio col *Te Deum*, cantato maravigliosamente da' migliori virtuosi della città [...]»;<sup>54</sup> stesso dicasi delle monache del monastero di Santa Maria Egiziaca Maggiore<sup>55</sup> e delle Carmelitane Scalze.<sup>56</sup>

La celebrazione del matrimonio avvenne poi a Dresda l'8 maggio 1738. La quattordicenne Maria Amalia sposò per procura Carlo di Borbone. La cerimonia precedette il lungo viaggio della sposa verso Napoli.<sup>57</sup> Per l'occasione al conservatorio della Solitaria si fecero «pubbliche preghiere con esposizione del Santissimo e musica per impetrare da Dio felice viaggio e prospero arrivo della M. della nostra regina in questa capitale [...]»,<sup>58</sup> assieme ad un «solenne *Te Deum* con musica, messa grande» per «la lieta notizia gionta del matrimonio già contratto».<sup>59</sup> La coppia si incontrò per la prima volta il 19 giugno in un villaggio sulla frontiera del Regno e fece il suo ingresso a Napoli il 4 luglio, in un clima di festa generale. I novelli sposi furono salutati dalle monache della Solitaria con «tre sere di vaga e ricca illuminazione [...]», nel giorno de' 23 del caduto si cantò solenne *Te Deum* con sceltissima musica [...].<sup>60</sup> Le religiose di Ss. Pietro e Sebastiano infine «dimostrarono anche il loro singolare giubilo, con averne fatto dire il *Te Deum*, in ringraziamento al Signore [...] nella loro regal chiesa, con musica solenne fatta dal maestro della R. Cappella Domenico Sarro [...]».<sup>61</sup>

51 GDN, 7 gennaio 1738 (2), app. p. 274.

52 GDN, 21 gennaio 1738 (5), app. p. 40.

53 GDN, 4 febbraio 1738 (1), app. p. 211.

54 GDN, 11 febbraio 1738 (1), app. p. 334.

55 GDN, 25 febbraio 1738 (4), app. p. 119.

56 GDN, 25 marzo 1738 (1), cfr. MAGAUDDA/COSTANTINI 2009, appendice, p. 563.

57 Il fratello di Maria Amalia, Federico Cristiano di Sassonia rappresentava lo sposo.

58 GDN, 20 maggio 1738 (1), app. pp. 334–335.

59 GDN, 3 giugno 1738 (1), app. p. 335.

60 GDN, 1 luglio 1738 (2), app. p. 335.

61 GDN, 8 luglio 1738 (5), app. p. 160.

Anche le diverse gravidanze della regina Maria Amalia videro una grande partecipazione da parte delle istituzioni cittadine. La Solitaria cantò solenne *Te Deum* per la prima nascita, nel 1740, di Maria Isabella Antonia,<sup>62</sup> mentre le monache di Santa Chiara cantarono un solenne *Te Deum* per quella di Maria Josefa Antoinette,<sup>63</sup> deceduta poco dopo. Per la nascita del principe Filippo, il conservatorio dei Ss. Filippo e Giacomo celebrò una «gran messa [...] più cori di scelta musica» e un immancabile *Te Deum* in ringraziamento «all'Altissimo di una grazia sì segnalata [...]»,<sup>64</sup> e ancora le monache del conservatorio dell'Arte della Lana, «con apparato, esposizione del Santissimo, messa cantata, musica e gran sparo di mortaletti»,<sup>65</sup> festeggiarono la nascita del piccolo Carlo, destinato a diventare Carlo IV, continuatore del ramo spagnolo dei Borbone.

A seguito invece della morte della figlia di Carlo di Borbone, Maria Teresa Anna, deceduta due mesi dopo la nascita, furono organizzati a Santa Chiara solenni funerali e un imponente corteo funebre:

[...] seguita in esso giorno [1 maggio] e sullo spuntare del medesimo la morte dell'ultima sereneissima infantina [...], fu trasportata nella chiesa del R. monistero di S. Chiara [...] e chiudeva la marcia una compagnia delle reali guardie d'infanteria italiana con bandiera spiegata e tamburo battente [...] e, situata sopra alto, maestoso e nobilmente ideato feretro tutto copiosamente adorno di lumi [...], così restò esposta fino alla seguente mattina di domenica [3 maggio]. E, dopo esserle recitate le solite preci, secondo il rituale della santa romana Chiesa, da cento religiosi di ciascuna delle quattro Religioni Mendicanti, siccome pure da tutti i musici della R. Cappella, successivamente [...] fu collocata provvisionalmente in una nicchia d'una cappella d'essa R. chiesa [...].<sup>66</sup>

#### 4. Le ceremonie di ‘monacazione’

Il potere delle famiglie aristocratiche si esplicitava soprattutto nell'organizzazione delle sontuosissime ceremonie di professione religiosa, che segnavano l'ingresso di giovani donne nell'universo claustrale. L'ostentazione e la pompa di molte ceremonie di monacazione, in linea con le forme di rappresentazione della religiosità dell'epoca, segnavano pubblicamente il cambiamento nello *status* di vita della donna e l'inizio di un'esistenza nuova.

La liturgia della ‘monacazione’ appariva una trasposizione sul piano mistico del rito matrimoniale, del quale conservava l'uso dei simboli come velo e corona, quali segni di unione e fedeltà di una vergine al suo Sposo celeste.<sup>67</sup> Vi

62 GDN, 15 marzo 1740 (3), app. p. 335.

63 GDN, 23 gennaio 1742 (4), app. p. 274.

64 GDN, 18 luglio 1747 (3), app. p. 281.

65 GDN, 26 novembre 1748 (2), cfr. MAGAUDDA/COSTANTINI 2009, appendice, p. 689.

66 GDN, 5 maggio 1750 (1), app. p. 274.

67 Sul parallelismo tra nozze mistiche e nozze profane si vedano: ZARRI 2000, pp. 385–388; EVANGELISTI 2000, pp. 233–247; LOWE 2002, pp. 41–65.

era infatti l'uso di espressioni quale *sponsae Christi, puellae Christi, Christo maritatae, Deo nuptae* etc. quasi a rendere palese il significato sponsale della scelta e dello stato di vita di donne che per amore di Cristo rinunciavano al matrimonio secolare.

La documentazione archivistica esplorata per la città di Napoli, riporta alla luce una svariata serie di ceremonie di monacazione senza mai arrivare a configurare una forma comune e condivisa di azioni liturgiche e rituali. L'uniformità dei culti post-tridentina e l'idea del centralismo romano, non sembrano in realtà essere state assorbite dai diversi ordini monastici napoletani. Molto spesso la professione monastica viene identificata dalla fonti con i termini di "monacazione" e "monacaggio", o ancora più genericamente col "prender l'abito". Questa terminologia poteva riferirsi però ai rituali di vestizione, professione o consacrazione di una vergine.<sup>68</sup>

Per i rituali di vestizione e professione ci vengono in aiuto le descrizioni presenti nelle costituzioni delle singole istituzioni monastiche o nei rituali e ceremoniali previsti dalle regole dell'ordine a cui apparteneva il chiostro, fonti purtroppo scarse per il contesto napoletano.<sup>69</sup> Risulta quindi difficile una puntuale ricostruzione delle diverse azioni liturgiche che potevano variare a seconda dell'ordine e delle regole.<sup>70</sup> Vi è inoltre da dire che fra le comunità religiose femminili, non solo di

68 Sui diversi significati di professione e consacrazione si rimanda a: ZARRI 2000, p. 375; METZ 2001.

69 Per XVII e XVIII sec. si conservano pochissimi testimoni di rituali di professione religiosa per la città di Napoli. Qualche informazione è possibile desumerla da alcune regole e costituzioni di singole istituzioni: *La regola quale devono osservare le donne et le figliole che nel Monastero della Santissima Trinità di Napoli vivono*, Napoli, Giovan Giacomo Carlino, 1615; *Constitutioni delle monache del Monastero di S. Andrea di Napoli*, Napoli, Orazio Salviani, 1589; *Regole che hanno da osservare le monache del monasterio del Divino amore dell'Ordine di S. Domenico*, Napoli, Francesco Savio stampatore della Corte Arcivescovile, 1644. Risalente al 1847 invece un ceremoniale contenente i riti di vestizione e professione religiosa del monastero di San Francesco delle Cappuccinelle, ASDN, San Francesco delle Cappuccinelle, Cerimoniale per novizie, professe e abbadesse sec. XVIII–XIX.

70 La difficoltà di reperire un unico codice di informazioni riguardanti i riti di professione viene segnalata in un manuale di vestizione e professione del monastero di Santa Chiara di Manfredonia del 1743. Nella prefazione si legge: «Questo breve Libretto, non si è scritto ad altro fine, che per dar comodo al Sacerdote che fà la funzione di vestire, o di professare la Religiosa: perchè si osserva, non senza qualche ammirazione, e disordine: che il Sacerdote, (che al più delle volte sono gli stessi Prelati) sogliono andar, come suol dirsi, scartabellando, nell'atto stesso, che si sta facendo la funzione, per cercar questa, e quell'altra cosa; per i Messali; per i Cerimoniali; per le Regole; e per alcune carte disperse di quà, e di là, onde non riesce con decoro una funzione così tenera, e così grave; a Dio cotanta grata, com'è la Vestizione, e la Professione, d'una Vergine Religiosa [...]. *Manuale ove si contengono le due formole; di vestir l'abito, e di far la professione nell'ordine della madre S. Chiara. Giusta il ceremoniale de' Frati Minori, e le regole chiarine; e secondo si pratica dalle religiose di esso ordine nel monastero di S. Chiara della città di Manfredonia. Cosagrato alla Madre Santa Chiara da una religiosa sua figlia, professa nel monastero predetto di essa città di Manfredonia 1743*, Biblioteca del Convento di San Matteo, S. Marco in Lamis, Foggia.

ambito napoletano, vi fu una grandissima varietà in relazione al ceremoniale di vestizione e professione. Alcuni monasteri trascuravano il rito liturgico per dare spazio ad elementi devozionali e spettacolari, altri invece seguivano uno schema rituale comune, a tratti assimilabile a quello della consacrazione.<sup>71</sup>

Dal confronto fra le fonti superstiti esaminate possiamo affermare che, nella maggior parte dei casi, il rito si svolgeva alla presenza del vescovo o del cardinale protettore del monastero, oppure di un suo delegato.<sup>72</sup> La fanciulla da ‘vestire’ veniva condotta in chiesa da due matrone, abbigliata pomposamente come una sposa, tanto da indossare un ricco abito bianco, con gioielli e fiori nelle chiome, simboleggiando che in tal modo la donna proveniente dalla mondana vita secolare si spogliava, accettando la povertà della nuova condizione sponsale.<sup>73</sup> La liturgia si apriva con la celebrazione della messa votiva dello Spirito Santo, con una colletta *pro Virgine*.<sup>74</sup> Terminata la messa aveva inizio l’esplorazione da parte del vescovo della volontà della monacanda, a seguito della quale alla postulante veniva imposto un nuovo nome. Seguivano orazioni e litanie che terminavano con il canto del *Veni Creator Spiritus*. Il rito prevedeva poi la benedizione della veste e del velo bianco. La badessa, o in alcuni casi lo stesso vescovo, recideva i capelli alla fanciulla, le faceva indossare la nuova veste, il velo, le corde e lo scapolare ove previsto dall’ordine, imponeva sul suo capo una corona e infine le venivano consegnati il salterio, una croce e una candela.<sup>75</sup> Dopo nuove orazioni, il rito giungeva al fine con il canto del *Te Deum*, e nel rientrare in clausura, le consorelle intonavano il salmo *Ecce quam bonum* o più comunemente l’antifona *Veni Sponsa Christi*.

Terminato l’anno di noviziato, si procedeva alla cerimonia di professione. Il rito era pressoché il medesimo: di nuovo la fanciulla si prostrava a terra, venivano benedetti e poi consegnati una nuova tonaca, un nuovo velo, la corona, il salterio, quindi la postulante dichiarava la sua professione solenne. La neoprofessa moriva al mondo e alle sue inquietudini e rinasceva a una nuova vita, a uno stato superiore e più alto, quello di *Sponsa Dei*.

71 Sulle differenze fra i vari rituali di professione in uso a Napoli si veda anche NOVI-CHAVARRIA 2009, pp. 31–43.

72 Prima del Concilio di Trento, la funzione veniva in genere presieduta da un chierico o da un membro di un ordine regolare, in seguito per conferire maggiore solennità alla cerimonia i riti si svolsero nella maggior parte dei casi alla presenza del vescovo.

73 La cerimonia poteva avvenire anche in forma ‘privata’, in tal caso si svolgeva dietro le grate della clausura. Nel monastero di Santa Patrizia ad esempio non era prevista alcuna formulazione solenne dei voti, ma solo una professione tacita, cfr. FACCHIANO 1992, p. 24 e seg.; NOVI-CHAVARRIA 2009, pp. 33–34; NOVI-CHAVARRIA 2009<sup>2</sup>, pp. 349–364.

74 Se la monacazione avesse avuto luogo di domenica o in un giorno festivo, la messa avrebbe seguito il rito della festa corrente conservando la colletta *Pro Virgine*.

75 La corona indicava fortezza, gloria e onore, il velo era indice di obbedienza e purezza, mentre l’abito doveva costituire il segno evidente della scelta di vita appena compiuta, la candela infine simboleggiava la luce divina che avrebbe illuminato il cammino della professa da allora in poi.

Il significato sponsale della professione monastica era rimarcato in maniera ancora più forte dalla cerimonia di consacrazione,<sup>76</sup> che accompagnava o seguiva la professione religiosa, rappresentando un atto pubblico in cui formalmente si prendeva possesso, davanti alla Chiesa, della decisione di un'esclusiva dedicazione e donazione a Dio. Non tutte le professe però ricevevano la consacrazione, alcune facevano voto privato conosciuto dall'autorità ecclesiastica ma non confermato da una cerimonia ufficiale.

Differentemente dai riti di vestizione e professione, celebrati a seguito della messa, la consacrazione si collocava nella liturgia, fra l'epistola e il Vangelo, così come previsto nel Pontificale.<sup>77</sup> Dopo il canto del graduale le vergini uscivano processionalmente dalla clausura al canto dell'antifona *Prudentes Virgines*, accompagnate da due matrone e precedute dalla croce portata da due accoliti, con la partecipazione di chierici, sacerdoti, canonici. Le consacrande si presentavano e si prostravano a terra davanti al vescovo e una volta alzatesi si disponevano a semicerchio intorno al celebrante e ascoltavano esortazioni sul significato dei voti che avrebbero di lì a poco pronunciato. Seguiva l'antifona *Venite, venite, venite filiae*, una triplice esortazione tramite la quale il vescovo chiamava le vergini chiedendo ripetutamente la volontà nel seguire Cristo in obbedienza, castità e povertà. Le fanciulle accettavano la chiamata rispondendo *Et nunc sequimur in toto corde*. Al termine di questo lungo e suggestivo dialogo fra il celebrante e le future consacrate, si passava alla benedizione degli oggetti rituali. La liturgia a questo punto prevedeva tre momenti processionali differenti, relativi all'accettazione dei simboli nuziali: velo, anello e corona. La velazione era forse il momento maggiormente evocativo della cerimonia nunziale, aveva inizio con il canto dell'antifona *Posuit signum in faciem meam* e proseguiva con la consegna dell'anello, durante la quale le vergini alzavano simultaneamente la mano inanellata cantando *Anulo suo subarravit*.<sup>78</sup> L'imposizione di una corona donava loro il diritto di essere chiamate e riconosciute dal mondo come spose di Cristo. Infine il vescovo si congedava dai presenti con la pronuncia di un anatema contro coloro che avrebbero potuto insidiare la verginità delle monache o che avrebbero tentato di usurpare i loro beni. Terminata la parte rituale proseguiva la messa con orazioni espressamente rivolte alle giovani.

76 Sull'evoluzione del rito di consacrazione si veda: METZ 2001; ZARRI 2000, pp. 251–388; BOLCHI 2002.

77 Nei libri pontificali vengono specificati inoltre i giorni in cui poteva essere celebrato il rito: il giorno dell'Epifania, durante la settimana *in albis*, nelle feste dei Santi Apostoli o nelle domeniche. Si veda anche: BUOMATTEI 1773; METZ 2001, pp. 152–178.

78 Il termine *velatio* si riferisce all'antica tradizione di velare le giovani spose nel rito matrimoniale. Questo elemento simbolico venne ripreso nelle ceremonie di consacrazione religiosa, spesso identificate con il solo termine di velazione. Nel corso dei secoli, con l'adozione di nuovi elementi simbolici del rito liturgico quali anello e corona, volti a rimarcare il significato sponsale della cerimonia, si preferì utilizzare i termini più ampi di consacrazione o benedizione.

Si riassumono nello schema successivo le principali azioni rituali della cerimonia, così come compaiono nel Pontificale Romano,<sup>79</sup> evidenziando le principali sezioni cantate affidate di volta in volta alle monache,<sup>80</sup> al celebrante e al coro:

Tabella 2: Rito di consacrazione delle vergini.

Processione	Presbitero	Antifona	<i>Prudentes virgines</i>
Interrogazione	Celebrante	Antifona	<i>Venite venite venite filiae</i>
	Monache	Antifona	<i>Et nunc sequimur in toto corde</i>
Benedizione delle vesti	Monache	Responsorio	<i>Regnum Mundi</i>
	Celebrante e coro	Responsorio	<i>Veni electa mea</i>
Imposizione dei simboli:			
<i>Velo</i>	Monache	Antifona	<i>Ancilla Christi sum</i>
	Monache	Antifona	<i>Posuit signum in faciem meam</i>
	Celebrante e coro	Antifona	<i>Desponsari dilecta mea</i>
<i>Anello</i>	Monache	Antifona	<i>Ipsi sum despensata</i>
	Monache	Antifona	<i>Anulo suo subarravit</i>
	Celebrante	Antifona	<i>Veni Sponsa Christi</i>
<i>Corona</i>	Monache	Antifona	<i>Induit me Dominus</i>
Professione dei voti	Monache	Antifona Antifona	<i>Ecce quod concupivi Mel et lac ex eius ore suscep<i>i</i></i>
Anatema	Celebrante	—	—
Alleluia			
Communio	Monache	Antifona	<i>Mel et lac ex eius ore suscep<i>i</i></i>

La celebrazione del rito di consacrazione divenne qualcosa di abbastanza raro fra Sei e Settecento, perché la sola professione ribadiva già da se stessa l'impegno che la persona si assumeva entrando nella vita religiosa, pertanto questo rito si era in qualche modo fuso alla professione stessa.<sup>81</sup> D'altra parte professione e

79 Lo schema seguente deriva dalla consultazione dell'edizione del 1663 del Pontificale Romano post-tridentino di Clemente VIII pubblicato per la prima volta nel 1596, cfr. PONTIFICALE 1663.

80 Le antifone riservate al canto delle monache sono tratte dalla *Passio Sancte Agnetis*, racconto ad opera di Sant'Ambrogio dedicato alla vita della martire Agnese, considerata l'archetipo delle vergini consurate a Dio.

81 L'edizione del Pontificale di Clemente VIII segnò un punto di arresto nella storia dell'evoluzione del rito, tanto che tutte le edizioni seguenti del Pontificale Romano (Urbano VIII nel 1645,

consacrazione rappresentavano forme celebrative di amore sponsale per Cristo, e pur prevedendo azioni e tempi differenti, avevano di certo una notevole capacità di integrarsi vicendevolmente.

Come componente essenziale della liturgia, la musica costituiva un elemento determinante per il fasto della cerimonia. Probabilmente le stesse professe partecipavano al rito con il canto delle antifone così come prescritto dal Pontificale, con le formule di intonazione o attraverso l'uso del canto figurato. Una testimonianza interessante a proposito della pratica di cantare le promesse ci viene offerta da cinque antifone per contralto composte nel 1781, per la monacazione della «Reverendissima Signora Mariantonio Pignatelli», da Alessandro Speranza, maestro di cappella del monastero di Regina Coeli.<sup>82</sup> Si tratta delle antifone corrispondenti ai momenti simbolici e alla proclamazione dei voti da parte delle postulanti presenti nel rito di consacrazione. Le antifone si presentano disposte, all'interno del fascicolo che le contiene, in ordine diverso rispetto alla liturgia prevista dal Pontificale:<sup>83</sup>

1. *Posuit signum in faciem meam ut nullum praeter eum amatorem ad mittam*
2. *Induit me Dominus Cyclade auro textae immensis monilibus ornavit me.*
3. *Anulo suo subhonoravit me Dominus et tam quam sponsam decoravite me corona*
4. *Ipsi sunt despontata cujus pulchritudinem sol et luna mirantur*
5. *Mel et lac ex eius ore suscepi et sanguinis eius ornavit genas meas.*

---

Benedetto XIV nel 1754 e Leone XIII nel 1888) si limitarono a riportare il testo del 1596 senza apportare modifiche rilevanti. Un intervento di revisione fu realizzato dall'abate benedettino dom Guéranger che preparò nel 1868 un rituale in cui in un'unica celebrazione erano fuse la *consecratio virginum* e la professione monastica. Tale rito venne approvata dalla Santa Sede e denominato *Ritus sacrae professionis virginis*. Cfr. BOLCHI 2002, pp. 27–54.

82 Le antifone sono custodite presso la Biblioteca privata Giuseppe Pastore di Lecce. Ringrazio Sarah M. Iacono per avermi segnalato queste fonti e per averle fotografate in mia vece e ringrazio ancora la famiglia Pastore per avermi concesso di pubblicare le riproduzioni dei manoscritti. Si rimanda inoltre ad un piccolo contributo scritto da Giuseppe Pastore relativo a questo manoscritto da lui custodito: PASTORE 2007, pp. 55–64. Si rimanda inoltre a FIORE/IACONO 2016.

83 Si veda la disposizione delle antifone presente nella tabella 2, p. 79.



2. Alessandro Speranza, Cinque antifone. Frontespizio.<sup>84</sup>  
Biblioteca G. Pastore.

Si tratta di antifone scritte in notazione moderna, con una melodia ornamentata con reminiscenze di stile operistico.<sup>85</sup> Purtroppo per Napoli non abbiamo sufficienti informazioni per poter supporre o affermare che il canto delle promesse attraverso l'uso del canto figurato, ad opera delle stesse religiose, fosse una pratica generalizzata o relativa ad un ordine monastico, così come avveniva in altri contesti

84 A riprova della mistione dei riti di professione e consacrazione, è da notare in questo testimone la dicitura di «solenne professione», tuttavia le antifone presenti nel manoscritto appartengono alla liturgia di consacrazione descritta nel Pontificale.

85 Non è ben chiaro l'organico strumentale previsto per queste antifone. Il manoscritto non reca alcuna indicazione in merito. La scrittura del rigo superiore farebbe pensare ad un violino, tuttavia vi sono accordi difficilmente eseguibili per uno strumento ad arco. L'ipotesi avanzata dallo stesso Giuseppe Pastore nel suo articolo sarebbe del semplice accompagnamento tastieristico ma con una diversa disposizione delle parti: il primo rigo sarebbe relativo alla mano destra e l'ultimo alla sinistra, la voce di contralto al centro. Anche questa ipotesi sembra alquanto dubbia, non soltanto per l'inusuale disposizione delle parti ma anche per la presenza di accordi di undecima affidati alla sola mano destra. Si potrebbe forse avanzare l'ipotesi di una viola d'amore.

europei.<sup>86</sup> Le antifone di Speranza risultano essere ad oggi l'unica testimonianza a noi pervenuta per l'ambito napoletano. Di certo le monache, così come prescritto dalle costituzioni e dalle regole interne ai monasteri, erano istruite per poter partecipare attraverso il canto alle liturgie, e non stupisce quindi che esse potessero poi cimentarsi anche in melodie più complesse.



3. Alessandro Speranza, *Posuit signum in faciem meam*.  
Biblioteca G. Pastore.

Le gerarchie ecclesiastiche tendevano a proibire qualsiasi eccesso in queste ceremonie, negando sia la possibilità di decorare la chiesa con paramenti vari, sia di eseguire canto figurato e musica con qualsiasi strumento eccettuato l'organo, ammettendo soltanto che le monache si esibissero nel canto fermo durante la liturgia. Si tentava inoltre di evitare che la pubblicità di tali eventi favorisse l'andirivieni di persone che potevano mettere a rischio la clausura delle monache già professe. Un documento del 1690, proveniente dal monastero delle clarisse di Santa Chiara,

86 Un esempio è rappresentato da alcune comunità monastiche portoghesi che prevedevano la pratica di cantare i voti o le promesse sia con l'utilizzo del *cantus planus* che del canto figurato, in alcuni casi ciò avveniva in portoghese, discostandosi quindi dal latino. Cfr. FERNANDES 1998, pp. 59–94; FERNANDES 2015.

indica quella che sarebbe dovuta essere la regola circa l'utilizzo della musica proprio durante le ceremonie di vestizione e professione:

Ordini dell'Eminentissimo Signor Cardinale Protettore per li Monasteri di Santa Chiara e della Madalena, circa la musica, ristretti in alcuni punti.

1. Si prohibisce [...] il cantare in Musica in ogn'altra occasione, fuorchè di Vestimento, di Professione, d'elettione, ò conferma dell'Abbadessa [...]
2. Se bene da Sua Eminenza si concede la musica ne sopradetti casi; si prohibisce però sempre il cantar cose vane, e recitare, havendo ciò più del comico, che del religioso; e solo si permette il canto di cose serie e spirituali, che muovino a devozione.
3. Si sfugga in occasione di Musica, ogn'invito di Cavalieri, essendo ciò vietato non solo espresamente da Sua Eminenza ma anche da Sua Santità medesima.
4. Ritrovandosi accidentalmente cavalieri in Chiesa, non invitati a simili funzioni [...] non si permetta l'ingresso dentro le cancellate [...].
5. Nel far dette musiche per messe, quelle che canteranno doveranno essere secolari, ò educande modestamente vestite; e volendo cantar le Professe o à mente, ò con la carta, doveranno comparir con gl'habiti religiosi, ne sopra quelli porteranno, ò si lascieranno mai vedere con addobbi non convenienti al loro stato, si nella pretiosità portando perle [...] volendo [...] che le religiose in qualsivoglia funtione [...] comparendo avanti il secolo, siano conosciute, e nel canto, e nella modestia degl'habiti degne spose di Giesù Christo [...].<sup>87</sup>

Di conseguenza, numerosissime furono le richieste delle famiglie affinché, in occasione della vestizione delle loro parenti, si potesse far musica e soprattutto si potesse aumentare il numero dei musicisti proprio per conferire maggiore importanza alla ceremonia, come si legge dalla seguente licenza risalente al 1732 del monastero di San Gregorio Armeno:

Si concede licenza alla signora Donna Anna Reverteira che Domenica ventidue del Corrente Mese di Giugno possa prendere l'Abito di Monica nella Chiesa del Venerabile Monastero di San Ligorio con la Musica del Arcivescovato con altre voci, è Istrumenti agionti [...].<sup>88</sup>

Alcune fonti documentarie napoletane riportano la descrizione sommaria o puntuale di queste liturgie e ci forniscono in tal modo una ricostruzione visiva del rito restituendoci un quadro delle modalità e delle pratiche gestuali, delle vesti e degli apparati liturgici e spettacolari. Già agli inizi del XVII secolo il conservatorio della Solitaria di Napoli annota alcune indicazioni circa le monacazioni:

En 8 de septiembre del año 1602 [...] se dio el abito de monjas a las tres hijas desta Santa Casa [...]. Primeramente el Reverendissimo Señor don Jeronimo Bernardo de quiros obispo de Castel Amar vestido con su capa de coro de brocado bendixo los abitos con mucha authoridad [...], se siguió la misa [...] cantándose el credo, y muchos motetes a dos coros con la musica del señor Virrey [...].<sup>89</sup>

87 ASN, MS, f. 2702, app. pp. 263–264.

88 ASDN, Vicario, 170 D, app. p. 100.

89 SOLITARIA, Elenchi e notamenti, app. p. 310.

Nelle sporadiche indicazioni da seguire durante l'organizzazione delle ceremonie di monacazione, le monache della Solitaria si assicuravano che la messa dovesse essere cantata con «mucha solenidad»<sup>90</sup> e che nel momento di prendere l'abito venisse intonato un «moteto a proposito como Veni Esponsa Christi o otro»,<sup>91</sup> con il concorso della musica «de palacio»,<sup>92</sup> ovvero della prestigiosa Real Cappella di Palazzo.<sup>93</sup> Qualche particolare in più relativo alle ceremonie viene menzionato nella descrizione della monacazione di due blasonate fanciulle:

In primis essendo venute dette due figliole con la carrozza della signora Principessa del Colle assieme con la Signora principessa di Forino, furono introdotte in Chiesa, anco dalla signora Duchessa di Madaloni, e Principessa di Loporano; et si inginocchiarono sopra due coscini ricamati preparati vicino l'antiporta, et ivi dalle dette due Padrine se li sono poste in testa le corone di fiori portateli dal Maestro di Cerimonie dentro due bacini d'Argento; mentre che da musici si cantava il Veni Sponsa Christi [...]. Dopo dal signor Governatore furono introdotte nella sacristia delle Monache, dove stava il Padre Priore di Santo Spirito e diedero la volontà di prendere l'habito in sue mani; separatamente cioè una doppo l'altra [...]. Cominciata la messa Cantata che si celebrò dal detto Padre Priore di Santo Spirito, e dal medesimo fù fatto il sermone doppo la Comunione. Al tempo della Comunione furono dalle signore Padrine portate all'altare dove dalla medesima furono levate le corone, et li furono posti in testa due veli bianchi per riverenza del sacramento; et doppo comunicate li furono levati detti veli, e riposte le corone in testa. Finita la messa, sono entrate con le Padrine nel Comunichino, dove dalla Madre Rettora, se li sono posti l'habiti, e tagliati li capelli dalle reverende monache fù cantato il Te Deum.<sup>94</sup>

Anche i diari dei Cerimonieri risultano essere importanti testimoni di questi eventi e ci portano a comprendere quanto numerose e diverse fossero tra di loro le ceremonie. La solennità era scandita secondo schemi differenti a seconda del rango sociale della professa e dell'investimento economico a lei riservato dalla famiglia.

Le liturgie inoltre potevano vedere protagonista una sola fanciulla o riguardare più ragazze contemporaneamente. Il monastero benedettino di Donna Romita fu infatti la prestigiosa cornice della consacrazione di ben venti vergini, una liturgia particolarmente suggestiva che aveva commosso, come si intuisce dalla lettura del documento, lo stesso cronista:

Domenica 14 febbraio 1649 si fa quella solenne consecratione de' Venti Vergini monache di quel Venerabile, et antico Monisterio di Donna Romita [...] dal Reverendissimo Monsignor Vescovo di Sira [...], furono osservate [...] tutte le ceremonie che comanda il Pontificale [...]. Vedendo tante Vergini rinunciare il Mondi, e sposate di Christo (cosa da intenerire i sassi): la divozione poi con che si sposarono con Dio [...] lo lascio pensare perché questo fecero con tanta divotione,

90 SOLITARIA, Elenchi e notamenti, app. p. 310.

91 SOLITARIA, Elenchi e notamenti, app. p. 310.

92 SOLITARIA, Elenchi e notamenti, app. p. 310. Il documento si riferisce alla monacazione di «Sor Maria Felice del Spiritus Santo» avvenuta nel maggio del 1639.

93 Cfr. FIORE 2012.

94 SOLITARIA, Elenchi e notamenti, app. p. 309.

quanta era la loro nobiltà. Le corone con le quali furono coronate, non posso io descriverne qui le gioie, e li diamanti, i zaffiri, et i topazij e tutte sorte di gemme [...] e gli occhi delle dame, e tante signore ch'erano ivi venuti spettatori di tante belle e sante vite che parevano (senza affezione dico) tante imperatrici [...]. Il signor Eminentissimo Cardinale Filomarino Arcivescovo di Napoli gli concesse ancora musica che cantarono sempre in tutta detta attione molti mottetti, oltre dell'antifona che deve il Coro, col *Veni Creator Spiritus*, et il *Te deum laudamus*.<sup>95</sup>

Occorre inoltre aggiungere che il grado di fastosità e pubblicità della cerimonia, contribuivano a rimarcare e rendere visibile il prestigio sia della comunità monastica in cui la novizia entrava che della novizia stessa e della sua famiglia di origine. Ad esempio, la professione religiosa della figlia dell'illustre principe di Cellamare, fu un vero e proprio connubio tra poteri civili ed ecclesiastici. Avvenuta nel febbraio del 1645 presso il monastero della Croce di Lucca,<sup>96</sup> la liturgia vide la partecipazione del cardinale arcivescovo Filomarino:

S'apparò tutta la Chiesa, il trono di Sua Eminenza di broccato si preparò a man dritta dell'Altare maggiore [...] in sotto all'organo con tre gradini [...]. Si pose uno scanno di damasco rosso per i prelati con spalliere [...]. Si posero 12 candelieri, e si tutti accesero nella funzione [...]. Finita la Messa il sig. Cardinale con mitra e bacolo andò al trono ove levatosi il manipolo e la pianeta prese il piviale rosso [...] intonò il *Veni Creatori Spiritus* mentre i musici seguitarono detto, il Signor Cardinale benedisse nel medesimo trono le vesti e altre cose per la monaca [...]. Fatta questa benedizione il Signor Cardinale con mitra e bacolo andò alla sedia vicino al Communicatorio ove stando in silentio i musici vestì la monaca [...]. Vestita la monaca nel medesimo luogo intonò il *Te Deum Laudamus* poi mentre questo hinno si seguitava [...] presa la mitra e il bacolo andò al trono ove stette con piede senza la mitra fino al fine dell'hinno [...]. Mentre il signor Cardinale vestì la monaca, i Vescovi stettero seduti nello scanno loro. Mentre Sua Eminenza disse la messa et anco prima i musici cantarono mottetti nell'organo essendo mastro di Cappella Falconiero.<sup>97</sup>

Un evento per l'intera città dovette essere, nel 1649, anche la monacazione di Isabella Carafa, figlia del Duca di Noja, uomo di punta della politica partenopea. La professione di una nobile, che oltretutto apparteneva in questo caso a una famiglia celebre come i Carafa, rappresentava difatti un avvenimento urbano e somigliava decisamente ad una festa di stampo laico:

[...] festa della Monacazione della Signora Isabella Carafa figliola del signor Duca di Noia di anni 15 giovinetta bianca e bella e di biondissimi capelli [...]. La Chiesa [...] del Giesù delle Monache della porta di San Gennaro fù superbissimamente parata tutta di drappi d'oro, l'altare di argenti abondevoli [...], due cori di musici [...].<sup>98</sup>

95 ASDN, Cerimonieri, Vol. III, app. p. 84. Si veda anche NOVI-CHAVARRIA 2009, pp. 37–43.

96 Sui rapporti fra il principe di Cellamare e il monastero della Croce di Lucca si veda cap. V, pp. 163–165.

97 ASDN, Cerimonieri, Vol. II, app. p. 241. Da notare la presenza di Andrea Falconieri indicato in questo documento del 1645, come maestro di cappella. Falconieri ritorna a Napoli nel 1639 risulta essere fino al 1647 liutista della Cappella Reale di Palazzo per poi prenderne la direzione nel 1648 alla morte di Giovanni Maria Trabaci. Cfr. FABRIS 1987.

98 ASDN, Cerimonieri, Vol. III, app. p. 246.

La chiesa risultava essere gremita di dame e cavalieri esponenti della nobiltà napoletana, tanto che il cronista annota come nella strada adiacente al monastero, fossero presenti duecento carrozze che impedivano il passaggio degli stessi invitati. A rimarcare questa rappresentazione simbolica del potere politico e sociale della nobile famiglia di origine, la fanciulla venne accompagnata in chiesa dal viceré in persona:

Cominciò la messa e seguitò alla spagnola, con musica [...]. Finita la messa [...] si spogliò detto Monsignor Vicario della pianeta e manipolo, e dispose il piviale in cornu epistole ove in vase d'argento vennante [sic] li vestimenti monacali, quelli benedisse [...] asperse e incensò; e subito si fa segno à musici che cantarono il Te Deum Laudamus; et in quel tempo la fanciulla con le matrone, appoggiata al braccio destro del Viceré si condusse sino alla porta del Monasterio, e le stava vestita di intensissimi drappi tempestati di gioie e di gemme; et in testa nei suoi capelli apparivano tante stelle di diamanti e altre preziosissime gioie; così come nelle mani: se ne andò così con un seguito de signore e signori e fù ricevuta dalle Monache velate col canto Veni Sponsa Christi [...].<sup>99</sup>

I viceré, in quanto invitati d'onore alla vestizione di monache di clausura, agivano come padroni o madrine, accompagnando personalmente le novizie all'ingresso della clausura. Nel 1739 la figlia del Principe di Belvedere beneficiò dell'assistenza della regina Maria Amalia di Sassonia, consorte di Carlo di Borbone. La cerimonia fu «solennizzata con molte pompe, e con musica scelta» presso il monastero di Donnaregina ove «la Maestà sua vi andò appresso per vederla spogliare e vestire [...] e si portò nel communicatorio à far la funzione [...]. Il vicario delle monache «principiò à tagliarli i capelli, e poi andò dalla Signora Abbadessa per far il resto [...] se li pose la corona, si dissero le solite orazioni, e poi d'intonò il Te Deum, che dalli Musici si cantò, e mentre si cantava la detta signora monaca andò a baciare la mano alla Maestà sua [...].<sup>100</sup>

La ricchezza degli apparati, l'ostentazione e la pompa, la *grandeur* propria del barocco permettevano al rito di divenire metafora del potere. Per questo liturgie come le monacazioni cariche di una grande teatralità, mettevano l'osservatore del tempo di fronte ad una percezione del 'sacro' prevalentemente offerta all'artificio ove la musica era mezzo privilegiato per la costruzione di una liturgia esibita più che di mistero partecipato.

Un'altra consuetudine fu quella di chiamare illustri cantanti per far cantare motetti o 'mottettoni'<sup>101</sup> con la partecipazione di più voci contemporaneamente. In queste occasioni venivano scritturati i migliori cantanti partenopei o di passaggio nella città, perché magari coinvolti nelle stagioni operistiche dei teatri cittadini. Il celebre tenore Angelo Maria Amorevoli venne infatti ingaggiato su concessione dell'arcivescovo Giuseppe Spinelli nel 1739 presso il monastero di Donna Romita

99 ASDN, Cerimonieri, Vol. II, app. p. 246.

100 ASDN, Cerimonieri, Vol. XVI, app. p. 173.

101 Sul mottettone si veda: BACCIAGALUPPI 2009, pp. 329–360.

in occasione della professione religiosa della figlia del Conte di Potenza, purché, teneva a sottolineare l'arcivescovo, questa concessione non avesse poi dato adito all'introduzione di nuove spese “straordinarie” destinate alla musica:

Illustrissimo Signore.

Mi viene fatta istanza per parte del Signor Conte di Potenza, che in occasione di dover professare in Donna Aromita [sic] la signora sua Figlia, si permetta ad Amorevoli di potervi cantare, [...]: io le rispondo che quando la detta supposta musica sia solita, otterranno da lei la licenza, perché vi canti il nominato musico, e che ne do a lei l'ordine, dichiarandosi però, ch'io non intendo con questo di permettere la detta nuova musica, quando non sia cosa solita, non volendo introdurre nel Monisterio questa nuova spesa non necessaria [...].<sup>102</sup>

Amorevoli era uno dei maggiori virtuosi dei palcoscenici settecenteschi, presente in prestigiose produzioni operistiche a Torino, Milano e in altre città dell'Italia settentrionale e d'Europa. Protagonista fra l'altro dell'*Achille in Sciro* di Domenico Sarro, dramma che inaugurò il teatro San Carlo nel 1737.<sup>103</sup> Anche il «rosignolo»<sup>104</sup> della città di Napoli, Matteo Sassano, illustre cantore della Cappella Reale e protagonista indiscusso della scena sacra partenopea, fu ambitissimo per le monacazioni delle figlie appartenenti alle più nobili famiglie della città. Il suo nome infatti compare nei registri contabili di numerosi monasteri che riferiscono dei compensi dati al «musico Matteuccio», ma è presenza costante anche in cronache e gazzettieri che riferiscono spesso della «sceltissima musica» che accompagnava questi riti. Ad esempio nel 1724 per la monacazione di Emilia Carafa, sorella del potente duca di Maddaloni, vi furono ingaggiati Matteo Sassano e Farinelli, come si legge dal seguente documento:

102 Dovrebbe trattarsi della corrispondenza fra l'arcivescovo Spinelli e il canonico Majella, vicario delle monache. Pur riferendosi al monastero di Donna Romita, il documento si trova nelle carte del monastero di San Gregorio Armeno. Si veda l'appendice documentaria. ASDN, Vicario, 172 D, app. p. 102.

103 Amorevoli (Venezia 1716 – Dresda 1798) aveva iniziato la sua carriera prestissimo debuttando in *Amore e Gratitudine* e nell'*Ottone in Villa* di Vivaldi nel 1729, e nel *Mitridate e Siface* di Porpora. Arrivò a Napoli nel 1736 e vi restò fino al 1740 dove la sua presenza è attestata in ben 11 opere. Nel 1739 fu inoltre a Vienna, per il *Feraspe* di Vivaldi. Il 26 dicembre del 1740 partecipò anche all'inaugurazione del Nuovo Teatro Regio di Torino nell'*Arsace* di Francesco Feo. Nel 1741 si esibì prima a Firenze, città nella quale fu alquanto apprezzato, e quindi a Londra, dove dall'ottobre del 1741 al maggio del 1743 cantò diversi produzioni al King's Theatre. Tornato in Italia, nel 1744–45 si esibì a Milano e nel 1745 decise di trasferire la propria dimora a Dresda al fine di poter cantare nelle opere di Hasse. Nel 1748 fu ancora a Vienna, dove prese parte all'inaugurazione del Burgtheater esibendosi nel ruolo di Ircano ne *La Semiramide riconosciuta* di Gluck. Ritiratosi dalle scene, terminò la sua carriera a Dresda rientrò nella corte sassone, come cantante da camera e da chiesa, posizioni che tenne sino al 1771 circa. Cfr. SELFRIDGE-FIELD 1985; MAMY 1994.

104 Matteo Sassano (San Severo, 1667 – Napoli, 15 ottobre 1737), conosciuto come “Matteuccio”, fu uno dei più celebri castrati attivi a Napoli, soprannominato per l'appunto «il rosignuolo di Napoli». Si formò al conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, e successivamente entrò a far parte della Cappella Reale di Palazzo. Nel 1695 e 1700 fu attivo anche a Vienna e a servizio della corte di Spagna a Madrid. Oltre alla sua attività nei teatri napoletani e italiani, il suo nome compare di frequente nelle cronache di eventi legati alle famiglie aristocratiche e agli ambienti religiosi. Cfr. CONFORTO, 1930, II, p. 245; PROTA-GIURLEO 1966.

Mercordì della scorsa settimana [15 novembre] nel monastero della Sapienza di monache della primaria nobiltà di questa capitale, con vaghissimo apparato e sceltissima musica a più cori de' principali virtuosi che qui si ritrovano, fra quali il marchese Matteo Sassani e Carlo Broschi detto Farinello, sotto la direzione del rinomato maestro di cappella Tommaso Carapella, si fece la funzione della monacazione di D. Emilia Carafa, degnissima sorella di D. Domenico Marzio Carafa duca di Madaloni e principe del S.R.I [...].<sup>105</sup>

Abbiamo però anche testimonianze di ceremonie in cui erano le stesse professe a cantare i mottetti:

[...] Il vicario del cardinale celebra la messa, al termine della quale si avvicina alla grata per comunicare la monaca. I paggi di Sua Eccellenza devono stare inginocchiati fino alla fine della comunione, quando si rialzano. Alla fine della messa, il vicario si reca vicino alla grata dove si trovano anche Sua Eccellenza con la sua sedia e il vicario con il suo banchetto. La monaca canta qualche mottetto e il vicario le benedice l'abito che poi le pasa attraverso la grata. Intona il Te Deum e i musici rispondono. Sua Eccellenza, intanto, rimane in piedi. Dopo, il vicario recita un'altra orazione e, al termine, saluta Sua Eccellenza e se ne va. [...].<sup>106</sup>

I registri contabili delle istituzioni religiose femminili napoletane, così come i giornali copiapolizze dei banchi napoletani, aggiungono dettagli relativamente alle spese che venivano sostenute in occasione delle monacazioni, e ci informano al contempo sulle maestranze coinvolte. Il monastero della Sapienza pagava Leonardo Leo per la musica «d'ogni sorte d'instrumenti di fiato, e di voci, affitto d'organi, e maestro di Cappella, ed ogni altro che per detta causa habi sonato nella festa della professione di Lucia Maria Arcangela Mirelli».<sup>107</sup> Al Collegio di Santa Maria ante Secola de' Vergini, Andrea Amendola, maestro della Cappella della Cattedrale di Napoli provvedeva alla musica per la monacazione di «donna Candida Anastasio [...]», con «sette voci, otto violini, un Arceliuto, un violoncello un controbasso, e un buè inclusi in detti duc. 33.2.10 anche l'affitto dell'organo [...]».<sup>108</sup> Nicola Fago interveniva al «Venerabile Monastero di monache di San Gaudioso [...] nella monacazione di Donna Violante del Tufo», con «voci [...] et instrumenti, et anco pagare il fitto delle due organi»<sup>109</sup> mentre Domenico Sarro solennizzava con la sua musica «l'ammonacazione di donna Teresa Caravita»<sup>110</sup> nel monastero dei Ss. Pietro e Sebastiano. Due mila ottocento ducati vennero impiegati per le spese della professione di Aurelia Caracciolo «figlia di Don Aniello Ettore Caracciolo, marchese di Barisciano» e «per la musica di 60 istruimenti e 30 voci», eseguita nel monastero di San Gaudioso.<sup>111</sup> Un esempio particolarmente significativo è costituito da un documento del 9 ottobre

105 GDN, 21 novembre 1724, app. p. 164.

106 La descrizione è riportata nei libri dei ceremoniali (1650–1717) in uso presso la corte del viceré, cfr. ANTONELLI 2012, pp. 240–243.

107 ASN, BSS 1194 28/I/1729, app. p. 163.

108 ASN, BSE 974 22/V/1731. Cfr. COTTICELLI/MAIONE 2015.

109 ASN, BSS 1231 9/IV/1731 app. pp. 113–114.

110 ASN, BPV 1126 12/VII/1731, app. p. 159.

111 ASN, BSS 1152 16/III/1726, app. p. 113.

del 1727, presente in un giornale copiapolizze del Banco dello Spirito Santo, in cui si fa riferimento alla monacazione di donna Petronilla Chirico avvenuta presso il conservatorio di Santa Maria Visita Poveri nel 1727. Il documento cita i nomi dei musicisti e cantanti intervenuti nella cerimonia, il ruolo ricoperto e i relativi compensi, permettendo una ricostruzione attendibile della compagnie musicale che aveva preso parte alla liturgia:

Tabella 3: Ricostruzione dell’organico per la monacazione di donna Petronilla Chirico presso il conservatorio di Santa Maria Visita Poveri 1727.<sup>112</sup>

Maestro di Cappella	Pisano [Gaetano]	d. 1
I soprano	Egittio [Domenico Gizzi]	d. 9
II soprano	...	d. 1.2.10
Contralto	Tadeo [Taddeo Mallozzi]	d. 1.20
Tenore	Pertici	d. 1.20
Basso	Fiorillo	d. 1
I violino	...	d. 1
II violino	Apice	g. 60
violino	Catalon	g. 50
violino	Canonico	g. 50
violino	Mero	g. 50
violino	Carcai [Saverio Carcais]	g. 50
violino	Marra [Andrea Manna]	g. 50
violino	Gurriero	g. 50
violino	Cataneo	g. 50
contrabbasso	Bruno [Gioacchino Bruno]	g. 50
II contrabbasso	De Vita [Francesco De Vita]	g. 50
violoncello	Pallino [Ferdinando Pallino]	g. 50
arciliuto	Sarraca	g. 50
I corno da caccia	...	g. 50
II corno da caccia	...	g. 50
Organista	Pisano [Nicola]	d. 2

Al pari di una festa nuziale alle liturgie di monacazione facevano seguito ricchissimi ricevimenti, con di lussuosi banchetti, ‘ricreazioni’, ‘trattenimenti musicali’ e spettacoli teatrali. Le compagnie che vi prendevano parte erano in genere le stesse

<sup>112</sup> AsBN, BSS 1177 9/X/1727, app. p. 291. In appendice si trova la trascrizione completa del documento. Altri documenti simili, che riferiscono dell’intero organico presente alle ceremonie di monacazione si trovano nelle pagine dedicate al monastero della SS. Trinità, cap. V, pp. 152–154.

cui era stato affidato il compito di solennizzare le liturgie mattutine. La «Gazzetta di Napoli» riporta molto spesso le cronache di questi ricevimenti, informandoci ad esempio della monacazione della figlia del Duca d’Atri, al secolo donna Foresta Acquaviva, avvenuta nell’aprile del 1720 presso il monastero di Donnaregina. La fastosa liturgia con «musica a quattro cori», aveva previsto la partecipazione degli «istessi cori di musici» per l’intrattenimento «nel dopo pranzo» alla presenza dell’arcivescovo allora cardinale di Napoli Francesco Pignatelli e «gran concorso di nobiltà». <sup>113</sup>

Anche il ‘mistico sposalizio’ aveva una dimensione assolutamente sociale, e grazie a quella che potrebbe essere definita a tutti gli effetti un’attenta strategia matrimoniale, vi era la possibilità di consolidare alleanze politiche tra famiglie e gerarchie ecclesiastiche, più che ottemperare a una scelta individuale delle future spose di Cristo. A riprova di questo vanno segnalati anche i numerosi regali e donazioni che in qualche modo veicolavano e favorivano l’ingresso delle nuove professe nella comunità, permettendo di guadagnare più facilmente consenso e una ‘carriera’ futura nei vari uffici del monastero. Difatti per la solenne professione di «Donna Marianna Lucina» nel monastero di Santa Maria la Nova di Nola, duecentocinquanta ducati rappresentavano la somma «per abito [...] Musica di Nola, Messa Cantata», per «una serie di musici di Napoli; et apparato per la Chiesa» ma anche per i «regali soliti da farsi così à Monsignor Vescovo, come, à Monsignor Vicario, et agl’invitati, et altri à quali è solito farsi [...].» <sup>114</sup> Alle spose celesti venivano inoltre dedicati sonetti, rime, corone poetiche e composizioni musicali. Il costume di festeggiare le fanciulle che prendevano il velo attraverso componimenti celebrativi a tema religioso come cantate, oratori, sacri drammi è diffusa ed è documentata in diverse fonti non soltanto napoletane. <sup>115</sup>

La citazione costante delle ceremonie di monacazione da parte delle cronache coeve testimonia quanto questi riti fossero intesi a pieno titolo come eventi spettacolari e mondani.

Si comprende bene dunque quanto i monasteri, con le loro liturgie, devozioni, musiche e apparati, furono, per tutto il XVII e XVIII sec., un grande polo di attrazione, pur essendo proprio feste e ceremonie potenziali motivi di condanna e ammonimento da parte delle autorità ecclesiastiche.

Organizzare sontuose e spettacolari celebrazioni significava ostentare il potere che sottendeva ognuna di queste ricorrenze, intese come eventi non solo religiosi ma sociali che disegnavano anche un’evoluzione del costume e della cultura. Le spese per la gloria di Dio erano assolutamente necessarie nell’economia di ogni istituzione per garantire, accrescere e confermare il proprio posto nella gerarchia sociale della città. D’altra parte vi è da dire che le nobili famiglie di origine ten-

<sup>113</sup> GDN, 9 aprile 1720 (3), app. p. 175.

<sup>114</sup> ASBN, BPI 1633 13/III/1731, cfr. COTTICELLI/MAIONE 2015.

<sup>115</sup> Si veda anche il cap. IV, pp. 99–108; pp. 113–114.

tavano di rendere meno amara la segregazione nei monasteri, riproducendo nei chiostri il modello di vita mondana che era stato precluso a fanciulle molto giovani e spesso senza alcuna vocazione.

I frutti dell'azione moralizzatrice della Chiesa furono dunque piuttosto effimeri: più che moderare o sopprimere abusi, la riforma sarebbe dovuta intervenire nel cambiare certe abitudini mentali. Le disposizioni tridentine infatti avevano cercato di salvaguardare la libertà delle fanciulle nello scegliere o meno la vita monastica, ma in effetti non avevano risolto quel principale problema che consisteva nell'interpretare la monacazione come la migliore e strategica soluzione sociale di molte vite femminili. Questo era uno degli ostacoli di base ad una vera riforma della vita monastica.



## IV. La pratica musicale

### 1. Maestri di musica e di strumento

Monasteri e conservatori impiegarono nel corso dei secoli i musicisti più rappresentativi della città per le diverse occasioni liturgiche o paraliturgiche e per provvedere all’istruzione musicale delle religiose.

In genere ogni istituto aveva un proprio maestro di cappella che, come una sorta di impresario, aveva l’onere di scritturare cantanti e strumentisti per soddisfare le differenti celebrazioni. Spesso il maestro di cappella riceveva una remunerazione complessiva da parte dei governatori di un monastero o direttamente dalle sacrestane, preposte alla cura delle liturgie, e provvedeva poi a ripartire la somma tra tutti gli artisti ‘scritturati’.

I nominativi dei musicisti chiamati a ricoprire la carica di maestro di cappella sono spesso altisonanti e di frequente ingaggiati da differenti istituzioni: ad esempio troviamo Nicola Fago presso le domenicane del Divino Amore e al monastero di San Gaudioso; a Regina Coeli erano presenti Giuseppe e Nicola Conti mentre Francesco Durante era maestro di cappella all’ospedale di Sant’Eligio. Giuseppe De Bottis era invece maestro di cappella al conservatorio della Solitaria e al contempo al collegio di Santa Maria delle Grazie. Andrea Amendola, alla guida della cappella dell’Arcivescovado, era impiegato anche presso il monastero della SS. Trinità e similmente provvedeva alla musica nella festività delle benedettine dei Ss. Marcellino e Festo e di Santa Patrizia, San Gregorio Armeno e del monastero di Santa Maria della Provvidenza.<sup>1</sup>

L’appartenenza alla Real Cappella piuttosto che all’ensemble della Cattedrale non impediva ai musicisti di essere attivi anche nelle confraternite, oppure di interagire con i conservatori e i monasteri in veste di semplici maestri di musica e ancora di essere coinvolti nelle stagioni operistiche dei teatri cittadini. Raramente infatti un musicista era legato ad un’unica istituzione, in genere negli stessi anni ricoprivano ruoli molteplici per conto di istituzioni differenti.<sup>2</sup> Vi sono poi casi eccezionali di musicisti estremamente dinamici, i cui nomi si impongono sulle scene napoletane. Ad esempio Francesco Feo, formatosi presso il conservatorio della Pietà de’ Turchini, attivo come operista al Teatro San Bartolomeo, maestro al

1 MAIONE 2000; COTTICELLI /MAIONE 2006; COTTICELLI /MAIONE 2015.

2 Le numerose istituzioni ecclesiastiche così come i teatri cittadini alimentarono un’intensa circolazione di musica e musicisti tale da far nascere e accrescere la fama di Napoli quale capitale musicale. Sul mestiere del musicista a Napoli si veda: TUFANO 2009, pp. 773–804; LARSON 1983, pp. 63–77; FABRIS 1994, pp. 779–800; COLUMBRO/INTINI 2000; COTTICELLI /MAIONE 1996.

conservatorio di Sant’Onofrio e successivamente ai Poveri di Gesù Cristo, collaborò contemporaneamente con la Cappella musicale dell’Annunziata, il monastero di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone, la congregazione dei nobili eretta dentro la Casa professa del Gesù, la chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Pietra del Pesce, il monastero della SS. Trinità, la chiesa delle Anime del Purgatorio ad Arco e ancora la chiesa del Monte della Madonna dei Poveri. Stesso dicasi per Gaetano Veneziano, Cristoforo Caresana, Domenico Sarro, Leonardo Leo, nomi di primo piano della scuola napoletana. Ma non stupisce di riscontrare la stessa poliedricità anche in personalità poco conosciute.<sup>3</sup>

Numerose anche le maestranze chiamate a provvedere alla formazione musicale di religiose ed educande. Le educande beneficiavano di un’offerta culturale piuttosto ampia. La disciplina musicale era un elemento indispensabile per animare le funzioni liturgiche quotidiane e l’alfabetizzazione musicale faceva semplicemente parte del programma formativo offerto da un istituto.<sup>4</sup>

I “permessi di ingresso” nei chiostri testimoniano che le monache ricevevano musicisti esterni per lezioni di musica e i registri contabili ne attestano gli stipendi. Alcuni di essi avevano un impiego stabile, altri sembrano essere ingaggiati occasionalmente.

Documentata è l’attività di maestri di canto e di musica.<sup>5</sup> Le prime informazioni relative all’insegnamento del canto, ci giungono dal conservatorio della Solitaria. Già nel 1601, ovvero pochi anni dopo la fondazione del conservatorio, si trovano compensi per maestri di canto:

3 I numerosi riferimenti relativi ai musicisti attivi nelle istituzioni religiose femminili sono stati lo spunto per l’avvio di un nuovo progetto intitolato *Musico Napolitano: indice delle maestranze musicali attive a Napoli*. Il progetto si propone, attraverso la creazione di un database di mettere in relazione i molteplici dati riguardanti i professionisti dello spettacolo attivi a Napoli, emersi dallo spoglio di fonti di diversa natura quali cronache, documenti contabili, atti notarili, documentazione interna alle istituzioni, corrispondenza etc., utili a ricostruire i percorsi biografici e le carriere di artisti noti e meno noti. Le ‘maestranze’ oggetto d’indagine inserite nel database sono non soltanto i musicisti in senso stretto (cantanti, suonatori, musicisti, maestri di cappella), ma anche tutti quei nomi apparentemente meno rilevanti e in parte obblati (librettisti, impresari etc.) che si rivelano importanti anelli per la ricostruzione del tessuto spettacolare e musicale partenopeo. La creazione di un indice di semplice consultazione e in continua fase di aggiornamento, rappresenta la possibilità di beneficiare di una banca dati con indicazioni biografiche più circostanziate su ciascun nominativo, permettendo di osservare anche la presenza e l’integrazione dei musicisti nel tessuto urbano e la mobilità di essi sulla scena musicale partenopea. Il database è stato creato grazie al sostegno del pool de recherche dell’Università di Friburgo. Il comitato editoriale è costituito da Angela Fiore e Claudio Bacciagaluppi, la realizzazione informatica è di Rodolfo Zitellini. Cfr. [musiconapolitano.unifr.ch](http://musiconapolitano.unifr.ch). Si rimanda inoltre a BACCIAGALUPPI/FIORE/ZITELLINI 2015.

4 Si veda il cap. VII.

5 Probabilmente la generica dicitura maestro di canto e di musica si riferiva anche all’insegnamento del solfeggio. Negli ospedali veneziani si riscontrano esempi simili. Cfr. GILLIO 2006 pp. 165–184. Si veda quanto detto nel cap. VII, p. 199.

Banco de Santyago y Vitoria Pagaran por nos Administradores del Colegio de nostra Senora de la Soledad a Don Dominico Manso mastro de canto de las viergines deste dicho Santo Colegio, cinco ducados que se le dan por su salario de cinco meses de primero Agosto 1601 por todo dicembre siguiente [...].<sup>6</sup>

L'insegnamento del canto avrebbe dovuto corrispondere all'insegnamento del canto fermo, essendo il canto figurato espressamente proibito:

Illustrissimo e Reverendissimo Signor mio Osservantissimo  
Vosra Signoria Illustrissima si dignirà di prohibire affatto con l'autorità dilla sacra Congregazione che al Monasterio delle monache di Regina Coeli di Napoli non vadano laici ad imparare alle monache il canto figurato, ne meno, che le medesime monache possano cantarlo in chiesa sotto le pene, che pareranno a lei, poiché ciò disturba molto il vivere regolare, et io le baccio con questo humilissimamente le mani. Di Roma 20 febraro 1609 [...].<sup>7</sup>

Essendo la giornata scandita dalla preghiera liturgica, il canto aveva un ruolo fondamentale nei gradi festivi semplici e quotidiani. Esso non era solo musica vocale ma mezzo di preghiera. Il canto fermo inoltre sembra andare di pari passo con l'insegnamento della grammatica e della letteratura. In alcuni contesti gli stessi maestri di grammatica provvedevano alla formazione musicale:

Al Canonico Don Domenico de Fusco Rettore d. dieci e per esso à Don Gennaro Grasso et esserno per l'onorio, che paga il Conservatorio di Santi Gennaro, e Clemente per l'incomodo ci prende di dare lettione di Canto fermo, leggere, e scrivere tanto alle monache quanto alle secolare [...].<sup>8</sup>

Era inoltre fondamentale che l'insegnamento della musica, così come di altre discipline, non impedisce la preghiera e i compiti a cui ciascuna religiosa era chiamata:

Si concede licenza alli sottoscritti Maestri di lingua latina, di lingua francese e di Musica che possano dare rispettivamente lezioni alle sottoscritte educande del Venerabile Monastero di San Gregorio Armeno per mesi sei dalle solite grate e nell'ore che non s'impedisce la recitazione del Divino Officio, e coll'assistenza della Reverenda Signora Badessa o d'altra Religiosa dalla medesima destinanda e con osservanza delle solite condizioni; e rispetto alli Maestri di Musica che le lezioni non siano di arie profane, ma di cose appartenentino a Divini Officij e nelle ore che non si impediscono gli esercizj della Religione. Napoli 1 luglio 1790 [...].<sup>9</sup>

Quasi inesistenti le informazioni circa le modalità di insegnamento, la frequenza e la durata delle lezioni, così come i contenuti. Difficile dunque ad oggi ricostruire l'istruzione delle religiose che praticavano musica, le fonti d'ispirazione, le norme tecniche e le teorie estetiche eseguite.

Ciascun maestro poteva essere chiamato a istruire una sola fanciulla, o più ragazze contemporaneamente. A San Gregorio Armeno, dove è attestata una grande

<sup>6</sup> SOLITARIA, Registro Copiapolizze 1601–1603, app. p. 310.

<sup>7</sup> ASDN, Vicario, 472 D, app. p. 341. Si tratta della corrispondenza fra la congregazione dei vescovi e regolari e i vescovi della diocesi. Questa lettera, scritta dal cardinale Gallo era indirizzata al cardinale Acquaviva, all'epoca arcivescovo di Napoli.

<sup>8</sup> ASBN, BPV 1201 20/IX/1736, app. p. 308.

<sup>9</sup> ASDN, Vicario, 174 D, app. p. 103.

presenza di maestri di musica ‘personalì’,<sup>10</sup> troviamo anche testimonianza di un anziano maestro che si prendeva cura di ben venti educande. Le benedettine di San Gregorio Armeno si preoccupavano del suo carico di lavoro e del poco tempo a disposizione dell’insegnante e ne chiedevano pertanto la sostituzione:

Havendo Sua Eminenza concesso il Maestro di canto fermo nel Monastero di San Ligorio, Monsignor Vicario conobbe expediente darci Don Vito Carrero che dava lettione à Donna Regina, e molti altri Monasteri, con che stando apprezzato in tanti luoghi non à potuto dar nessuna sodisfatione nel Monastero di San Ligorio, non avendogli dato più di trè quarti d’hora di tempo, e per essere in detto luogo venti educande, non à potuto sodisfar d’ottener l’intento della virtù si desidera, e lui da se stesso per essere vecchio con età avanzato, non à voluto proseguire à venire in detto nostro Monastero di San Ligorio, [...] si supplica Sua Eminenza à concederci il Reverendo Don Gaetano Crocco ò puro Don Antonio Liola et ogn’altro che fusse idoneo per tal virtù [...].<sup>11</sup>

Documentata è anche la presenza di maestri di strumenti ad arco e a tastiera.

Il violino fa la sua comparsa assai tardi a Napoli. Nel più antico dei quattro conservatori maschili, Santa Maria di Loreto, la prima notizia relativa all’insegnamento del violino si ha nel 1634.<sup>12</sup> Nei conservatori maschili e anche femminili sopravviveva l’uso della ribeca dotata di sole tre corde. Ancora una volta, esempi significativi sono presenti presso il conservatorio della Solitaria, dove alcuni documenti testimoniano l’uso della ribeca e la successiva introduzione degli strumenti a corda.<sup>13</sup> Nel 1652 Onofrio Mirabello, «Maestro de tocar rebichèn», viene stipendiato «por el travajo de enseñar las monjas de esta Santa casa a tocar rebichon [...]»,<sup>14</sup> a cui susseguono diversi insegnanti fino al 1695, quando è Pietro Marchitelli ad essere investito della carica di maestro di violino delle monache. Marchitelli godeva della stima e della protezione delle più importanti famiglie nobili della città, e riuscì gradualmente a consolidare il suo prestigio, al punto da ottenere, nel 1707, la nomina a governatore e tesoriere della congregazione dei Musici di Palazzo. Occupò inoltre la carica di primo violino della Real Cappella per oltre 50 anni. Era denominato “Petrillo” e fu l’unico violinista che aveva osato umiliare il divino Arcangelo Corelli giunto a Napoli nel 1702 in occasione delle solenni celebrazioni per l’arrivo di Filippo V.<sup>15</sup>

La Solitaria non fu l’unica istituzione ad avere un maestro di violino: Bonaventura Veneziano e Francesco Sabatini risultano essere maestri di violino presso Santa Maria di Costantinopoli; Nicola Consolo era attivo invece al conservatorio

10 Cfr. cap. V, pp. 133–135.

11 ASDN, Vicario, 170 D, app. p. 101.

12 Cfr. FABRIS 1994, pp. 779–800; DI GIACOMO 1928.

13 La ribeca è uno strumento a tre corde di provenienza araba. Il termine ribeca veniva utilizzato a Napoli per identificare il violino prima della completa affermazione di questo strumento. Il nome deriva dall’arabo *rebab*: nei documenti della Solitaria si riscontrano diverse denominazioni come *rebichèn*, *rabel*, *ravel*. A fine Cinquecento la ribeca si identificò con la pochette impiegata dai maestri di ballo per accompagnare la danza. Cfr. FABRIS 1994, pp. 779–800.

14 SOLITARIA, Manual 2 1644–1654, app. p. 319.

15 Lo storico resoconto si può leggere in BURNEY 1957, vol. II, pp. 439–440.

dell'Arte della Seta; Nicola Di Napoli viene citato come maestro di viola delle Figliole di San Gennaro; un anonimo maestro di violino dava «lettione alle monache» presso il collegio di Santa Maria della Carità.<sup>16</sup>

In tali contesti le lezioni non sembrano essere indirizzate alla formazione professionale, ma tendono piuttosto ad offrire un complemento al percorso educativo e, forse, a garantire l'autosufficienza musicale degli istituti nella celebrazione delle funzioni liturgiche.

Nella tabella seguente si riportano tutti i maestri di canto e strumento desunti dalla documentazione interna delle istituzioni, la carica, il loro periodo di attività ove possibile e l'istituzione di riferimento.

Tabella 4: Maestri di canto e di strumento.

Nominativo	Ruolo	Periodo di attività	Istituzione
Domenico Manso	maestro di canto / canto	1601–1604	Solitaria
Aurelio Sassano	maestro di canto	1603–1616	Solitaria
Andrea Ansalone	maestro di cappella / canto	1652–1655	Solitaria
Jacinto de Ortega	maestro di ribeca	1652	Solitaria
Onofrio Mirabella	maestro di ribeca / violino	1652	Solitaria
Gian Angelo D'Urso	maestro di violino	1653–1655	Solitaria
Cristofaro Caresana	maestro di musica	1659–1670	Solitaria
Francesco Antonio D'Angelo	maestro di violino	1659–1666	Solitaria
Pietro Bartilotti	maestro di musica	1671–1698	Solitaria
Pietro Marchitelli	maestro di violino	1695–1698	Solitaria
Domenico De Majo	maestro di cappella	1695–1703	Solitaria
Gaetano Veneziano	maestro di cappella	1704–1707	Solitaria
Gennaro Ursino	maestro di musica	1708–1724	Solitaria
Nicola Marinotti	«lezione di canto fermo e suono»	1723	S. Francesco Scarioni
Paolo Giugno	«lezione»	1725–1735	S. Francesco Scarioni
Bonaventura Veneziano	maestro di violino	1727–1735	S. M. Costantinopoli
Nicola Di Napoli	maestro di viola	1728–1731	Figliole di S. Gennaro
Filippo Prota	maestro di musica	1728–1731	Figliole di S. Gennaro
Francesco Tringhera	«lettione di musica»	1728–1733	Sant'Eligio
Nicola Labruzzo	maestro di violino	1729–1731	Arte della Seta

16 Si veda anche il cap. VII.

<b>Nominativo</b>	<b>Ruolo</b>	<b>Periodo di attività</b>	<b>Istituzione</b>
Andrea Barile	maestro di canto	1730–1734	S. M. del Rifugio
Francesco Sabatini	maestro di violino	1731–1734	S. M. Costantinopoli
Giacomo Sarcuni	maestro di cappella	1732	S. M. Costantinopoli
Giuseppe De Bottis	maestro di musica	1732	Solitaria
Nicola Consolo	Maestri di violino	1733–1734	Ss. Filippo e Giacomo
Michele de Falco	maestro di musica	1735	S.M. Costantinopoli
Gennaro Grasso	«lettione di canto fermo»	1736	SS. Gennaro e Clemente
Carlo Terillo	maestro di canto	1759	S. Caterina da Siena
Giuseppe de Magistris	«lezioni canto e cembalo»	1778	S. Gregorio
Giuseppe Arena	«ammaestrare di canto»	XVIII sec.	S. Gregorio
Michele Perla	«maestro di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Giuseppe Elia	«lezione di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Giovanni Battista Barbatelli	«lezioni di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Vito Carrero	maestro di canto	XVIII sec.	S. Gregorio
Gaetano Crocco	maestro di canto	XVIII sec.	S. Gregorio
Giacomo Monopoli	«lezioni di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Angelo Vinditti	«lezioni di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Giacomo Tritto	«insegna una messa cantata»	XVIII sec.	S. Gregorio
Filippo Cinque	«lezioni di musica»	XVIII sec.	S. Gregorio
Domenico Scitta	«lezione di musica»	1815	S. Gregorio

Frequenti inoltre sono anche i pagamenti per i maestri organisti, organari e cembalari, stipendiati per garantire utilizzo e ordinaria accordatura degli strumenti in uso nei diversi istituti. Spesso l'organista assolveva anche alla funzione di maestro di cappella, destreggiandosi fra la direzione e l'accompagnamento all'organo. La documentazione d'archivio non fa esplicitamente riferimento alla tipologia di impiego musicale prescritto ad un organista, ma di certo la funzione espletata doveva ricoprire numerose attività, che potevano andare dall'esecuzione di brani strumentali per la liturgia, all'accompagnamento delle voci delle cappelle musicali o delle religiose, alla composizione stessa.<sup>17</sup>

17 Sull'arte organaria e cembalaria napoletana: SISTO/CARDI 2005; COLUMBRO 2005; NOCERINO 1998, pp. 85–109; NOCERINO 2005, pp. 105–115; NOCERINO 2009; ROMANO 1980; PROTAGIURLEO 1961, pp. 109–126.

Organari e cembalari provvedevano invece alla manutenzione degli strumenti in uso presso i monasteri. Le maestranze stabilivano in genere dei sodalizi con le strutture e venivano stipendiati mensilmente o trimestralmente. Questa tipologia di incarico veniva affidato solitamente sempre agli stessi organari o a esponenti della stessa famiglia, essendo questo uno dei tipici lavori tramandato a livello generazionale.<sup>18</sup> È il caso ad esempio di Francesco e Fabrizio Cimino, provenienti da una delle più note famiglie di organari napoletani. Essi furono attivi in numerosissimi istituti come il Divino Amore, Ss. Marcellino e Festo, la Solitaria, Donna Romita, Santa Maria del Gesù, San Francesco degli Scarioni. Ma troviamo anche Francesco e Carmine Scoppa, Nicola Muscato, Tommaso De Martino a San Gregorio Armeno, Geronimo Ferraro a San Giuseppe dei Ruffi. E potremmo citare ancora Andrea Basso, Cesare Catarinozzi, Geronimo Baffi e il «cimbalaro» Nicola Cennamo stipendiato nel 1728 «per accomodare il cembalo per la musica del conservatorio dell’Arte della Seta [...].»<sup>19</sup>

Affiancavano organisti e organari, una serie di professionalità legate all’attività organaria: indoratori, intagliatori, falegnami, artisti che contribuivano a creare vere e proprie opere d’arte. Ma anche personaggi senza alcuna qualifica come facchini, tiratori di mantici che permettevano l’utilizzo stesso degli organi.

## 2. Il teatro claustrale

La musica poteva costituire anche un piacevole passatempo. Nei monasteri vi era infatti l’uso di allestire rappresentazioni sacre come ‘ricreazione’ in occasione di feste solenni.<sup>20</sup> Il teatro claustrale fu una pratica comune a molteplici istituzioni religiose di differenti regioni della penisola, così come si evince da una vasta documentazione sull’argomento fra Cinque e Seicento. Il teatro aveva il duplice scopo di offrire occasioni di svago a tutte le ospiti di un monastero e ne ampliava contemporaneamente la preparazione culturale. Di certo si tentava di rendere gli svaghi delle fanciulle il più possibile “spirituali”, ma i momenti ricreativi costituivano soprattutto una salutare occasione di convivialità e di evasione dalla vita contemplativa.

18 Le botteghe dei maestri organari erano situate nello stesso luogo, addirittura nella stessa via che veniva pertanto indicata come «strada degli organari». Cfr. CELANO 2001, Giornata III, p. 825.

19 ASBN, BSA 914 20/7/1733, app. p. 280.

20 Purtroppo si dispone di una scarsa bibliografia riguardo ai drammi sacri allestiti nei monasteri, soprattutto per il sud Italia. Le ricerche condotte da Antonio Dell’Olio sui drammi sacri pugliesi hanno evidenziato anche nella provincia pugliese del vicereggio napoletano, una grande partecipazione delle istituzioni monastiche alle sacre rappresentazioni. Cfr. DELL’OLIO 2013. Sulle diverse forme di rappresentazioni sceniche in uso a Napoli si veda: CAFIERO/MARINO 1987, pp. 465–510; MAGAUDA/COSTANTINI 2015, pp. 243–278.

Le forme drammatiche utilizzate nei monasteri vengono indicate con differenti denominazioni: operette spirituali, commedie, drammi sacri o spirituali, dialoghi drammatici. Si rappresentavano testi su soggetti sacri, scene della Passione di Cristo, biografie di santi, con lo scopo di infondere maggiore cultura religiosa e umanizzare lo stesso concetto di ‘Santità’ e ‘Divinità’. Gli autori dei testi potevano essere predicatori e sacerdoti,<sup>21</sup> ma anche poeti e letterati e, in molte parti d’Italia, si trovano testimonianze di testi scritti dalle stesse suore.<sup>22</sup>

Quella teatrale era una pratica assolutamente consueta nei chiostri napoletani. Ne sono conferma i diversi decreti e ordini disciplinari, citati in precedenza, riguardo la sospensione delle diverse forme di ‘teatro’ ad opera delle religiose.<sup>23</sup> Essendo viste anche come una forma d’istruzione religiosa, le rappresentazioni sortivano, in molti casi, il beneplacito dei diversi arcivescovi della città, che concedevano licenze affinché le monache potessero qualche volta assistere alla recita di operette spirituali:

Illustrissimo e Reverendissimo Signore

Avendomi fatta istanza coteste buone Religiose di Santa Chiara per la permissione di sentir recitare al solito nel prossimo Carnevale avanti la Porta del loro Monastero qualche operetta spirituale, io mi sono mosso più che di buon animo a condescendere a questo loro innocente, e convenevole divertimento. Prego però l’Illustrissima di volerci mandare ad’assistere qualche suo Ministro, affinché passino le cose con tutta la migliore ordinanza e quiete. E con la solita stima bacio intanto a Vostra Signoria Illustrissima le mani. Roma 25 gennaio 1727.<sup>24</sup>

Avevano luogo soprattutto nel Carnevale, in occasione di festività di santi patroni e ancora durante i banchetti che facevano seguito alle professioni religiose. Si trattava in genere di azioni brevi con 2 o 3 atti, che potevano prevedere un allestimento scenico. In genere, le rappresentazioni avevano luogo negli spazi esterni adiacenti agli edifici religiosi, tuttavia i registri contabili indicano la costruzione di scene e teatri allestiti appositamente all’interno del monastero. Ad esempio presso il monastero della SS. Concezione, nel 1733, si fa riferimento a diverse spese per il «tavolato della commedia, che ha da fare con Suoni e Scene»,<sup>25</sup> mentre per il Carnevale, presso l’ospedale di San Giacomo, venivano corrisposti quindici ducati a: «Suor Marianna Coviedo [...] per el gasto dell’Intavolato della Comedia che hanno fatto fare con sue tramoije y otro nelli giorni di Carnevale»,<sup>26</sup> e quello della Maddalena affittava «quattro abiti nuovi, Gioie, Barrettoni, penne

21 L’uso di allestire rappresentazioni sceniche si ricollega alle predicationi gesuitiche e alla tradizione oratoriale. Cfr. CROCE 1966; DE MAIO 1997.

22 Al teatro monastico è dedicato il volume di WEAVER 2002.

23 Cfr. cap. I, pp. 42–46.

24 ASN, MS, f. 2702, app. p. 265. Lettera inviata al nunzio apostolico di Napoli, purtroppo non vi è l’indicazione del mittente, presumibilmente poteva trattarsi del cardinale protettore del monastero o di un esponente della congregazione dei Vescovi e Regolari.

25 ASN, BSG 806 14/1/1733, cfr. COTTICELLI/MAIONE 2006, appendice.

26 ASN, BSG 854 7/II/1736, COTTICELLI/MAIONE 2015.

Sciabole, Manti, et un altro abito semplice, con altri fornimenti [...] per uso della Comedia fatta per Donna Celeste, Donna Luisa, e Donna Zeza d'Aponte [...].».<sup>27</sup>

Raramente si trovano informazioni circa i testi teatrali o i titoli delle commedie rappresentate, stesso dicasì riguardo gli autori della musica. Un esempio significativo è rappresentato da alcuni documenti del 1716 appartenenti al monastero benedettino di Donnalbina, in cui si fa cenno ad un'opera rappresentata all'interno del monastero. Un primo documento attesta che nel novembre 1716 veniva corrisposto un ducato alle educande per comprare dei «lumi» in vista della rappresentazione effettuata dalle stesse figlie:

Per tanti dati alle signore educande per li lumi dell'opera da esse rappresentanda dentro del Monisterio d.1.<sup>28</sup>

Un secondo documento, che riporta la stessa data, aggiunge un dettaglio significativo, precisando il nome dell'opera: *Santa Rosalia*.

A 28 detto dar alle signore educande per ordine della Signora Badessa per servirsene per li lumi per l'opera rappresentata di Santa Rosalia dentro del Monastero d.2.<sup>29</sup>

L'opera di *Santa Rosalia* è meglio conosciuta come *La colomba ferita*, ed è uno dei capolavori teatrali di Francesco Provenzale su libretto di Giuseppe Castaldo. Si sa che quest'opera venne rappresentata probabilmente per la prima volta nel 1670 presso il conservatorio di Santa Maria di Loreto di Napoli, e più tardi nel 1672 presso il monastero di Donnaregina di Napoli. Il libretto della seconda rappresentazione era infatti dedicato ad Isabella Caracciolo dei Duchi di Martina, badessa nel monastero di Donnaregina.<sup>30</sup> Definito come “dramma armonioso” nel libretto del 1670, se ne conoscono i libretti relativi alle riprese del 1672 presso il monastero di Donnaregina e del 1696, corrispondente ad una ripresa a Calvizzano da parte degli allievi del conservatorio della Pietà de' Turchini. Due riprese finora sconosciute si ebbero ad Aversa e a Capri nel 1674, così come citato da alcuni registri contabili presenti presso l'Archivio Storico del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Oggi possiamo ipotizzare, con buona probabilità, che la *Santa Rosalia* rappresentata a Donnalbina corrispondesse proprio ad un'ulteriore rappresentazione dell'opera di Provenzale in un monastero femminile, probabilmente ad opera delle educande stesse. Le rappresentazioni infatti erano spesso affidate agli allievi di uno dei quattro conservatori cittadini, in alcuni casi invece, le attrici erano le stesse monache ed educande. Probabilmente *La colomba ferita*, che rappresentava una sorta di poema didattico con finalità educative

27 ASN, BPO 1020 30/I/1731, app. p. 211.

28 ASN, MS f. 3240, app. p. 51.

29 ASN, MS f. 3241, app. p. 52.

30 I-Nc, *Loreto*, n° 14, Libro Maggiore 1668–1678, c. 365. La partitura manoscritta, custodita nella biblioteca del conservatorio di Napoli senza indicazioni di data per la perdita del frontespizio, fu rintracciata da Pietro Andrisani e Domenico Antonio D'Alessandro.

per gli allievi del conservatorio di Santa Maria di Loreto, ebbe lo stesso scopo per le educande del monastero di Donnalbina.

Molto attivo sotto il profilo teatrale fu il monastero di Santa Chiara: si trovano numerosi riferimenti a vere e proprie rappresentazioni teatrali, operette spirituali, balletti mascherati e teatri di burattini. I registri contabili delle clarisse riferiscono di spese «per l'operetta»<sup>31</sup>, e per «l'operette spirituali»,<sup>32</sup> a cui assistevano dalle grate donne secolari e spesso anche sacerdoti e frati. La corrispondenza fra i monasteri e la Sacra Congregazione dei Vescovi e dei Regolari, contiene numerosi riferimenti a questa pratica, soprattutto in rapporto alle frequenti infrazioni ai regolamenti. In un documento del 1650 si legge che nella chiesa «di dentro» del monastero di Santa Chiara si era fatta «una rappresentazione della Natività con nove personaggi» in cui le monache avevano recitato «in abito secolare decente, conforme al solito, in presenza del padre guardiano Cirillo da Varese e tutti frati nella grata ordinaria [...]. L'eco di questo episodio giunse alla Sacra Congregazione di Vescovi e Regolari che puntualmente rimproverò il padre guardiano in quanto aveva avuto l'ardire «non solo di permettere a dette monache di recitar a 15 di maggio nella chiesa di dentro una rappresentazione con nove personaggi travestiti d'abito secolare, ma anche non si sia vergognato di assistere egli medesimo spettatore, insieme con molti suoi frati alle grate del coro».<sup>33</sup> Le autorità ecclesiastiche cercavano per quanto possibile, di sopprimere questo genere di attività, soprattutto perché le rappresentazioni comportavano spesso l'utilizzo di abiti secolari ed erano a volte accompagnate da musica, cori e intermezzi. I libretti superstiti riportano infatti nei titoli indicazioni come «componimento sacro da cantarsi», «dramma sacro per musica», «azione sacra da cantarsi», «cantata a due voci da cantarsi» etc.

Sempre a Santa Chiara, nelle voci di spesa relative all'organizzazione di festività, si trovano riferimenti come il seguente:

Nel divertimento dato col permesso del Signor Cardinal Protettore di ben sette oprette trà spirituali, e morali alla Porta per divertimento innocente in tutto il triennio; anzi la prima di esse ritrovata composta propriamente per noi in Musica con Prologo, e stampa de' libretti, e l'altre tutte con intermezzi ed introduzione in musica: con esservi dato ancora ogn'anno libre due dolci con acqua annevata, [...] ed in ogni volta cioccolata calda con biscottini dentro, e fuori, spesovi con musica, Teatri, lumi, affitto de' Vesti, e recognizioni à Recitanti con ogni altra minuzia d. 867.<sup>34</sup>

31 ASN, MS, f. 2669, app. p. 259.

32 ASN, MS, f. 2669, app. p. 259.

33 L'intero episodio è in ASV, Congregazione vescovi e regolari, regista monialium, 15 luglio 1650, cc. 351v-352r, Napoli, monastero di Santa Chiara, ed è riportato anche in WEAVER 2002, pp. 25; 80.

34 S. CHIARA, Conto Carmignano, app. p. 271.

Il catalogo di Claudio Sartori<sup>35</sup> riporta i libretti a stampa napoletani composti in occasione del Carnevale per il monastero di Santa Chiara e presso la biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli si conservano alcuni libretti superstizi relativi a queste occasioni, come *Il trionfo della fede nel Martirio di Santa Lucia*, opera sacra composta per il Carnevale del 1735. Nella dedica alla badessa del monastero Antonia Capece si intuisce la consuetudine delle clarisse nell'allestire ogni anno una rappresentazione teatrale:

Reverendissima Signora

Siccome è gloria del suo ben degno governo, il mantenere in questi Reali Chiostri, non meno il pregio di decorosa stima, che la strettezza di Regolare Osservanza, così riescono con degne parti della vostra innata gentilezza, il confermare, e permettere alle sue suddite Dame Religiose, quelli innocenti divertimenti, da' quali niente vā disgiunta la ritiratezza Monastica, non che l'esemplarità di vita innocente; Quindi è, che essendo toccata a noi la sorte in quest'anno, per l'officio di Refettoriere, il preparare la recita della presente sacra Operetta, stimiamo qual parto della vostra benignità. Che comparisca alla luce col pregio del vostro veneratissimo nome, che può renderla plausibile [...].

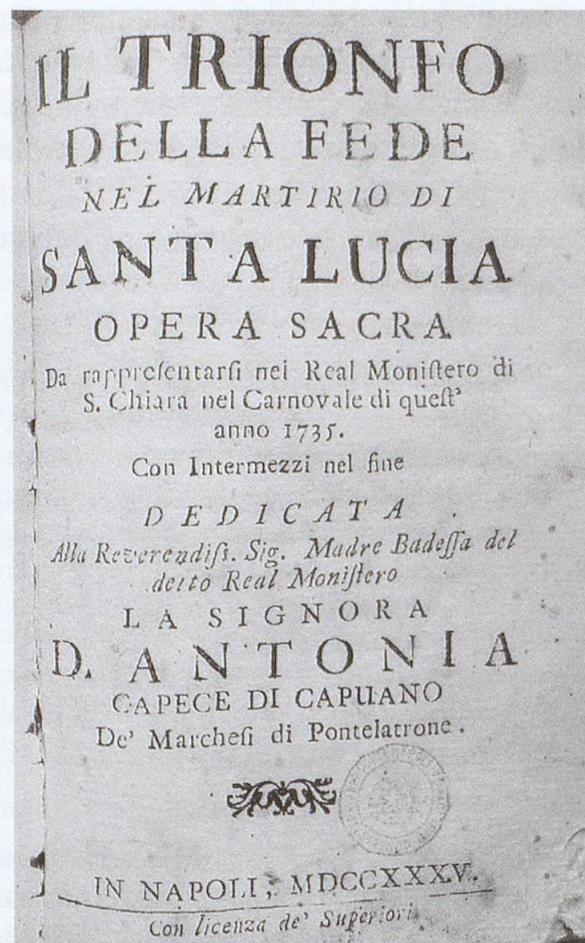
Nelle avvertenze al lettore si legge inoltre l'intenzione dell'autore di rendere degna del luogo tale rappresentazione e gli espedienti utilizzati affinché ciò fosse stato possibile:

Dovendo andare in Iscena questa Sagra rappresentazione nel presente Carnevale, egli è stato necessario per lo maggior commodo, diletto, e giovamento del luogo e delle persone, alle quali rappresentar si dee, riformarla in molto, così nella ripartizione degli atti, da cinque che egli erano ridotta in trè, come nella di lei tessitura, sentenza, dizione, costume, ed episodj: ed in alcuna parte gastigare, ed in alcun'altra adornare il suo lepido, ingrandire il serio colla più propria locuzione per l'espression degli affetti, ordinare ne' loro siti la proposizione, l'azione, il contrasto, e lo scioglimento [...]; e finalmente si è fatigato a purgarla di quanto render lo potea forsi noiosa, ed increscevole, e d'arricchirla di nuovi avvenimenti serj, e piacevoli [...].<sup>36</sup>

La vicenda ambientata a Siracusa racconta, in maniera del tutto originale, la storia del martirio di Santa Lucia. Lucia promessa sposa del giovane Filargiro accompagnata da sua madre Eutizia, gravemente malata, si reca in pellegrinaggio al sepolcro di Sant'Agata. Qui la madre riceve per intercessione di Sant'Agata il miracolo della guarigione e in cambio della grazia ricevuta, Lucia decide di consacrarsi a Dio.

35 SARTORI 1994.

36 I-Nc, RARI 10.9.13/5.



4. Il trionfo della fede nel martirio di Santa Lucia, frontespizio del libretto a stampa.  
Napoli, Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella.

Da questo punto in poi, il racconto del martirologio si mescola ad una serie di elementi popolari e semicomici che stravolgono la storia. Se nella realtà la giovane promessa, dichiaratasi cristiana, viene condannata ad una serie di tribolazioni e alla morte da parte del governatore Pascasio, nel libretto napoletano Pascasio si invaghisce della ragazza e assolda la maga Teurgica per riuscire nella sua impresa amorosa. Nonostante i numerosi tentativi della maga e l'intervento del Demonio in persona, Lucia non si piega al volere di Pascasio. La maga, per non perdere di credibilità agli occhi di Pascasio, prenderà le sembianze della stessa Lucia concedendosi alle lusinghe di Pascasio. L'inganno sarà sciolto dalla stessa Lucia che, brandendo un crocifisso, ‘esorcizzerà’ la maga costringendola a ritornare nelle proprie sembianze. Lucia verrà dunque imprigionata in una torre e martirizzata. Affiancano i personaggi ‘storici’ del dramma, figure come l’Angelo e il Demonio che ne supportano le gesta benefiche e malefiche. Il commento della vicenda è invece affidato ad un povero mendicante napoletano denominato “Cocomero napoletano”, che si trova in Sicilia a tentare fortuna e che si esprime in dialetto donando al dramma un risvolto buffo. A lui viene affidata la conclusione dell’atto finale, con il proposito di tornare a Napoli e di dedicare a “Santa Lucia” il luogo più bello della città.

Se da un lato il martirio della Santa viene presentato come ideale di vita cristiana e dunque, come motivo di emulazione da parte delle giovani ospiti del monastero, dall'altro la vicenda è intessuta di elementi buffi. Nonostante nella premessa del dramma l'autore del libretto esprima l'intenzione di "epurare" la vicenda in virtù del luogo e delle sue abitanti, la sensazione nella lettura è che si cercassero motivazioni o dei 'travestimenti' morali per giustificare e promuovere il teatro al di là del semplice divertimento.

Come anticipato nel capitolo precedente, le rappresentazioni sceniche potevano anche far seguito alle ceremonie di professione religiosa. Il costume di festeggiare le fanciulle che prendevano il velo attraverso componimenti celebrativi a tema religioso come cantate, oratori, sacri drammi è diffusa ed è documentata in diverse fonti non soltanto napoletane. Sono in genere composizioni d'occasione, strutturate secondo uno schema abbastanza fisso: due atti, una sinfonia strumentale introduttiva, cui seguiva un prologo e l'alternanza di recitativi e arie. Gli organici erano abbastanza minuti con la presenza di due, tre voci soliste. Tratti da soggetti biblici o allegorici, i testi poetici di questi componimenti, facevano emergere l'elemento celebrativo-sponsale. In alcuni casi era prevista anche la stampa del libretto, un ulteriore elemento per sottolineare l'eccezionalità dell'occasione celebrativa: non era scontato che questi eventi così effimeri ne prevedessero la pubblicazione. Presso il monastero di Regina Coeli, ad esempio, vi era l'uso di stampare libretti delle rappresentazioni teatrali, svoltesi in occasioni delle professioni religiose, così come a Santa Chiara in occasione del Carnevale. Probabilmente si trattava di una consuetudine propria di queste due istituzioni.<sup>37</sup>

Si propone di seguito un elenco in ordine cronologico di tutte le fonti drammatiche indicate dal catalogo Sartori, citate dai documenti d'archivio e desunte dalle partiture superstiti. Per ogni fonte viene fornita la trascrizione del titolo, il genere, l'autore del testo e della musica (se indicati), elenco dei personaggi, istituto dove era avvenuta la rappresentazione, eventuali dediche e note.

Tabella 5: Fonti drammatiche dei chiostri napoletani fra XVII e XVIII sec.

#### **1716**

*tit.* Opera di S. Rosalia

*ist.* monastero di S.M. di Donnalbina

*note:* Probabilmente si tratta de *La Colomba Ferita-opera sacra di Santa Rosalia* composta da Francesco Provenzale su libretto di Giuseppe Castaldo, cfr. Sartori 5903; 5904

*fonti:* ASN, MS f. 3241.<sup>38</sup>

#### **1735**

*tit.* La Genevieffa ovvero L'Innocenza difesa dall'inganno. Dramma sacro per musica da rappresentarsi nel real monastero di S. Chiara di Napoli dagli alunni del real conservatorio della Pietà de' Torchini. In questo presente carnevale 1735. Dedicato all'incomparabile merito della ill. e reverendissima signora D. Antonia Capace [...].

37 Come si vedrà nella tabella seguente, i pochi libretti superstiti connessi ai monasteri femminili provengono essenzialmente da questi due monasteri.

38 ASN, MS f. 3241, app. p. 52.

*gen.* Dramma sacro

*ded.* Antonietta Monfort a Caterina Sersale.

*pers./interp.* Luigi Giuliano (Genevieffa), Giuliano Nicoletti (Sifrido), Battista Zingone (Benoni); Domenico Geronimo Malizia (Romildo); Pompeo Melospirito (Golo); Nicola Pellegrino (D. Ciarletta); Gennaro Sarnicchiaro (Marcone).

*mus.* Giuseppe Bonno

*istit.* monastero di Santa Chiara

*fonti:* Sartori 11513

### 1735

*tit.* Il Trionfo della Fede nel martirio di Santa Lucia, opera sacra da rappresentarsi nel real Monistero di S. Chiara nel carnevale di quest'anno 1735. Con Intermezzi nel fine. Dedicata alla reverendiss. sig. madre badessa del detto real monistero [...] D. Antonia Capece di Capuano de' marchesi di Pontelatrone.

*ded.:* Dedica di C. S. e A. M.

*ind.* Con Prologo e 2 Intermezzi.

*istit.* monastero di Santa Chiara

*note:* «Si avvisa il Lettore che l'Autore dell'Opere e dell'Intermezzi non ha avuta la sorte di comporre anco il Prologo, essendo questo di altra dotta mano».

*fonti:* Sartori 23829

### 1737

*tit.* La Teodora, dramma sacro per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi nel Real Monistero di S. Chiara nella fine del carnovale di questo anno 1737.

*gen.* Dramma sacro

*ded.* Gennarantonio Federico all' [...] D. Carlo Francesco Molew Trivulzio

*pers./interpr.* Gennaro de Magistris (Valente); Francesco Bilanzoni (Placido); Giovanni Manzuoli (Marcella); Francesco Pasquale (Teodora); Francesco Giacchi (Didimo); Ferdinando Trojano (Paolina); Nicolo' de Simone (Cianne).

*mus.:* Papebrochio Fungoni.

*scene:* Giuseppe Baldi.

*istit.* monastero di Santa Chiara

*note:* Pag. 90: Gennaroantonio Federico a lettori: «[...] nostro presente Dramma è lo stesso, che quello della Tragedia Francese del [...] M. Pietro Cornelio [...]».

*fonti:* Sartori 23018

### 1746

*tit.* La Betulia Liberata, sacro dramma per la monacazione dell'Ecc.ma Sig.ra D. M.a Teresa Francone.

*gen.* Sacro dramma

*libr.* Pietro Metastasio

*mus.* Pasquale Cafaro

*pers.* Ozia, Principe di Betulia (tenore), Giuditta, vedova di Manasse (canto primo), Amital, nobile israelita (canato secondo), Achior principe degli Ammoniti (alto) (Chabri, capo del popolo (canto terzo), Charmi, capo del popolo (basso).

*organico:* v1 I,II, vla, ob 2, corni da caccia , tr 2, bc.

*fonti:* partitura, Bibliothèque nationale de France, département Musique, MS-1661 (1)

### 1747

*tit.* Cantata a due voci, da cantarsi nel regal Monistero di Reginaceli in occasione della monacazione dell'eccelleniss. signora D. Giovanna Pignatelli de' duchi di Monteleone, etc.

*gen.* Cantata a due voci

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 4794

**1749**

*tit.* Rut nel campo di Booz, Azione sacra da cantarsi nel regal Monistero di Reginaceli in occasione della monacazione dell'eccellenissima signora D. Giulia Riario Ruspigliosi de' duchi Riario, marchesi di Corleto ec.

*gen.* Azione sacra

*pers.* Rut, Booz, Siba

*libr.* Tegrillo Alfirense P. A. (=Nicolò Recco).

*mus.* Nicolò Conti

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 20237

**1760**

*tit.* Lo sposalizio di Rebecca, componimento sacro da cantarsi in occasione che veste l'abito religioso nel real Monastero di Reginaceli di Napoli l'eccellenissima [...] D. Francesca Maria Caracciolo de' principi d'Avellino. Dedicato a sua eccellenza [...] D. Maria Antonia Caraffa principessa d'Avellino ec. ec. amantissima genitrice della medesima.

*gen.* Componimento sacro

*ded.* Madrigale di dedica di Fisanio Teutonio P.A.

*pers.* Rebecca, Eliezer

*mus.* un nobile dilettante.

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 22508

**1765**

*tit.* Li Furbi, intermezzo fatto per L'Ecc.me Sig.re Dame Monache In S. Chiara di me Giacomo Tritto 1765.

*gen.* Intermezzo

*mus.* Giacomo Tritto.

*istit.* Monastero di Santa Chiara

*organico:* S, S, T, B, fl I,II, ob I,II, triI,II corI,II vII,II, bc.

*fonti:* partitura, I-Nc Rari: 2.4.3

**1767**

*tit.* La Genevieffa ovvero L'Innocenza difesa dall'inganno, dramma sacro per musica da rappresentarsi nel real monastero di S. Chiara di Napoli dagli alunni del real conservatorio di S. Onofrio in questo presente carnevale 1767. Dedicato all'eccell. [...] signora D. Cattarina Maria Sersale de' duchi di Cerisano attuale abadessa in detto real monistero.

*gen.* Dramma sacro

*ded.* Agnese di Gennaro camerlenga: «Ecco la saggia Geneviefa [...] che dopo il giro di ben sei lustri a comparir qui torno [...]».

*pers./interpr.* Allievi conservatorio S. Onofrio: Angiolo Bucci (Geneviefa); Nicola Delmonti (Sigfrido); Antonio Pio (Benoni); Giuseppe Mancinelli (Romildo); Pantalone Nelvi (Golo); Giuseppe Caricato (D.Ciraletta); D. Pasquale de Marco (Marcone).

*mus.* Simone Leclerc

*istit.* monastero di Santa Chiara

*note:* Con Ballo.

*fonti:* Sartori 11514

**1767**

*tit.* Lo sposalizio di Abigaille con Davide, componimento sacro per musica da cantarsi in occasione che veste l'abito religioso nel real Monastero di Reginaceli di Napoli la eccellenissima signora D. Argentina Mollo de' duchi di Lusciano.

*gen.* Componimento sacro

*pers.* Abigaille, Davide, coro di fanciulli  
*mus.* Antonio Sacchini  
*istit.* monastero di Regina Coeli  
*fonti:* Sartori 22504

**1769**

*tit.* Il fortunato incontro degli innocenti sposi Isacco e Rebecca, sacro componimento a due voci per musica da cantarsi nell'occasione che veste l'abito religioso fra le dame canonichesse lateranensi nel regal monistero di Reginaceli di Napoli l'eccellentissima signora D. Maria Carmela d'Anna de' duchi di Laviano.

*gen.* Sacro componimento a due voci per musica

*libr.* Poesia di Prineo Tissoate, P. A. Accad. Ercolanese ed Etrusco (Basso Bassi).

*mus.* Giuseppe de Magistris

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 10806

**1769**

*tit.* Il Trionfo della Croce, componimento sacro per musica da cantarsi in occasione che veste l'abito religioso nel real Monistero di Reginaceli di Napoli l'eccellentissima signora D. Marianna Pignatelli de' principi di Marsico Nuovo presentato a sua eccellenza il signor D. Girolamo Pignatelli principe di Marsico Nuovo, Moliterno ecc. ecc. gentiluomo di camera di esercizio di S. M. il re delle Sicilie padre amantissimo della medesima.

*gen.* Componimento sacro per musica

*ded.* Dedica in versi di Tisanio Teutronio P.A.

*libr.* Tisanio Teutronio P.A.

*mus.* Giuseppe de Magistris

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 23789

**1776**

*tit.* La Gara tra la Fede e la Fortezza, cantata a tre voci, in occasione «che veste l'abito religioso l'Eccellentissima Signora D. Maria Luisa de' Principi Pignatelli nel Real Monistero di Regina Coeli di Napoli

*gen.* cantata sacra a tre voci

*organico:* vl I/II, corni 2, tr 2, ob2, coro ST

*musica:* Alessandro Speranza

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* partitura, Biblioteca Privata Giuseppe Pastore di Lecce

**SENZA DATA**

*tit.* Il Trionfo dell'Amor Divino,<sup>39</sup> componimento drammatico di Tersaldo Lidiaco da cantarsi vestendo l'abito religioso nel real Monastero di Regina-Coeli S. E. la signora D. M.a Antonia Pignatelli.

*gen.* Componimento drammatico

*libr.* Clemente Filomarino Della Torre

*pers.* Amor divino, Amor profano, Sposa, Sposo

*istit.* monastero di Regina Coeli

*fonti:* Sartori 23713

<sup>39</sup> Questo libretto, sprovvisto di data, potrebbe forse ricondursi alla professione religiosa di donna Maria Antonia Pignatelli avvenuta presso il monastero di Regina Coeli nel 1781. Della stessa professione si conservano le 5 antifone utilizzate durante la liturgia e composte da Alessandro Speranza, cfr. cap. III, pp. 80–82.

### 3. Le fonti musicali

Alla ricchezza dell'attività musicale dei monasteri napoletani, purtroppo non fa riscontro un'adeguata presenza di fonti musicali. Se da un lato i documenti d'archivio ci vengono in aiuto dandoci informazioni sulla commissione e sull'utilizzo di musica, essi non possono essere da soli reali e completi testimoni del fenomeno musicale. Purtroppo i fondi archivistici delle singole istituzioni custodite presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Diocesano di Napoli, non conservano partiture, probabilmente andate disperse nel corso dei secoli. Bisogna inoltre ricordare che la quasi totalità della produzione musicale sacra napoletana è ancora oggi custodita presso l'Archivio dei Girolamini, chiuso agli studiosi da più di trenta anni. I manoscritti in essa presenti, appartengono ad autori legati alla scuola napoletana fra Sei e Settecento fra cui Cristofaro Caresana, Gaetano Veneziano, Gennaro Manna, ovvero tutti compositori attivi presso i monasteri femminili.<sup>40</sup> Da questo scaturisce dunque l'impossibilità di un confronto fra fonti musicali e documenti d'archivio. Tuttavia, il catalogo elaborato nel 1918 da Salvatore Di Giacomo sul fondo dei Girolamini,<sup>41</sup> lo spoglio archivistico condotto per il presente studio e le recenti ricerche di studiosi della Napoli vicereale, permettono d'individuare una serie di composizioni destinate all'ambiente claustrale femminile che riassumiamo di seguito.

Ad un primo gruppo appartengono una serie di composizioni esplicitamente dedicate a religiose. In esse non sempre si deduce il monastero di riferimento, spesso sono indicate solo le destinatarie dei brani. Nella maggior parte dei casi il nome della religiosa viene riportato senza cognome, questo rende pressoché impossibile determinare la famiglia di appartenenza e quindi un collegamento ad un'istituzione.

Si tratta di composizioni destinate alle celebrazioni liturgiche: salmi per l'ufficio delle ore, cantate per l'esposizione del Santissimo Sacramento, lezioni per la Settimana Santa inserite nel triduo delle Tenebre. Le lezioni presenti nel fondo dei Girolamini sono composte da autori quali Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Nicola Porpora e soprattutto Gaetano Veneziano.<sup>42</sup> Negli anni in cui Veneziano era attivo alla Cappella Reale, la sua presenza si ricontra anche presso il conservatorio di Nostra Signora della Solitaria, per il quale le fonti attestano la composizione e l'esecuzione di musica per il triduo pasquale e per

40 Il patrimonio musicale della Biblioteca copre l'arco dei secoli che vanno dal XVI al XX e registra ben oltre 6.500 composizioni. Ad oggi il prezioso patrimonio dell'archivio musicale dei Girolamini, chiuso dal 1980, è consultabile in parte *online* grazie alla digitalizzazione di diversi manoscritti. Sul problema delle fonti napoletane di musica sacra si veda MARINO 2009, pp. 823–923.

41 DI GIACOMO 1918.

42 Gaetano Veneziano (1665–1716) pugliese di nascita, era giunto a Napoli all'età di 10 anni. Entrò nel conservatorio di Santa Maria di Loreto e divenne allievo di Provenzale. Veneziano fu maestro nello stesso conservatorio di Loreto nel 1684 e poi stabilmente dal 1695 alla morte divenendo per alcuni anni, fra 1704 e 1707, maestro della Real Cappella. Si veda TURANO 1988, pp. 37–48.

la Domenica di Pasqua.<sup>43</sup> Veneziano compose anche per il monastero di Santa Chiara, Santa Maria Maddalena delle Spagnole e il conservatorio dello Spirito Santo, così come leggiamo nelle dediche delle sue composizioni.<sup>44</sup> Molte delle lezioni di Veneziano sono dedicate ad una voce solista con accompagnamento di archi. È il caso della *Lettione terza* da cantare durante la sera del Giovedì Santo composta da Gaetano Veneziano nel 1700, in cui si legge chiaramente la dedica ad una certa «suor Chiara», e della *Lettione del Giovedì Santo del Primo Notturno* dedicata a «Suor Maria Giuseppa»:<sup>45</sup>



5. Gaetano Veneziano, *Zain. Repulit Dominus altare suum*,  
Napoli, Archivio musicale della Congregazione dell'Oratorio.

L'interpretazione che Veneziano fa del testo di Geremia lascia grande spazio al virtuosismo canoro attraverso melodie che richiedono una notevole destrezza nella parte vocale: non si ha infatti l'impressione di essere di fronte a partiture per così dire scolastiche.

43 Sulle Lamentazioni si veda anche cap. III, pp. 69–70.

44 Si veda la tabella 6 p. 115 relativa alle partiture dedicate a religiose.

45 Si veda quanto detto a proposito delle proibizioni sui riti della Settimana Santa nel cap. I, p. 46.



6. Gaetano Veneziano, Daleth. *Tetendit arcum suum*.<sup>46</sup>  
Napoli, Archivio musicale della Congregazione dell'Oratorio.

Vi è inoltre l'alternanza di situazioni musicali diverse, motivi della tradizione popolare si mescolano in giusto equilibrio al repertorio colto. Inoltre le sezioni strumentali solistiche, l'uso del basso, rendono l'idea del livello dei musicisti o delle musiciste a cui erano destinate queste composizioni.<sup>47</sup>

Vi sono poi una serie di fonti musicali che si riferiscono a specifiche occorrenze liturgiche proprie di un'istituzione. Sono per la maggior parte inni composti per le celebrazioni dei santi venerati nei singoli monasteri. Ne è un esempio l'Inno di Gaetano Manna in occasione della festività Santa Maria Egiziaca, commissionato dalla badessa dell'omonima istituzione,<sup>48</sup> oppure l'Inno del XVIII sec., *O Clara*, da eseguire «per quando entra la statua di s. Chiara in detta Chiesa», composto probabilmente per la processione organizzata dal monastero di Santa Chiara in occasione della festività della Santa. Il sontuoso corteo partiva dalla Cattedrale cittadina, ove era custodita la statua d'argento raffigurante la Santa e giungeva a Santa Chiara dove aveva inizio un

46 Le due partiture sono custodite presso l'Archivio dei Girolamini di Napoli, la riproduzione fotografica è tratta da <<http://www.internetculturale.it>>.

47 Entrambe queste composizioni si possono considerare per molti versi analoghe alle più conosciute lamentazioni di Alessandro Scarlatti, in comune hanno l'esecuzione a voce sola con archi e la costante alternanza di situazioni musicali molto diverse fra loro.

48 Cfr. cap. V, pp. 140–141.

solenne triduo.<sup>49</sup> È probabile che questi esempi musicali fossero prodotti e commissionati per le ceremonie ufficiali e dunque eseguiti dalle cappelle musicali (Arcivescovado o Cappella Reale) chiamate a realizzare la parte musicale del rito liturgico.

Provengono dal monastero di Santa Chiara alcune fonti musicali destinate alla quotidianità liturgica: una messa e tre antifone di compieta a due voci, appartenenti alla tradizione della polifonia semplice, composte nel 1733 dalla maestra di coro del monastero di Santa Chiara, Delia Bonito.<sup>50</sup> Ad oggi sono gli unici esempi provenienti dai chiostri napoletani ad essere stati composti da mano femminile. Sono fonti che si collegano alla pratica del canto fratto. Si tratta di un repertorio assai diffuso in tutta Europa e testimoniato da numerosi libri liturgici sia manoscritti sia a stampa e da una notevole diffusione sul territorio europeo tra Cinque e Settecento. In altre parti d'Italia come Trento, Bologna etc., soprattutto sotto l'impulso delle comunità monastiche appartenenti alla famiglia francescana, in pieno Settecento venivano composti interi Kyriali, Graduali etc. nello stile del canto fratto, talvolta anche a due o tre voci. La scoperta, anche per il Meridione d'Italia, di nuove fonti musicali manoscritte in canto fratto, conferma che si trattava di una tradizione assai più diffusa di quanto non ci facciano credere le rare testimonianze scritte rimaste. Essendo fonti composte dalla maestra di coro del monastero, possiamo supporre che fossero destinate alle monache coriste di Santa Chiara. Questo confermerebbe la partecipazione attiva delle stesse religiose al servizio musicale delle celebrazioni liturgiche giornaliere.<sup>51</sup>

Sono presenti poi alcune composizioni per celebrazioni liturgiche specifiche dei monasteri femminili, come le liturgie di professione religiosa. Si tratta quasi sempre di mottetti composti sul testo dell'antifona *Veni Sponsa Christi* o dell'inno *Veni Creator Spiritus* presenti nei riti di professione religiosa composti da Francesco Feo, Gennaro Manna, Girolamo Abos, Giacomo Sarcuni, cui si aggiungono cinque antifone relative al canto dei voti pronunciati dalle professe e composte da

49 Cfr cap. VI, pp. 181–182.

50 Su queste composizioni si veda cap. VI, pp. 173–178.

51 La maggior parte degli studi sulle istituzioni monastiche e sulla musica composta per la liturgia si è concentrata sulle occasioni del far musica più solenni, eccezionali e fastose, con largo impiego di professionisti e di tutte le possibilità che lo sviluppo delle cappelle musicali presso le istituzioni religiose poneva a disposizione dei compositori. In passato inoltre le ricerche riguardanti la vita liturgica e musicale degli ordini monastici sono state fortemente condizionate da lacune causate dalla mancata conoscenza e dal difficile reperimento delle fonti, cui si aggiungeva anche – per l'ambito liturgico quotidiano – la consuetudine di valorizzare soltanto le testimonianze più antiche, emarginando tutto ciò che era considerato tardo rispetto all'aurea età medievale. Questo ha significato l'esclusione di un patrimonio musicale che non appartiene direttamente al canto detto 'gregoriano' ma che di fatto da esso deriva, e che ha avuto piena cittadinanza nelle azioni liturgiche: il canto fratto. Le indagini sulle consuetudini musicali degli ordini monastici femminili e il ritrovamento di questa tipologia di fonti musicali aprono nuovi filoni di ricerca e nuovi interrogativi. Napoli e il Meridione d'Italia potrebbero non essere stati esclusi dal fenomeno del canto fratto anche in pieno Settecento.

Alessandro Speranza.<sup>52</sup> Nei riti di monacazione era particolarmente viva la consuetudine di chiamare illustri cantanti per far cantare mottetti o di farli eseguire direttamente alle religiose.<sup>53</sup> Il mottetto solistico era infatti il genere musicale maggiormente utilizzato nelle professioni religiose: esso permetteva agli artisti coinvolti di esprimere al meglio tutte le loro abilità vocali.

Infine citiamo le partiture superstiti relative alle diverse forme drammatiche che spesso facevano seguito ad alcune ricorrenze festive. A questa categoria appartiene ad esempio la cantata sacra a tre voci *La Gara tra la Fede e la Fortezza*, composta, nel 1776, in occasione «che veste l'abito religioso l'Eccellentissima Signora D. Maria Luisa de' Principi Pignatelli», per il monastero di Regina Coeli e attribuita al compositore Alessandro Speranza.<sup>54</sup>



7. Alessandro Speranza, *La Gara tra la Fede e la Fortezza*. Frontespizio.<sup>55</sup>  
Lecce, Biblioteca G. Pastore.

52 Cfr. cap. III, pp. 80–82.

53 Cfr. cap. III, pp. 86–88.

54 Il manoscritto non presenta né il nome dell'autore dei versi né del compositore. Tuttavia sul frontespizio, in alto a destra, è presente il nome di Alessandro Speranza a matita. Speranza fu attivo a Regina Coeli come maestro di cappella e sacerdote dal 1764. Cfr. PASTORE 2007; FIORE/IACONO 2016.

55 Anche il presente manoscritto fa parte della collezione privata della Biblioteca Giuseppe Pastore di Lecce.

L'organico è formato da tre soprani, un ensemble strumentale costituito da archi, due corni, due trombe e due oboi, un coro di soprani e tenori. La cantata si apre con una sinfonia introduttiva tripartita, cui fanno seguito recitativi ed arie che vedono protagonisti *Amor Divino Fede* e *Forteza* che si vantano reciprocamente di aver concesso ad una semplice fanciulla le doti necessarie per diventare perfetta sposa di Cristo.



8. Alessandro Speranza, *Sinfonia introduttiva*.  
Lecce, Biblioteca G. Pastore.

Alle partiture sopracitate si potrebbe ancora aggiungere *La Betulia liberata*, «sacro dramma», la cui musica risulta essere composta da Pasquale Cafaro per la monacazione «dell'Eccellenissima D. M. Teresa Francone» nel 1749. La partitura, oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale di Francia, non riporta il nome dell'istituzione in cui aveva avuto luogo il rito di professione. Cafaro, compositore di origini pugliesi, risiedeva a Napoli già dal 1735, essendo allievo di Nicola Fago e Leonardo Leo al conservatorio della Pietà de' Turchini, per poi prenderne lui stesso la direzione nel 1759. È verosimile dunque ipotizzare che anche questa testimonianza sia di ambito napoletano.

Queste fonti musicali, diverse fra loro, sono molto significative, essendo espressione di usi e costumi delle comunità claustrali. Osservate nel loro insieme costituiscono una testimonianza preziosa dell’ambiente del quale sono emanazione.

Si propone nelle seguenti tabelle, l’elenco di tutte le composizioni riconducibili agli ambienti monastici femminili napoletani emerse dalla documentazione d’archivio, dalle fonti musicali a disposizione e segnalate nel catalogo Di Giacomo:

Tabella 6: Partiture dedicate a religiose.

Sec. XVII	<b>Bartolomeo Ferrari</b>	Risorto il Signore, aria a solo	<i>Per una signora monaca</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Laudamus a voce sola con violini unisoni	<i>Per suor Eugenia alla Maddalena delle Spagnole</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Cantata per il SS.mo	<i>Per la signora d. Luisa de Franchis in Santa Chiara</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Lezione II noct. I per la notte del SS. Natale	<i>Per suor Rosa Mancini al Spirito Santo</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Lezione II noct. I Mercoledì Santo	<i>Per suor Giuseppa Conti dentro lo Spirito Santo.</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Versetto del Benedictus e versetto del Miserere	<i>Per suor Eugenia dentro lo Spirito Santo</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Lezione III noct.I per la notte del S. Natale	<i>Per suora Giuseppa Conte dentro lo Spirito Santo</i>	I-Nf
Inizio XVIII sec.	<b>Gaetano Veneziano</b>	Salmo I di compieta a 4 con violini [...] Venerdì Santo di sera. Lezione I noct. III	<i>Per suor Colomba</i>	I-Nf
1693	<b>Gaetano Veneziano</b>	De Lamentatione Giovedì Santo la sera	<i>Per suor Maria Giuseppa</i>	I-Nf
1700	<b>Gaetano Veneziano</b>	Lettione del Giovedì Santo noct. I	<i>Per suor Maria Giuseppa</i>	I-Nf
18 febbraio 1700	<b>Gaetano Veneziano</b>	Lettione III Giovedì Santo de sera	<i>Per suor Chiara</i>	I-Nf
Inizio sec. XVIII	<b>Gaetano Veneziano</b>	Magnificat «volgare» a 2 con violini	<i>Per le ss.re monache del Spirito Santo</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Nicola Grillo</b>	Lectio III Giovedì Santo	<i>Per la Signora d. Maria Anna Scalea</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Johann Adolph Hasse</b>	Lectio II noct.I Mercoledì Santo	<i>Per l'Ill.ma sig.ra d. Anna d'Andrea</i>	I-Nf

Sec. XVIII	<b>Johann Adolph Hasse</b>	Lectio III Venerdì Santo	<i>Per la sig.ra d. Chiara d'Andrea</i>	I-Nf
Dicembre 1720	<b>Leonardo Leo</b>	Lectio III Giovedì Santo	<i>Per servizio dell'ill. ma sig.ra d. Chiara d'Andrea</i>	I-Nf
Dicembre 1720	<b>Leonardo Leo</b>	Lectio III Giovedì Santo	<i>Per servizio dell'ill.ma sig.ra [illegibile]</i>	I-Nf
Inizi sec. XVIII	<b>Leonardo Leo</b>	Veni sponsa Christi a 5 con violini	<i>Per le signore monache del Spirito Santo</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Francesco de Majo</b>	Lamentatio I Mercoledì Santo	<i>Per la sig.ra donn' Agnese di Gennaro</i>	I-Nf
XVIII sec.	<b>Nicola Conti</b>	Messa	<i>Sig.re Isabella, Rosa, Ottavia</i>	I-Bc
Ottobre 1732	<b>Nicola Porpora</b>	Lezione III Mercoledì Santo	<i>Per l'ill.ma sig.ra d. Isabella d'Andrea</i>	I-Nf
1746	<b>Pasquale Cafaro</b>	La Betulia Liberata	<i>per la monacazione «dell'Eccellenissima D. M. Teresa Francone</i>	F-Pn
17 luglio 1747	<b>Gennaro Manna</b>	Gioas re di Giuda. Oratorio a 6	<i>A richiesta della signora d. Vittoria Colonna</i>	I-Nf
Fine XVIII sec.	<b>Donato Ricchezza</b>	Lamentatio I Mercoledì Santo a sera coll'arciliuto	<i>Per la sig.ra suora Antonia</i>	I-Nf
1776	<b>Alessandro Speranza</b>	La Gara tra Fede Speranza	<i>Per Ecc. Sig.ra D. Maria Luisa de' Principi Pignatelli, Regina Coeli</i>	I-LE pastore
1789	<b>Alessandro Speranza</b>	5 antifone	<i>Per la monacazione della «R. Sig. ra Mariantonia Pignatelli», Regina Coeli</i>	I-LE pastore
1791–1810	<b>Anonimo</b>	Festinantes ad Praesepe Mottetto   Ripieno in Pastorale   A quattro voci, cioè di Basso, tenore, Contralto, e   di Soprano	<i>Per le Sig.re Monache di S.a M.a Della Purità</i>	I-Nc

Tabella 7: Partiture per monasteri.<sup>56</sup>

Sec. XVII	<b>Antonio Nola</b>	Veni de Libano	<i>per le Monache</i>	I-Nf
Sec. XVII	<b>Anonimo</b>	Inno a 5 Concinant plebs fidelium	<i>Per Santa Chiara</i>	I-Nf
1723	<b>Delia Bonito</b>	Messa	<i>S. Chiara</i>	S. Chiara
1723	<b>Delia Bonito</b>	Salve Regina		S. Chiara
1723	<b>Delia Bonito</b>	Regina Coeli		S. Chiara
1723	<b>Delia Bonito</b>	Ave Regina coelorum		S. Chiara
Sec. XVIII	<b>Anonimo</b>	Hymnus Lux o decora Gregori, 4 vv	<i>Per San Gregorio Armeno</i>	I-Nf
-	<b>Francesco Feo</b>	Pater superni luminis	<i>Per S. Maria Maddalena de Pazzi</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Francesco Feo</b>	Veni sponsa Christi a S solo <sup>57</sup>	<i>Per monacazione</i>	I-Nf
1765	<b>Giacomo Tritto</b>	Li Furbi	<i>Intermezzo fatto per L'Ecc. me Sig.re Dame Monache In S. Chiara</i>	I-Nc
Aprile 1789	<b>Gaetano Manna</b>	Inno della gloriosa S. Maria Egiziaca	<i>Per comando della signora dama m.a Giuseppe d'Aragona ad uso della real chiesa di S.M. Egiziaca di Pizzofalcone</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Gennaro Manna</b>	Veni sponsa Christi	<i>Per monacazione</i>	I-Nf

56 Si segnalano anche le seguenti partiture riconducibili a dei monasteri femminili pur non avendo un esplicito riferimento: due inni dedicati a Santa Maria Maddalena di Gaetano Veneziano sec. XVIII e Cristofaro Caresana del 1678, probabilmente composti per una delle istituzioni femminili cittadine dedicate alla Maddalena; e ancora Giuseppe Alfieri, *Hynno per Santa Maria Egyptiaca a 4*, sec. XVI; Stamigna *Hino per S. Maria Magdalena de Pactis a 9 voci*, sec. XVII; Gaetano Veneziano, *In festo S. Mariae Magdalena a 5 voci co' violini*, 16 luglio 1700; Gaetano Veneziano, due inni carmelitani per S. Maddalena dei Pazzi, 1689.

57 Salvatore Di Giacomo indica anche un altro mottetto *Veni sponsa Christi* composto da Feo ove però non vi è l'esplicita indicazione della monacazione.

-	<b>Girolamo Abos</b>	Veni Creator Spiritus	<i>Per monacazione</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Giacomo Sarcuni<sup>58</sup></b>	Veni Creator Spiritus	<i>Pel velo di monaca</i>	I-Nf
Sec. XVIII	<b>Nicolò Veneziano</b>	O Clara, «hinno per quando entra la statua di s. Chiara in detta Chiesa».	<i>S. Chiara</i>	I-Nf

58 Di Sarcuni è presente presso i Girolamini anche un *Veni Sponsa Christi a due Chori* senza specifica destinazione alla funzione della monacazione.