



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

**Dottorato di ricerca in
Storia delle Arti e dello Spettacolo**

INDIRIZZO SPETTACOLO (S.S.D. L-ART/05)

CICLO XXXVI

Coordinatrice Prof.ssa Cristina Jandelli

***Impresari, maestranze e artisti per
il primo San Carlo (1737-1759)***

Dottoranda

Dott.ssa Stefania Prisco

Tutor

Prof.ssa Teresa Megale

Anni 2020-2023

Angelo Cappale



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Dottorato di ricerca in
Storia delle Arti e dello Spettacolo

INDIRIZZO SPETTACOLO

CICLO XXXVI

Coordinatrice Prof.ssa Cristina Jandelli

Impresari, maestranze e artisti per il primo

San Carlo (1737-1759)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottoranda

Dott.ssa Stefania Prisco

Tutor

Prof.ssa Teresa Megale

Coordinatrice

Prof.ssa Cristina Jandelli

Anni 2020-2023

INDICE

VOLUME PRIMO

Impresari, maestranze e artisti per il teatro San Carlo

INTRODUZIONE.....I

CAPITOLO PRIMO

I. L'avvento di Carlo di Borbone

1. *Uno sguardo storiografico su Napoli: l'avvento di Carlo «re proprio e nazionale»* 1
2. *La corte: da 'scenografia' a 'spazio del potere carolino'* 13
3. *Musica e teatro a Napoli nel Settecento* 28

CAPITOLO SECONDO

II. Gli artefici

1. *L' esigenza di un teatro* 33
2. *«L'ingenero Mayor y Director Don Juan Antonio Medrano»* 47
 - 2.1 *La fabbrica di Capodimonte* 49
 - 2.2 *La reggia di Portici* 63
 - 2.3 *Medrano e la conduzione degli scavi* 70
3. *Il «Capitan Don Angelo Carasale Impresario del Nuovo Teatro di Corte»* 76
4. *Domenico Luigi Barone, prima barone, poi marchese di Liveri* 111
5. *Il cantiere del San Carlo e le sue maestranze* 121

CAPITOLO TERZO

III. Gli artisti

1. *Il divertimento teatrale al San Carlo: pratica coreutica e musicale* 159
2. *Virtuose in scena: 'canterine' e 'ballerine' di spicco* 172
 - 2.1 *'Canterine'*
 - 2.1.1 *Vittoria Tesi Tramontini, detta la Moretta* 181
 - 2.1.2 *Le sorelle Anna Maria e Vittoria Peruzzi* 185
 - 2.1.3 *Anna Maria Strada, detta la Stradina* 190

2.1.4 <i>Maria Giovanna Astrua</i>	193
2.1.5 <i>Lucia Facchinelli, detta la Becheretta</i>	198
2.1.6 <i>Maria Camati, detta la Farinella</i>	200
2.1.7 <i>Antonia Colasanti, detta la Falegnamina</i>	201
2.1.8 <i>Maria Santa Catania/Cattanea/Cattaneo</i>	203
2.1.9 <i>Agata Elmi</i>	204
2.2 <i>'Ballerine'</i>	
2.2.1 <i>Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina</i>	207
2.2.2 <i>Giuseppa Corrado</i>	210
2.2.3 <i>Maria Broli, detta la Parmegianina</i>	211
2.2.4 <i>Cenni su ulteriori danzatrici</i>	213

VOLUME SECONDO

DOCUMENTI

PREMESSA	216
I. Regesto delle fonti d'archivio	
1. <i>Fonti edite ASBN</i>	219
2. <i>Fonti inedite ASNB</i>	233
3. <i>Fonti edite e inedite ASN</i>	265
II. Trascrizioni di fonti archivistiche scelte	
1. <i>Banchi pubblici napoletani: fonti bancarie del San Giacomo e Vittoria</i>	319
2. <i>Archivio di Stato di Napoli: Processi antichi-Pandetta nuovissima e Dipendenze della sommaria</i>	322
III. Riproduzione dei documenti (Drive portatile)	
BIBLIOGRAFIA	386
INDICE DEI NOMI	429

INTRODUZIONE

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di ricostruire e interpretare in ambito spettacolare i rapporti tra Carlo di Borbone, lo spettacolo e il suo artefice e 'factotum' Angelo Carasale – uomo versatile, ingegnoso e spregiudicato – in anni cruciali: dall'inaugurazione del teatro (1737), evento fondante per la dinastia dei Borbone nel regno di Napoli, sino al 1759, anno della partenza di Carlo verso il trono madrilenno.

Oltre alla consultazione della bibliografia di riferimento, che ha intersecato studi di varia natura, il percorso di ricerca si è basato sulla raccolta di notizie e documenti in archivi e biblioteche storiche italiane, inseriti in maniera critica nel corpo del lavoro.

Il tema centrale ha interessato sì il Teatro San Carlo ma principalmente gli uomini e le donne – artefici e artisti, in particolare canterine e ballerine – che lo hanno reso celebre.

Dimostrata e ricostruita meticolosamente – attraverso la ricognizione di nuovi documenti – la vita e la presenza di Angelo Carasale, personalità destinata a diventare nota nelle cronache cittadine per l'enorme potere che riuscì ad acquisire in pochi anni, non solo con l'opera del nuovo teatro ma anche per i suoi precedenti come impresario del Teatro San Bartolomeo e come imprenditore di grandi opere della regia corte, quali Portici e Capodimonte.

Alla luce dei risultati si conferma che l'Archivio Storico del Banco di Napoli congiuntamente all'Archivio di Stato di Napoli è fonte preziosa, non solo per la storia del Mezzogiorno e della capitale in particolare ma anche per la storia dello spettacolo. E, nonostante i numerosi studi sull'argomento e le ricognizioni già effettuate, molti documenti sono stati oggetto di una rinnovata attenzione critica. Le carte bancarie sono ricche di 'semi di spettacolo' e l'elevato numero di notizie restituisce una visione multiforme del fenomeno teatrale napoletano del Settecento. Le causali dei pagamenti racchiudono informazioni preziose sulle attività performative pubbliche e private, che si sono succedute tra vita liturgica e cerimoniali mondani e la «copiosità dei dati e la ricchezza delle implicazioni non risolvono il problema di una sostanziale asistematicità delle registrazioni» (ASCIONE, 2009, p. 50). Sono emerse una moltitudine di questioni artistiche, gestionali ed economiche tali da invocare prudenza sul modo più proficuo per leggerle e utilizzarle.

La tesi è stata divisa in due volumi. Nel primo, di carattere storico-critico, è stato tratteggiato il contesto storico, politico e culturale senza trascurare la corte – e i suoi cerimoniali – utilizzata come 'scenografia' per gli spettacoli musicali e teatrali e 'spazio del potere carolino'.

L'attenzione si è poi concentrata, nel secondo capitolo, sugli artefici che vi operarono: Angelo Carasale, Antonio Medrano e il marchese di Liveri. Professionisti nel senso più ampio del termine: architetti, scenografi, apparatori e appaltatori, ingegneri e impresari, che condussero all'inaugurazione del San Carlo in tempi record. Tante le domande alle quali si è cercato di dare risposte attraverso una ricostruzione meticolosa di documenti e fonti bibliografiche: fu davvero il re a volere tale opera monumentale, o fu convinto da questo incredibile uomo, *longa manus* del sovrano?

Il terzo capitolo è stato, invece, dedicato a coloro che hanno reso grande questo luogo grazie alle loro doti sceniche e performative: attori, cantanti e ballerini. La scelta di artisti celebri, l'ampliamento della compagnia di ballo e di canto, l'attenzione per gli spettacoli di danza, confermano la forza innovativa del Borbone, monarca all'avanguardia e di stampo europeo e dello stesso Carasale. Due paragrafi, nello specifico, sono stati riservati alle donne, 'canterine' e 'ballerine', diventate famose in Italia e in Europa tra le quali: Vittoria Tesi; Annamaria Peruzzi – la Perrucchiera –; Rosa Bavarese; Maria Santa Catania; Anna Maria Strada – la Stradina –; Agata Elmi; Giovanna Astrua; Maria Camati – la Farinella –; Antonia Colasanti – la Falegnamina –; Laura Monti; Giovanna Cortini – la Pantaloncina –; Maria Broli; Maria Reale; Giuseppa Corrado.

Il secondo volume del progetto intitolato, *Documenti*, ospita la parte sostanziale del lavoro, raccoglie le numerose fonti documentali individuate durante la ricerca, ordinandole cronologicamente. Attraverso una dura e instancabile indagine archivistica, resa complicata nei primi due anni dottorali a causa delle chiusure post-pandemia, si è dato vita al regesto delle fonti (circa 500), suddivise in edite e inedite sia per l'Archivio Storico del Banco di Napoli che per l'Archivio di Stato di Napoli.

Alcuni di questi documenti sono stati scelti, trascritti integralmente e corredati dalle immagini.

Tutte le riproduzioni fotografiche dei documenti sono raccolte nel DVD in allegato, per una consultazione immediata.¹

¹ NB: L'uso delle immagini contenute nella presente tesi dottorale segue quanto stabilito dal comma 1bis dell'articolo 70 LdA, secondo il quale: «è consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro».

I. L'avvento di Carlo di Borbone

1. *Uno sguardo storiografico su Napoli: l'avvento di Carlo «re proprio e nazionale»*

La storiografia tradizionale è solita considerare Carlo il primo re di Napoli della dinastia borbonica e, in effetti, ne fu sicuramente un grande restauratore. In realtà, il primo sovrano della dinastia a regnare nel Meridione italiano, fu suo padre Filippo V, nel momento in cui assurse al trono di Madrid nel 1700. Durante le vicende della lunga guerra di successione spagnola, Filippo – pur vincitore del conflitto e quindi sovrano effettivo di Spagna – perse nel 1707 il vicereame di Napoli e Sicilia a favore degli Asburgo d'Austria, che lo avrebbero mantenuto fino al 1734, anno in cui Carlo di Borbone, conquistò, con l'appoggio diplomatico della madre, il vicereame napoletano assumendo il titolo di re.

Napoli è la città d'Italia che dia veramente la sensazione di essere una capitale; il movimento, l'affluenza del popolo, il gran numero e il fracasso continuo delle vetture; una Corte con tutte le regole e molto brillante, il tono di vita e lo spettacolo magnifico dei grandi signori: tutto contribuisce a darle quell'aspetto esteriore vivo e animato che hanno Parigi e Londra, e che non si trova affatto a Roma.¹

Nel XVIII secolo Napoli è la seconda città europea – dopo Parigi – per popolazione. È un centro culturale di prestigio, patria e crocevia di artisti e letterati stranieri e italiani.

Come i grandi edifici pubblici civili e militari rappresentano i punti di riferimento per la vita politica, giudiziaria e amministrativa, così chiese e monasteri sono i simboli di una vita religiosa appariscente e fervorosa. Completano la città un porto di antiche tradizioni, grandi borghi e dintorni di antica e recente fama. Questa l'immagine di Napoli all'inizio dell'età moderna.²

Nel Settecento il Mezzogiorno conosce una volontà riformatrice tesa a far uscire il paese dalla marginalità storico-politica dei due secoli precedenti. Arte e cultura sono testimonianze evidenti di questa stagione positiva: il Golfo di Napoli è meta del *Grand Tour*

¹ C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739), prefazione di C. LEVI, trad. it. di B. SCHACHERL, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 252.

² G. GALASSO, *Una capitale dell'impero*, in *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo* (secoli XVI-XVII), Torino, Einaudi, 1994, pp. 335-338.

frequentata da personaggi come Goethe, Stendhal, Scott, Andersen. Fioriscono qui studi filosofici, economici e finanziari ad opera di intellettuali come Genovesi, Galiani, Galanti, Filangieri, uomini coinvolti nell'attività amministrativa, in contatto con i maggiori esponenti dell'illuminismo europeo. I Borbone, pur nelle loro contraddizioni, governano per cinque generazioni un regno che ha dato all'Italia e all'Europa ingegni di assoluto valore.³ Nel 1716, dal matrimonio tra Elisabetta Farnese Filippo V, nasce Carlo. Prende vita la dinastia borbonica del Sud Italia, «un'indipendenza piovuta come dal cielo»,⁴ come ha scritto Benedetto Croce, «un regalo di quella Spagna sfruttatrice che almeno quella volta, fu da noi napoletani per caso o per favore di fortuna, sfruttata».⁵

Cesare Vignola, osservatore della realtà napoletana, ha disquisito a lungo sui limiti della conseguita indipendenza del regno e della persistente subalternità alle direttive spagnole. Descrive, il 19 maggio 1734, che al passaggio del corteo reale, nonostante il copioso lancio di monete alla plebe che assisteva «non vi fu quel plauso, né quella acclamazione che veniva supposta, né questa con molta languidezza si faceva sentire se non per dar impulso a chi teneva il denaro perché lo gettasse con più frequenza, ed in maggior copia».⁶

In realtà, la ricchezza degli abiti, le bardature lucenti dei cavalli, il portamento solenni dei cavalieri, gli squilli di tromba si mescolano alle tradizionali elemosine elargite al popolo e agli atti religiosi:

prima venivano cavalli coperti di ricche gualdrappe, poi gli scudieri del Principe su bei cavalli, poi il Principe don Carlos che cavalcava tra il Santo Stefano e il Principe Corsini, seguiti da cavalieri che gettavano denaro al popolo [...] Dopo essere stato benedetto dal vecchio arcivescovo, Cardinale Pignatelli, offrì una rara collana di diamanti e rubini al Santo patrono della città il cui sangue, liquefacendosi fuori stagione, dava una chiara indicazione al popolo. Poi il corteo proseguì tra fanfare e rimbombo di cannoni sino a Palazzo Reale, dove il Principe cenò in pubblico.⁷

³ IVI, p. 13.

⁴ B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli* (1923), Milano, Adelphi, 1992, p. 244.

⁵ G. OLIVA, *Un regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 28-29.

⁶ Lettera 11 maggio 1734, riportata in G. GALASSO, *Il regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734-1815)*, Torino, UTET, 2007, p. 42.; OLIVA, *Un regno che è stato grande*, cit., p. 17; D. CECERE, *La corte e la città. Lo spazio urbano nelle cerimonie reali sotto Carlo di Borbone*, in *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A.M. RAO, Napoli, FedOA Press, 2020, pp. 141-152.

⁷ H. ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Milano, Aldo Martello, 1960, p. 24; OLIVA, *Un regno che è stato grande*, cit., p. 16.

Il Vignola informa i senatori veneziani che il giovane sovrano si dedica ad attività non degne di un re e che non ne sviluppano la virtù; certo, pranza al cospetto dei dignitari di corte e dell'alta aristocrazia, ma per il resto si vede poco in pubblico se non «per visitar qualche chiesa».⁸

Una tradizione storiografica ostile dipinge Carlo come un re pigro, poco attento ai problemi politici, un cacciatore appassionato di battute al cervo e al cinghiale: «gli abiti da cacciatore gli sono certamente più familiari dei mantelli reali».⁹ Minuziosi regolamenti proteggono il suo svago, tant'è che Procida è una delle sue mete preferite e ogni anno vi si reca nella seconda metà di settembre per la caccia al fagiano; un proclama stabiliva che nessuno poteva sparare sull'isola a eccezione del re.

Bartolomeo Intieri ironizza sull'ingenuità della plebe «l'acera e sudicia», pronta a giurare che «Sua Altezza Reale è bello» e che «il suo viso è come quello di San Gennaro nella statua che lo rappresenta», la stessa statua che qualche tempo prima tutti dicevano fosse brutta ma ora giudicano «bella come il sole».¹⁰ Comprensibile l'ironia dell'Intieri poiché dal punto di vista fisico, non sembra un giovane di fascino e il suo volto non ha tratti regali. Ne è d'esempio il dipinto di Francisco Josè de Goya, conservato al Museo del Prado, che lo ritrae senza indulgenza, piccolo di statura, magro, con spalle ricurve e naso prominente, con occhi luminosi e vivaci che suggeriscono un tratto spontaneo di simpatia, più che di un sovrano carismatico o di prestante guerriero (fig.1). Basti dare uno sguardo alla pellicola cinematografica *Ferdinando e Carolina*, di Lina Wertmüller, nonostante tratti della vita dell'anziano Ferdinando di Borbone che rievoca morente le follie giovanili.¹¹

⁸ Lettera 25 maggio 1734 riportata in *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*, vol. XVI, a cura di M. INFELISE, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, p. 190.

⁹ ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit., p. 56; OLIVA, *Un regno che è stato grande*, cit., p. 32.

¹⁰ IVI, p. 25; IVI, p. 17.

¹¹ *Ferdinando e Carolina*, diretto da Lina Wertmüller, con Sergio Assisi e Gabriella Pession, distribuito da Medusa, 1998. Film di genere commedia.



Fig. 1. Francisco de Goya, *Carlos III, cazador*, 1787-1788, olio su tela (Madrid, Museo del Prado).

Giuseppe Maria Galanti, nella *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, plaude Carlo come «liberatore», venuto ad affrancare «la più bella regione di Europa», «dopo tante calamità, dalle quali era stata per [...] secoli in estremo grado travagliata e oppressa».¹² Il giovane

¹² G.M. GALANTI, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. ASSANTE, D. DEMARCO, Napoli, E.S.I., 1969, vol. I, p. 384.

sovrano, che trova il regno «in una generale deficienza di tutte le cose»,¹³ provvede a riorganizzarlo.

Analoghe suggestioni agiografiche persistono nella produzione del secolo seguente, a partire dalla *Storia del Reame di Napoli* di Pietro Colletta.¹⁴ Questi – per dirla con Benedetto Croce –¹⁵ nella sua opera non supera lo stadio cronachistico, sebbene animato dall'intento di proseguire l'*Istoria civile* di Pietro Giannone che è costretto all'esilio a causa delle pressioni esercitate dalla curia romana sul governo napoletano. Il Giannone nutre grandi aspettative all'avvento del giovane Borbone, salutato nella sua autobiografia come l'artefice dell'indipendenza del paese, bene accetto «a' Napolitani [...], poiché, dopo il corso di poco men che due secoli e mezzo, si toglievan d'essere provinciali, e acquistavan un particolar re».¹⁶ Una cocente disillusione lo attende, poiché Carlo nega l'opportunità di porre fine all'esilio e di rientrare a Napoli, per non compromettere le relazioni con il papato. In una lettera scritta da Vienna il 29 maggio 1734, affermava che «i prudenti napoletani, ora che tra le lor mani sono le treccie della fortuna, non se la lasseranno scappare, poiché non so se per mille e mille anno possa lor capitare una sì propizia ed avventurosa occasione».¹⁷

Tale interpretazione encomiastica si dissolve tra Otto e Novecento, sotto il peso del pregiudizio storiografico risorgimentale.¹⁸

Tra i più acuti interpreti, Michelangelo Schipa realizza la prima monografia su *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*,¹⁹ frutto di un lavoro documentario e di intelligenza interpretativa, fondamentale per le informazioni fornite. L'autore riconosce i meriti conseguiti dal Borbone nella vita politica, economica e sociale; tuttavia, non nasconde una «intonazione

¹³ IBIDEM.

¹⁴ P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, con una notizia intorno alla vita dell'autore, scritta da G. CAPPONI, Napoli, Errico de Angelis libraio-editore, 1861; sull'autore A. SCIROCCO, *Colletta, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, 1982, pp. 27-34.

¹⁵ B. CROCE, *Storia della storiografia italiana del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, vol. I, pp. 87-90.

¹⁶ P. GIANNONE, *Vita scritta da lui medesimo* (1741), a cura di S. BERTELLI, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 261. Sul pensiero di Giannone si leggano cfr. A.M. RAO, *Le «consuete formalità». Corte e cerimoniali a Napoli da Filippo V alla Repubblica del 1799*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1821*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 73-89. E. PAPAGNA «Conservare con tanta esattezza le consuetudini e l'etichette spagnuole», in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 34-35.

¹⁷ G. GALASSO, *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI ET AL., Napoli, Arte'm, 2018, p. 26.

¹⁸ Lucida studiosa del Settecento napoletano, Anna Maria Rao, attenta ad aspetti diversi e complessi del periodo, parafrasa il Croce in A.M. RAO, *L'apprendistato di un re*, in *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009, pp. 317-333. Tra i contributi della stessa autrice: *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1983, lavoro di sintesi preceduto da un'importante *Introduzione* (pp. 7-24) di approfondimento bibliografico, nonché il saggio *Il riformismo borbonico a Napoli*, in *Storia della società italiana*, XII. *Il secolo dei lumi e delle riforme*, a cura di G. ARMANI ET AL., Milano, Teti, 1989, pp. 215-219.

¹⁹ M. SCHIPA, *Il Regno di Napoli all'epoca di Carlo di Borbone*, Milano-Roma-Napoli, Albrighi-Segati, 1923.

avversa al protagonista del proprio libro»,²⁰ sul quale grava «l'ombra della sua delusione, o la luce della sua tesi»,²¹ dimenticando che il venticinquennio trascorso da Carlo è la «vigilia d'armi di re benefico e riformatore».²²

Nella *Intervista sulla storia di Napoli*, si celebra Carlo come «uno dei monarchi più benemeriti della storia di Napoli per lo slancio e per la volontà che seppe imprimere al governo del paese».²³ Galasso, sostiene persino che il Mezzogiorno aveva vissuto «l'ora più bella»²⁴ nel XVIII secolo.²⁵

Il progetto del sovrano appare chiaro: lo stato al di sopra degli ordini della società di antico regime, contrastando quelle famiglie che avevano acquisito lo *status* nobiliare durante l'epoca degli Asburgo d'Austria, sostituendole con delle nuove, promuovendo la riforma del patriziato. Un modello di *servicio real*, caratterizzato dalla lunga durata della relazione feudale e personale fra il re e i suoi servitori: continuità e novità nelle relazioni fra stato, amministrazione, aristocrazia.²⁶

Giovanni Carafa, duca di Noja,²⁷ introduce una riflessione sui problemi della vita in città. Nella lettera premessa alla pubblicazione della *Mappa topografica di Napoli*²⁸ si traggono importanti informazioni sull'edilizia urbana partenopea nel Settecento (fig. 3-4-5). La mappa, spiega l'autore, ha il fine di mostrare che Napoli, pur sorgendo in un bellissimo sito, appare

²⁰ B. CROCE, *Pagine sparse* (1919), vol. II, Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 94-102: 97.

²¹ IVI, p. 99.

²² PAPAGNA «*Conservare con tanta esattezza*», cit., p. 35.

²³ G. GALASSO, *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. ALLUM, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 108.

²⁴ IVI, p. 111. Tale esplicitazione la ritroviamo in *La politica estera e la «svolta patriottica»: senso e contesto dell'«ora più bella»*, per la *Storia d'Italia* da lui diretta, nel 2007.

²⁵ Giuseppe Caridi gli dedica una monografia, inserendolo tra le biografie dei grandi protagonisti della storia. Cfr. G. CARIDI, *Carlo III. Un grande re riformatore a Napoli e in Spagna*, Roma, Salerno, 2014; ID., *Essere o non essere re. Carlo di Borbone a Napoli e le attese deluse (1734-1738)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

²⁶ MUSI, *Le età di Carlo*, in *Le vite di Carlo*, cit., pp. 14-17.

²⁷ La carta, in scala 1: 3.808, si compone di trentacinque tavole in rame incise da Giuseppe Aloja, Gaetano Cacace, Pietro Campana e Francesco Lamarra, e si estende tra Capodimonte, Bagnoli, Nisida e Portici. Le matrici calcografiche sono conservate nel Museo di San Martino. Il progetto della mappa, i cui criteri scientifici pienamente si inserivano nello spirito riformista e illuminista del tempo, fu lungamente vagheggiato da Giovanni Carafa, duca di Noia (1715-1768) – lettore di ottica e matematica all'Università di Napoli, studioso di mineralogia, archeologia e numismatica – che riuscì ad ottenere dal Senato napoletano un finanziamento per la sua realizzazione. La mappa fu completata, alla morte del Carafa, da Giovanni Pignatelli principe di Monteroduni, e da Niccolò Carletti, docente di architettura e matematica all'Università di Napoli.


²⁸ *Per un atlante storico del Mezzogiorno e della Sicilia in età moderna. Omaggio a Bernard Lapetit*, a cura di E. IACHELLO e B. SALVEMINI, Napoli, Liguori, 1998, pp. 187-199. G. CARAFA DUCA DI NOJA, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni del Giovanni Carafa, duca di Noja (1775)*, Napoli, Intra Moenia, 2017. Disponibile ai link: Lettera Duca di Noja e Didascalie Mappa Carafa (memofonte.it) e Giovanni Carafa duca di Noja - 1750 - Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni - VesuviowebVesuvioweb (ultima consultazione: 10 gennaio 2022).

«pessimamente costrutta» e «senza alcuna avvertenza ampliata».²⁹ Una città cresciuta caoticamente a causa della pressione demografica, caratterizzata da un'edilizia abusiva,³⁰ priva di strade spaziose, piazze, alberghi, caffè, di «ordine» e «buona distribuzione delle abitazioni»,³¹ illuminazione notturna, idonea gestione delle risorse idriche (fig. 2-3-4).

²⁹ G. CARAFA DI NOJA, *Lettera ad un amico, contenente alcune considerazioni sull'utilità e gloria che si trarrebbe da una esatta carta topografica della città di Napoli e del suo contado* (1750), seguita dalle didascalie di N. CARLETTI alla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* (1775), a cura di F. LOFFREDO, Napoli, Università degli Studi di Napoli 'Federico II' Dipartimento di Discipline Storiche Napoli, maggio 2009, p. 3. Disponibile al *link*: Lettera Duca di Noja e Didascalie Mappa Carafa (memofonte.it) (ultima consultazione: 10 gennaio 2022).

³⁰ F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, A. BERISIO, 1968, pp. 3-27.

³¹ DI NOJA, *Lettera ad un amico*, cit., pp. 8-11.



ALLA MAESTÀ
DI CARLO III
RE DELLE SPAGNE
PIO FELICE AVGVSTO PADRE DELLA P.
QUESTA MAPPA TOPOGRAFICA
DI NAPOLI E DEL CONTORNI
INCOMINCIATA NEL SVO FELICISSIMO GOVERNO
DA GIOVANNI CARAFA DVCA DI NOIA
A PVBBLICHE SPESE
E PERFEZIONATA NEL PRESENTE
DI FERDINANDO IV
RE DELLE DVE SICILIE
PRINCIPE OTTIMO INDVLGENTISSIMO
L ORDINE ED IL POPOLO NAPOLITANO
GIO BATTISTA SPINELLI PRINC. DI CARIATI PER NILO
E GIUSEPPANTONIO COMMEN. FRANCONI PER MONTAGNA
GENNARO DE MAIO DVCA DI S. PIETRO PER MONTAGNA
VINCENZO CAPECELATRO DVCA DI SIANO PER CAPOANA
GIO BATTISTA ALBERTINI PRINC. DI CIMITILE PER PORTANVOVA
ANDREA DI GENNARO MARCH. D AVLETTA PER PORTO
GIUSEPPE CALIFANO PER LO POPOLO
DEDICANO OFFRONO CONSACRANO
NEL ANNO DI NOSTRA ERA
MDCCLXXV

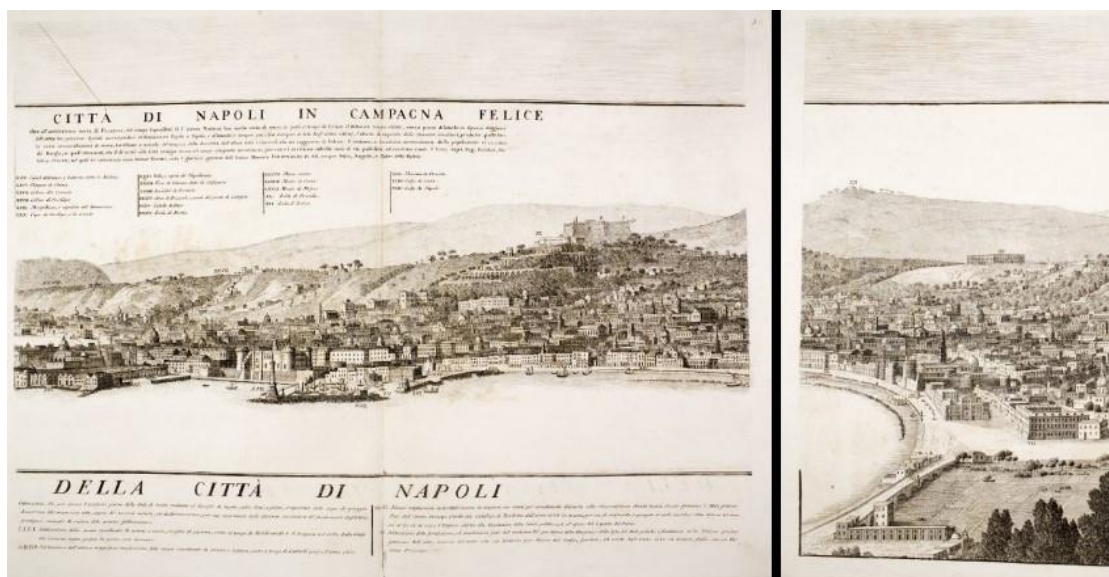
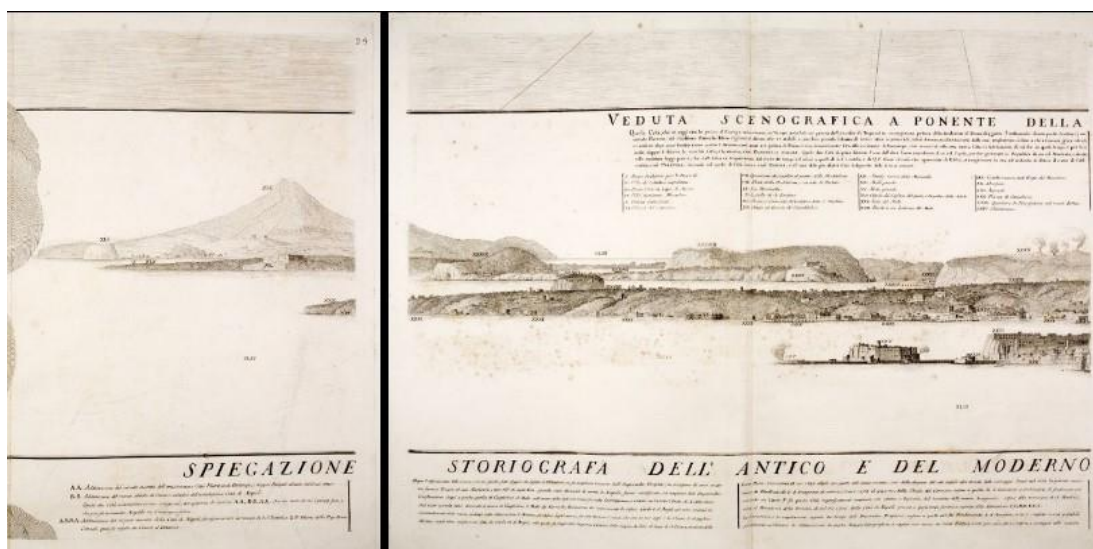


Fig. 2-3-4. G. CARAFA DI NOJA, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750 (Napoli, didascalie di N. Carletti, 1775).

Il regno di Napoli a tutt'oggi ha riscosso poca attenzione – se non quella della superata storiografia – sebbene all'avvento della monarchia borbonica si andasse concretizzando, dopo oltre due secoli, l'auspicio non solo di un re «proprio e nazionale»,³² secondo la celebre

³² GIANNONE, *Vita scritta da lui medesimo*, cit., p. 261. Cfr. M. VERGA, *Alla morte del re. Sovranità e leggi di successione nell'Europa dei secoli XVII-XVIII*, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 137-139. Nel corso del Settecento il termine “nazione”, al tradizionale significato di comunità etnica, linguistica, culturale e storica, aggiungeva quello di comunità di sudditi di uno stesso Stato territoriale. Tale evoluzione semantica era espressa nell'*Encyclopédie* che definiva la parola «Un mot collectif dont on fait usage pour exprimer une quantité considérable de peuple qui abite une certaine étendue de pays, renfermée dans certaines limites et qui obéit au même gouvernement». La

espressione di Pietro Giannone, ma anche di una corte della nazione, che avrebbe potuto indurre importanti mutamenti nello stile di vita e nell'organizzazione del potere, offrendo nuove opportunità alla nobiltà regnicola, o quanto meno ad una parte d'essa, e a tutti coloro che orbitavano intorno al palazzo. La fondazione del regno indipendente, sotto la nuova dinastia – nello sforzo di trovare legittimazione – non poteva esimersi dall'organizzare, sull'esempio degli altri paesi europei, una propria corte. Perseguendo, pertanto, un'accorta politica dell'immagine, utile per affermare e consolidare – attraverso manifestazioni diverse di grandiosità e di fasto – il prestigio dinastico e il ruolo istituzionale acquisito, nonché per dissimulare i gravi elementi di debolezza.³³

L'impresa italiana di Carlo di Borbone – conclusasi con la sua ascesa al trono napoletano e poi a quello spagnolo – trae origine da un complesso progetto nel quale convergono da un lato le rivendicazioni del padre, Filippo V, all'eredità italiana dell'ultimo Asburgo di Spagna, dall'altro le aspirazioni della madre, Elisabetta Farnese,³⁴ intenzionata ad assicurare alla propria discendenza la successione nei ducati padani di Parma e Piacenza e in Toscana, ove era prossima ad estinguersi la dinastia dei Medici cui la regina era legata da rapporti di parentela.³⁵ Per la realizzazione di un progetto così ambizioso, si era reso necessario, oltre l'intervento militare, un lungo lavoro diplomatico. Basti soltanto ricordare come, dopo il fallito tentativo di Giulio Alberoni, teso a modificare – a vantaggio dei sovrani iberici – l'assetto internazionale scaturito dalla pace di Utrecht e poi Rastadt, un nuovo corso agli eventi fu dato dal trattato di Siviglia del 1729 che, consentendo l'introduzione di truppe spagnole in Italia, pose le basi per lo stanziamento dell'infante don Carlos nella Penisola.³⁶

definizione è riportata in V. FERRONE, *Un re, un esercito, una nazione. Il riarmo italiano nel Settecento tra innovazioni tecnologiche, assolutismo e identità nazionali d'Antico Regime*, in *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 2002, pp. 381-415:403.

³³ E. PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone il re «proprio e nazionale»*, Napoli, Guida, 2011, p.12.

³⁴ Su Elisabetta Farnese cfr. *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009; G. SODANO, *L'occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese*, in *Le vite di Carlo di Borbone*, cit., pp. 81-91; ID., *L'alba di un regno: i Borbone a Napoli*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI ET AL., Napoli, Turchini, 2018, pp. 13-34; Cfr. A.M. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, cit.; *Il riformismo borbonico a Napoli*, in *Storia della società italiana*, XII. *Il secolo dei lumi e delle riforme*, a cura di G. ARMANI ET AL., Milano, Teti, 1989, pp. 215-219.

³⁵ Sul regno di Carlo di Borbone si vedano, oltre i lavori di M. SCHIPA, *Il Regno di Napoli* e di R. AJELLO, *La vita politica*, si veda M. MAFRICI, *Il re delle speranze. Carlo di Borbone da Madrid a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998 e CARIDI, *Essere re e non essere re*, cit. Sul primo periodo borbonico Cfr. H. ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit.; F. VENTURI, *Settecento riformatore. I. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1998; A. M. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, cit.; E. CHIOSI, *Il Regno dal 1734 al 1799*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. GALASSO, G. ROMEO, Roma, Edizioni del Sole, 1986, vol. IV, pp. 372-468; A. SPAGNOLETTI, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna, il Mulino, 1997; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli. IV. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734- 1815)*, Torino, UTET, 2007.

³⁶ PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., p.14.

Quanto ai rapporti che la monarchia borbonica d'Italia intrattenne con quella di Spagna, è indubbio che essi furono intensi almeno sino al 1746, finché sul trono madrileno rimase Filippo V, informalmente coadiuvato dalla consorte presente al suo fianco, in una sorta di eterno *tête à tête*. Secondo alcune obsolete posizioni della storiografia, autorevolmente espresse da Michelangelo Schipa, al regno delle due Sicilie pregiudicò la subalternità del sovrano nei confronti dei genitori e dei loro collaboratori, impedendogli di raggiungere una sostanziale autonomia. Definito figlio di un «principe francese che valeva men di una donna, e da una principessa italiana che valeva più di un uomo»,³⁷ dimostra, nel legame con Madrid, un elemento non di debolezza, ma di forza per Napoli, partecipe di una politica di vasto respiro.³⁸

Un maturo e consapevole orientamento storiografico ha riconosciuto come fosse stato positivo, nel complesso, il forte legame che collegava Napoli a Madrid, consentendo alla prima di avvalersi del sostegno economico della seconda, dell'esperienza politica maturata dai suoi più abili uomini di governo, dell'aiuto dei suoi eserciti, dell'abilità del suo corpo diplomatico, in attesa che nel nuovo regno maturassero nuove energie politiche e si disponesse di più consistenti risorse economiche. Sotto la stretta tutela dei genitori e con l'ausilio di uomini di governo spagnoli come il Santisteban³⁹ e, ancor più, il Montealegre,⁴⁰ nella prima metà del diciottesimo secolo, Carlo di Borbone intraprende un'azione di consolidamento del proprio trono e avvia una politica di riforme dal complesso rinnovamento istituzionale legato alla valorizzazione delle Segreterie, alla razionalizzazione fiscale realizzata attraverso la redazione del catasto onciario, allo sforzo di promozione economica del paese tentato con l'istituzione del Tribunale del Commercio, alla stipulazione del Concordato con la Santa Sede, accogliendo

³⁷ GALASSO, *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, in *Le vite di Carlo*, cit., p. 29.

³⁸ Si veda lo studio scritto per la collezione "Grandi famiglie": G. CONIGLIO, *I Borboni di Napoli*, Milano, Dall'Oglio, 1981.

³⁹ Manuel Domingo de Benavides y Aragón, conte di Santisteban, e poi (dal 1739) duca di Santisteban, italianizzato in Santo Stefano, (Palermo, 16 gennaio 1682 – Madrid, 11 ottobre 1748), diplomatico e politico spagnolo, maggiordomo maggiore e segretario di stato di re Carlo di Borbone a Napoli dal 1734 al 1738. Vero artefice della politica napoletana fu tuttavia proprio il Santisteban, grazie all'ascendente che aveva sul re e alla posizione egemonica ricoperta all'interno del Consiglio di Stato, l'organo creato da Carlo quando era ancora duca di Parma. Il controllo del Santisteban sui ministri era attento: il Montealegre si occupava degli esteri, Giovanni Brancaccio delle finanze, Gaetano Brancone degli affari ecclesiastici e Bernardo Tanucci della giustizia. La supremazia del Santisteban ebbe termine nel 1738 per una congiura di corte degli aristocratici vicini alla regina Maria Amalia e contrari alle posizioni assunte dal Santisteban in campo ecclesiastico.

⁴⁰ José Joaquín Guzmán de Montealegre y Andrade, marchese e poi, dal 1740, duca di Salas, chiamato anche marchese o duca di Montealegre (Siviglia, 1698 – Venezia, 16 aprile 1771), diplomatico e politico spagnolo, segretario di Stato di Carlo di Borbone a Napoli dal 1738 al 1746. Nel 1731 è incaricato dal ministro spagnolo José Patiño di accompagnare in Italia l'infante di Spagna Carlo, figlio di Filippo V e di Elisabetta Farnese. Diventa segretario del *Despacho*, istituito in Spagna da Filippo V per volontà del nonno, una sorta di consiglio privato dei ministri del re al fine di coordinare l'attività dei Consigli di Stato. CARIDI, *Carlo III*, cit., pp. 28-29.

alcune istanze del giurisdizionalismo regnicolo e ridimensionando il regime di privilegio del clero.

A Napoli il Montealegre, circondatosi degli esponenti della più avanzata cultura meridionale, si adoperava per promuovere un coerente piano di riforme generando occasioni di contrasto con il Santisteban così che la convivenza tra i due massimi concorrenti alla gestione dello Stato napoletano diventò nel tempo sempre più difficile.

L'appoggio di Madrid non fu privo di ricadute negative, la più nota delle quali fu il coinvolgimento di Carlo, arroccato in una cauta politica internazionale di neutralità, nella guerra di successione austriaca, grazie alla quale Spagna e Francia, rinsaldati i loro comuni interessi dinastici, puntavano ad ottenere un regno per don Felipe, secondogenito di Filippo V e genero di Luigi XV per averne sposato la figlia, Elisabetta Luisa. Al sovrano napoletano, costretto a partecipare allo scontro e a scendere personalmente in campo nella battaglia di Velletri, non fu bene accetto neppure l'esito del conflitto. La pace di Aquisgrana, infatti, sebbene respingesse definitivamente le mire austriache sul Mezzogiorno, danneggiava Carlo poiché, in caso di un suo passaggio sul trono spagnolo, assegnava la successione in Napoli, piuttosto che ai suoi discendenti, al fratello Filippo, divenuto duca di Parma e fortemente sostenuto dalla Francia. La conclusione della guerra apriva una nuova fase del riformismo carolino che, condotto sotto un più diretto controllo del sovrano, completava il periodo di «apprendistato» politico del re,⁴¹ che gli sarebbe tornato di grande utilità, assurgendo alla corona spagnola.⁴²

Dalla documentazione del tempo non emerge chiaramente quanto Carlo fosse consapevole dei giochi di potere che si svolgevano intorno a lui ritenendoli, forse, poco degni dell'interesse di un sovrano oppure reputandoli un'endemica patologia di palazzo.⁴³

Nel mutato contesto egli era tuttavia convinto che, per risolvere il problema della successione al Santisteban e dei nuovi equilibri di corte, «il est bon que je me serve de gents du peis»,⁴⁴ come scriveva ai genitori, correggendo la linea politica dell'equilibrio tra gruppi nobiliari diversi – tracciata dalla madre e condivisa in un primo tempo dallo stesso conte – e adottandone un'altra marcatamente favorevole alle nobiltà meridionali.

⁴¹ RAO, *L'apprendistato di un re: Carlo di Borbone a Napoli*, in *Elisabetta Farnese*, cit., pp. 317-334.

⁴² PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., p.15-17.

⁴³ I. ASCIONE, *L'alba di un Regno (1735-1739), Carlo di Borbone. Lettere ai Sovrani di Spagna (1734-1744)*, a cura di I. ASCIONE, Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato-Ministero per i beni e le attività culturali, 2002. vol. II, pp. 7-34: 22. Da questo momento in poi il volume verrà citato come BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*.

⁴⁴ Lettera 651, Napoli, 19 agosto 1738, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 345.

2. La corte: da 'scenografia' a 'spazio del potere carolino'

Pablo Vázquez Gestal ricostruisce con ricchezza di documentazione il 'sistema rituale' che caratterizza i primi quattro anni di regno di Carlo di Borbone e il circuito dei 'siti reali': un'organizzazione del tempo e dello spazio nella sfera pubblica e privata del sistema carolino.⁴⁵ Prende in esame il calendario festivo e religioso: Corpus Domini, Madonna di Piedigrotta, scioglimento del sangue di San Gennaro, i riti della Settimana Santa e la visita domenicale alla Madonna del Carmine.⁴⁶ Carlo si dimostra da subito presente e attento alla vita quotidiana dei sudditi, impegnandosi inoltre in un complesso programma architettonico.

Una delle raffigurazioni più ricche e trionfali della solenne entrata a Napoli dell'infante viene incisa a Parigi da autore ignoto (fig. 5).



Fig. 5. Ignoto, *L'Entrée solennelle de l'Infant Don Carlos dans la Ville de Naples le 10.e May 1734...*, incisione, 1734 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et photographie).

⁴⁵ P. VÁZQUEZ GESTAL, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia in Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 43-71.

⁴⁶ RAO, *Introduzione: «una corte nascente»*, in *Corte e cerimoniale*, cit., p. 20.

Giudicata «priva di rigore iconografico» da Gestal – che ha il merito di averla riportata all’attenzione – riassume le diverse tappe della cosiddetta «entrée solennelle de l’infant don Carlos dans la ville de Naples le 10 Mai 1734».⁴⁷ Al centro campeggia l’infante «Don Carlos Roi de Naples» sotto un baldacchino portato da quattro eletti designati come «Magistrats de la Ville de Naples portans le Dais». Intorno si snoda il corteo della nobiltà a cavallo e delle guardie del corpo, con timpani, trombe e vessilli; nella parte superiore la Porta di Capua d’ingresso e la battaglia di Bitonto del 25 maggio, simbolo di vittoria.

Il primo nucleo della corte di Carlo di Borbone era stato disposto dall’ambiziosa Farnese, seconda moglie di Filippo V,⁴⁸ d’intesa con José Patiño, allorché l’infante era stato in procinto di lasciare la terra natia, per dare inizio alla impresa che lo avrebbe infine portato ad occupare il trono di Napoli. Illuminanti osservazioni sono state formulate da Raffaele Ajello, nel contributo monumentale della *Storia di Napoli*⁴⁹ sui meriti del colto e intelligente sivigliano, José Patiño, artefice della ripresa politica ed economica della Spagna.⁵⁰ Il seguito del Borbone, composto da tecnici, amministratori, militari e cortigiani, aveva una fisionomia eterogenea, costituita come era in primo luogo da spagnoli, ma anche da francesi legati a suo padre che era stato duca d’Angiò prima che re di Spagna, nonché da napoletani e siciliani, molti dei quali avevano unito le loro sorti a quelle di Filippo V sin dal tempo del suo breve soggiorno nel Mezzogiorno d’Italia.⁵¹

Con l’obiettivo di utilizzare gli uffici di corte come strumento di integrazione delle élites nella politica dinastica borbonica, la Farnese dispose che le cariche principali venissero attribuite a prestigiosi esponenti delle nobiltà spagnola e italiana, riconoscendo a ciascuno la capacità di rappresentare le aspirazioni e gli interessi di alcuni gruppi sociali che sarebbero stati

⁴⁷ VÁZQUEZ GESTAL, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia*, cit., p. 53, foto dell’immagine è stampata IVI, p. 52, fig. 6.

⁴⁸ Sui sovrani spagnoli Cfr. H. KAMEN, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de hoy, 2000; J.F. LABOURDETTE, *Philippe V, réformateur de l’Espagne*, Paris, Sicre, 2001; ID., *La personnalité de Philippe V, dans La présence des Bourbonns en Europe*, Paris, sous la direction de L. BELY, 2003, pp. 171-184; M. MAFRICI, *Fascino e potere di una regina. Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1999; ID., *Elisabetta Farnese nella politica europea del XVIII secolo*, in *Regine e sovrane. Il potere, la politica, la vita privata*, a cura di G. MOTTA, Milano, Angeli, 2002, pp. 113-128; M.Á. PÉREZ SAMPER, *Isabel de Farnesio*, Barcelona, Plaza & Janes, 2003; C.C. NOEL, “*Bárbara succeeds Elizabeth...*”: *the feminisation and domestication of politics in the Spanish Monarchy. 1701-1759*, in *Queenship in Europe. 1660-1815. The role of the consort*, edited by C. CAMPBELL ORR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 155-185.

⁴⁹ R. AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone. ‘La fondazione ed il tempo eroico’ della dinastia*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, vol. VII, pp. 459-717, 961-984.

⁵⁰ PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., p.71. Cfr. R. AJELLO, *Gli «afrancesados» a Napoli nella prima metà del Settecento. Idee e progetti di sviluppo*, in *I Borboni di Napoli e i Borboni di Spagna*, a cura di M. PINTO, Guida, Napoli 1985, vol. I, pp. 115-192.

⁵¹ PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., p. 27.

così cointeressati ai progetti del regale figlio nella penisola.⁵² Da illustri casati italiani furono tratti il Somegliere del corpo e il Cavallerizzo maggiore, opportunamente selezionati per i vantaggi che, in termini di prestigio, di relazioni e di assistenza concreta, avrebbero potuto garantire, grazie all'influenza esercitata sulla scena politica del tempo a titolo personale e familiare.

Il Maggiordomo maggiore, Manuel de Benavides y Aragon, conte di Santisteban del Puerto,⁵³ già aio dell'infante era il personaggio chiave dell'*entourage* di Carlo: riuscì a gestire non solo la casa e la vita privata del giovane Borbone, ma anche i suoi programmi di governo, finché poté contare sul favore di Filippo, che aveva servito nel duplice ruolo di uomo di corte e di stato, e, cosa ancor più rilevante, sulla fiducia della regina Farnese.

Attraverso il Santisteban la sovrana controllava la situazione italiana e pertanto, almeno fino al luglio del 1738, difese la sua autorità nel governo e a palazzo consentendo di organizzare a suo piacimento la casa del principe e disponendo parenti e clienti in tutti i settori del servizio domestico.⁵⁴ L'influente maggiordomo maggiore, per monitorare coloro che erano già stati nominati in ruoli di vertice dalla regina, affiancò agli altri capi di corte, in qualità di luogotenenti o comunque di stretti collaboratori, uomini che gli erano devoti e che rafforzavano la sua *leadership* nella casa reale, pur rispettando il principio, stabilito d'intesa con la regina spagnola, di una equilibrata ripartizione degli uffici tra le diverse nobiltà sottoposte all'autorità di Carlo.⁵⁵ Benavides provvide nel tempo a riorganizzare la corte del Borbone, prima come infante di Spagna, successivamente come duca di Parma e Piacenza e poi come re delle Due Sicilie, senza alterarne il disegno originale, conforme cioè sì all'etichetta spagnola, ma adattandolo alle esigenze contingenti. Nei diversi rimaneggiamenti, si attenne ad una norma fondamentale, secondo la quale chiunque fosse stato al servizio del Borbone, al

⁵² Sulla composizione del seguito di Carlo di Borbone, cfr. Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XV G 30, vol. III, *Ingresso in Napoli del Serenissimo Infante di Spagna D. Carlo di Borbone e sua esaltazione al trono nel 1734*, cc. 12v. ss.; G. SENATORE, *Giornale storico di quanto avvenne ne' due reami di Napoli e Sicilia l'anno 1734, e 1735*, Napoli, Stamperia Blasiana, 1742, pp. 36-37; A. BAUDRILLART, *Philippe V et la cour de France, vol. IV. Philippe V, Louis XIV et le Cardinal de Fleury. 1729-1740*, Paris, Didot, 1890, pp. 111-113; M. DAVILA Y COLLADO, *Historia general de España. Reinado de Carlos III*, vol. I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1891, pp. 48-50; SCHIPA, *Il Regno di Napoli*, cit., pp. 78-83.

⁵³ Manuel de Benavides y Aragon, decimo conte e poi duca di Santisteban, discendeva da una delle più antiche casate di Spagna, nato a Palermo, figlio di Francisco che, durante l'ultima fase della dominazione spagnola, era stato viceré di Sardegna, di Sicilia e poi di Napoli. Nella enorme produzione bibliografica che lo riguarda si rimanda ai classici studi di SCHIPA, *Il Regno di Napoli*, cit., pp. 316-317 e di AJELLO, *Storia di Napoli*, cit., pp. 498-500.

⁵⁴ PAPANNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., pp. 31-32.

⁵⁵ F. BECATTINI, *Storia del Regno di Carlo III di Borbone re cattolico delle Spagne e delle Indie corredata degli opportuni documenti*, Venezia, Pitteri - Sansoni, 1790, p. 36.

trasferimento della corte, era riconfermato in carica, sebbene non gli fosse preclusa la possibilità di rinunciare alla carriera intrapresa, per recarsi laddove lo richiamassero più pressanti interessi cui accudire.

Negli anni napoletani l'adozione di questo criterio, unito all'ampliamento dell'organico di palazzo, consentì di integrare a corte i regnicoli che sostenevano la causa borbonica, senza scatenare conflitti tra vecchi e nuovi detentori degli uffici.

A pochi anni dall'arrivo a Napoli di Carlo, il consigliere del parlamento di Borgogna, Charles de Brosses,⁵⁶ in viaggio in Italia, registra un'immagine vivacissima della città e della sua corte, brillante e «con tutte le regole»,⁵⁷ capitale della maggiore monarchia che si potesse visitare nella penisola. Questo suo ricordo contrasta con altre rappresentazioni coeve o successive: in particolare, quelle di Bernardo Tanucci.⁵⁸ Il ministro toscano venuto al seguito del re rivendica con fierezza, nel 1758, di essere stato l'artefice della nuova corte, grazie alla sua tenace attività diplomatica: «son così antico in questa Corte, che posso dir d'esserne il Patriarca, perché dall'anno 1729 in qua, cioè fin da quando ella non era ancora, gli affari primi, e i primi vagiti passarono per le mie mani [...] La fondazione, e il tempo eroico di questa Corte comincia dal trattato di Siviglia, e finisce alla partenza di qua del Conte di S. Stefano».⁵⁹

La corte carolina non è solo spettacolo e sfavillio di nobildonne e *gentlemen*, come nelle cronache mondane di gazzette e corrispondenze di viaggio, ma monarchia, governo, diplomazia: «una corte nascente».⁶⁰ È un dato di fatto, pertanto, che Carlo si attenga a modelli spagnoli per struttura amministrativa e per sistema rituale.

⁵⁶ DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, cit. p. 439, lettera XXXI, vol. I. Su Carlo di Borbone scrive: «continuando a parlare durante la metà dell'opera e a dormire per l'altra metà: cet homme assurément n'aime pas la musique».

⁵⁷ RAO, *Introduzione: «una corte nascente»*, in *Corte e cerimoniale*, cit., p. 7.

⁵⁸ Nato a Stia il 20 febbraio 1698 e morto a San Giorgio a Cremano il 29 aprile 1783. Bernardo Tanucci è segretario di giustizia dal 29 aprile 1734: «A D. Bernardo Tanucci Don Joseph Ioachin de Montealefre, Aversa a 29 de Abril de 1734. El Real Infante se ha dignado nombrar a V. S. por su Secretario de Justicia en este Reyno, teniendo muy presente sus meritos, y servicios, y Io de su Real orden lo aviso a V. S. afin de que desde luego se haga cargo de la direcion de la dha Secrett.a y atienda con su acostumbrado zelo, aplicacion, y puntualidad à su real servicio en esta incumbencia», SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit., p. 335, nota 7; pp. 335-339.

⁵⁹ Bernardo Tanucci a Luigi Viviani, Napoli 29 agosto 1758. E. VIVIANI DELLA ROBBIA, *Bernardo Tanucci ed il suo più importante carteggio*, II, *Le lettere*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1942, pp. 55-57. Si veda A.M. RAO, *Napoli borbonica (1734-1860)*, in *Real Città di Napoli (1734-1860)*, I, Milano, Franco Maria Ricci, 1996, pp. 43-44.

⁶⁰ RAO, *Introduzione: «una corte nascente»*, in *Corte e cerimoniale*, cit., p. 9.

La struttura del palazzo reale napoletano continuava sulla scia di quella madrilen⁶¹ che, correggeva solo in parte la precedente tradizione della corte vicereale, ispirata allo stesso archetipo borgognone.⁶²

Rientravano nell'organico di corte gli addetti alla real cappella, ecclesiastici, musicisti, cantori e personale ausiliario, tutti posti, sin dall'epoca vicereale,⁶³ sotto la supervisione del cappellano maggiore, prestigiosa carica dal 1732 ricoperta da Celestino Galiani che, all'avvento del nuovo sovrano, era stato confermato in quel ruolo. L'elaborazione della nuova *Planta* della cappella reale, che sarebbe entrata in vigore nel luglio 1742,⁶⁴ non era, tuttavia, di competenza della Giunta presieduta dal Montealegre, se non per quel che concerneva i vertici ecclesiastici, in prevalenza venuti dalla Spagna al seguito dell'infante.⁶⁵

Pur adottando le strutture cortigiane e le regole cerimoniali della terra d'origine, nel volgere di qualche anno il giovane sovrano – messe da parte le sue ambizioni sulle regioni centro-settentrionali della Penisola e concentrata l'attenzione sui regni meridionali – provvedeva ad avviare una progressiva nazionalizzazione della corte napoletana ed interveniva per modificare la composizione del personale che vi era impiegato, coniugando le esigenze della corona, volte ad ottenere nuove fedeltà e ad allargare il consenso, con le aspirazioni della nobiltà, desiderosa di tutelare i propri privilegi e di conquistare una maggiore visibilità sulla scena politica del Regno.

Il progetto elaborato dal sovrano non era semplice, in quanto la sua realizzazione dipendeva dall'effettiva disponibilità a collaborare della nobiltà.

L'integrazione a palazzo dei nuovi sudditi fu attuata gradualmente, senza produrre lacerazioni con gli ufficiali in carica e coinvolse sia l'aristocrazia continentale sia quella isolana

⁶¹ Realizzato dal Fontana agli inizi del sec. XVII, il palazzo era già stato sede dei viceré spagnoli e dei governatori austriaci ed all'arrivo di Carlo di Borbone si trovava in cattivo stato di conservazione. Inoltre, richiedeva alcune variazioni: un quartiere nuovo per il Conte di Santisteban; sale per accogliere le Segreterie di Stato; nuove stalle e cucine; una cappella riservata al sovrano; una scala segreta che conducesse all'arsenale. Fu prima arredato frettolosamente nel 1734 e poi ristrutturato, in occasione del matrimonio con Maria Amalia, nel 1738. L'impresa edilizia fu affidata ad Angelo Carasale, con la supervisione di Giovanni Antonio Medrano, ingegnere maggiore del Regno.

⁶² C.C. NOEL, *La etiqueta borghoña en la corte de España (1547-1800)*, in «Manuscripts», 22 (2004), pp. 139-158.

⁶³ SCHIPA, *Regno di Napoli*, vol. I, cit., p. 16; G. SABATINI, *Las cuentas del virrey: los gastos de la corte virreinal de Nápoles a finales del siglo XVII*, in *Las Cortes Virreinales de la Monarquía Española: América e Italia. Acti del colloquio internazionale di studi (Sevilla, 1-4 giugno 2005)*, a cura di F. CANTÙ, Roma, Viella, Università di Roma Tre, 2008, pp. 313-334.

⁶⁴ R. KRAUSE, *Documenti per la storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XI, 1990, pp. 235-257.

⁶⁵ La revisione della *Planta* della Cappella era stata probabilmente affidata al Segretario all'Ecclesiastico, Gaetano Brancone, il quale abitualmente provvedeva a selezionare i maestri di Cappella e i musicisti e a fissarne le retribuzioni, operando d'intesa con Lelio Carafa e con il Segretario di Azienda e poi informando delle avvenute nomine il Cappellano maggiore; KRAUSE, *Documenti per la storia*, cit., pp. 249-257.

che, quando si decise di non costituire in Sicilia una corte separata, fu indotta a frequentare il palazzo napoletano. Con tale politica, pur riconoscendo l'autonomia istituzionale e le diverse tradizioni dei regni *Citra* ed *Ultra Pharum*, si favorì il graduale avvicinamento dei due gruppi nobiliari, impegnandosi a superare sentimenti di reciproca avversione e diffidenza e ponendo i presupposti per l'unificazione ottocentesca delle due Sicilie.⁶⁶

Nelle intenzioni di Carlo le cariche cortigiane, politiche e militari dovevano essere attribuite congiuntamente, qualificando come uomini del re coloro che le ricoprivano. Il palazzo rappresentava una grande opportunità anche per le donne e, in particolare, per le nobildonne, in quanto esso era il solo spazio istituzionale nel quale erano ammesse. Napoletane o siciliane che fossero, le dame venivano designate, al pari dell'omologo personale maschile, per motivi politici, collegati alle pressioni esercitate dalle forze dominanti a corte, mentre era ininfluenza, o quasi, il parere di colei che doveva avvalersi del loro servizio. Era demandata, oltre la funzione di provvedere alle necessità materiali della sovrana, quella, di gran lunga più complessa e impegnativa, di favorire l'integrazione nel regno di una regina ad esso estranea, educandola ai valori e alle pratiche vigenti e cercando di influenzarne gli umori e di controllarne le decisioni.

Dame e cavalieri avevano l'opportunità di attingere alla grazia sovrana e di usufruire della reale munificenza, assicurando a sé e ai propri parenti e clienti remunerative opportunità economiche, accessi agevolati alle cariche non soltanto di palazzo, progressioni di carriera semplificate. La società cortigiana, al pari di qualsiasi altro spazio sociale, presentava marcate differenze di genere che, se da un lato limitavano i margini d'azione femminile e confinavano le donne prevalentemente in ruoli subalterni, dall'altro si sostanziano in forme di tutela, volte a preservare il decoro e l'onorabilità delle impiegate a palazzo.

Una corte nazionale così concepita era lontana dal costituire soltanto una cornice 'dorata', utile a contenere vacui riti e obsoleti cerimoniali o ad agire come una azione di propaganda a favore della giovane monarchia borbonica, ma acquisiva un significato politico di gran lunga più rilevante.

Il cerimoniale borbonico in teoria non lasciava spazio all'innovazione; in pratica presentava cesure e cambiamenti. La composizione della corte e dei rituali di palazzo avevano lo scopo di manifestare il prestigio della nuova dinastia, il ruolo che il regno intendeva

⁶⁶ PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, pp. 150-151.

assumere sullo scacchiere continentale e «contribuire ad allargare le basi del consenso al regime borbonico, favorendo l'integrazione delle élites meridionali».⁶⁷

Gli spazi della città capitale risentono delle innovazioni introdotte nei rituali pubblici e nelle celebrazioni festive.⁶⁸ La presenza del sovrano, le sue apparizioni nelle occasioni ufficiali contribuiscono a dare rilievo alle aree cittadine.⁶⁹ È il matrimonio con Maria Amalia di Sassonia e la presenza di una regina, a determinare una più costante presenza di Carlo sulla scena urbana.⁷⁰

Tra gli studi dedicati al rituale borbonico, vi è il saggio della storica francese, Mélanie Traversier,⁷¹ nel quale emerge la ripresa della matrice rituale legata ai viceré spagnoli e austriaci, specialmente attraverso la spettacolarizzazione in piazza, con *défilé* di carri e macchine pirotecniche. La stessa affermazione della presenza regale nello spazio del teatro San Carlo non era a uso della città, ma della corte.⁷² Si dà slancio a ricorrenze, genetliaci e battesimi degli eredi; l'onomastico del sovrano diviene data di apertura di un ciclo cerimoniale che copre l'intero inverno e la capitale è centro della nuova strategia propagandistica;⁷³ i riti religiosi sono affiancati da feste regie.⁷⁴ Sul carnevale si afferma una decisa gestione politica, con la macchina della cuccagna⁷⁵ collocata nei pressi del palazzo reale e offerta all'assalto del popolo sotto lo

⁶⁷ PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, p. 21. Cfr. ID., *Costruire e ricostruire una corte nel Settecento: Carlo di Borbone a Napoli*, in *La Corte De Los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, vol. I, Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, pp. 301-335: p. 303.

⁶⁸ Cfr. G. MUTO, *Corte e cerimoniali nella Napoli spagnola*, in *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, a cura di A. ANTONELLI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 81-102; G. GUARINO, *Representing the king's splendour. Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2010.

⁶⁹ CECERE, *La corte e la città*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 141-152:144.

⁷⁰ Sul matrimonio celebrato nel 1738: CARIDI, *Una moglie per l'emancipazione del re*, cit., pp. 119-148; M. MAFRICI, *Una principessa sassone sui troni delle Due Sicilie e di Spagna: Maria Amalia Wettin*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di M. MAFRICI, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria, 2010, pp. 31-49. Sull'organizzazione della casa della regina nella corte napoletana PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone*, cit., pp. 36, 48-50.

⁷¹ M. TRAVERSIER, *Fêtes urbaines et cérémonies du pouvoir à Naples. 1734-1815*, in *Le destin des rituels. Faire corps dans l'espace urbain. Italie, France, Allemagne*, a cura di G. BERTRAND, I. TADDEI, Roma, École Française de Rome, 2008, pp. 301-327.

⁷² SODANO, *L'arrivo della regina. Novità e persistenze nel cerimoniale napoletano per le nozze tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 55-72.

⁷³ P. PALMIERI, *La devota corte di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 125-140.

⁷⁴ RAO, *Corte e paese: il Regno di Napoli dal 1734 al 1806*, in *All'ombra della corte*, cit., pp. 11-30.

⁷⁵ Il termine cuccagna deriva dal latino medievale *cocania* ed è un termine che usavano gli autori francesi per indicare un posto immaginario in cui anche i fannulloni vivono come i re, circondati da cibo e ogni sorta di bontà. La festa della cuccagna era il momento in cui i cittadini napoletani raggiungevano il loro punto morale più basso davanti ai ricchi che ridevano del popolo disperato, una crudele tradizione Seicentesca che aveva luogo a Largo di Palazzo, ovvero l'attuale piazza del Plebiscito. Durante l'epoca del vicereame spagnolo, il popolo era devastato dalla povertà, dalla fame e dal malgoverno dei viceré. In occasione di festeggiamenti pubblici come la nascita dell'erede al trono di Spagna o durante il carnevale, veniva ordinata e finanziata dai nobili la costruzione di magnifiche e gigantesche macchine scenografiche, da allestire all'ingresso del palazzo. Questa tradizione era

sguardo dei regnanti: «una parata del regolato rapporto fra i ceti sociali, la cui presenza era accertamente calibrata».⁷⁶

Del cerimoniale, il baciamento, rappresenta l'opportunità di accedere alla mano reale più volte all'anno, per celebrare i successi conseguiti in occasione: della partenza per la Sicilia e del suo rientro a Napoli;⁷⁷ le vittorie militari; la pubblicazione della pace di Vienna,⁷⁸ per le festività religiose di Natale e Pasqua; compleanni e onomastici dei sovrani non solo di Napoli, ma anche di Spagna.⁷⁹

Diversi documenti, riguardanti gli artisti, testimoniano ulteriormente questo legame tra Napoli e Madrid. Un esempio riguarda la virtuosa Lucia Facchinelli⁸⁰ che per ordine del re si deve «portare in Spagna e propriamente in Madrid d'ordine della Maestà Sua, a recitare e rappresentare l'opere e feste teatrali da parte di prima Donna»,⁸¹ in occasione del matrimonio regale del principe reggente Filippo. Altra testimonianza riguarda il virtuoso Francesco

nota anche nelle corti italiane di Bologna, Roma e Firenze, ma a Napoli diventò un vero e proprio palcoscenico del massacro in scenografie straordinarie. All'interno di torri alte anche venti metri venivano collocati beni di ogni genere, dai gioielli al bestiame ancora vivo, poi, all'esterno, venivano esposte anatre e maiali crocifissi, che mugolavano per ore in preda al dolore e colavano sangue dai loro corpi dilaniati. Tutto a disposizione di un popolo di straccioni che, alla vista di un simile spettacolo di denari e sangue, si esaltava con una ferocia diabolica, provando in ogni modo a parteciparvi, tanto che le strutture dovevano essere sorvegliate 24 ore su 24 da guardie armate prima dell'evento. Il giorno dello spettacolo era annunciato addirittura con decreti del viceré: così, dopo aver dato il via ai festeggiamenti con un colpo di cannone, il Plebiscito un palcoscenico a cielo aperto: il viceré ed i nobili, affacciati ai loro balconi, sghignazzavano nel vedere il popolo miserabile che si accoltellava, lottava, smembrava vivi gli animali che, impazziti, fuggivano e scalciano nella speranza di sopravvivere a diecimila e più pezzenti affamati e violenti. Spesso, poi, a causa del peso eccessivo che erano costretti a reggere, i mausolei della cuccagna crollavano su sé stessi, uccidendo decine di persone sotto le travi di legno marcio. E, dal balcone del Palazzo Reale, sadicamente i ricchi assistevano a urla, sangue, coltelli e singhiozzi. Lo racconta inorridito anche il Marchese De Sade nella cronaca del suo viaggio a Napoli. Questi truculenti spettacoli continuarono fino a quando Francesco I di Borbone non ne ordinò la fine, disgustato per tradizioni così violente e primitive. Già sotto Ferdinando IV le feste della Cuccagna cominciarono ad essere celebrate sempre più di rado, in quanto la regina, Maria Carolina, si disse disgustata nel vedere uno spettacolo tanto cruento, che invece storicamente allietava nobili e regnanti. La Chiesa, che condannava i giochi del popolo, chiamava invece Cuccagna i banchetti per i meno abbienti preparati in occasione delle feste. Cfr. F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997; D. SCAFOGLIO, *Il Gioco della Cuccagna*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001.

⁷⁶ L. BARLETTA, *Cristiani o Pagani?*, in *Storia religiosa. La Campania*, L. BARLETTA, V. FIORELLI, Napoli, Guida, 2006, pp. 109-204: 121; ID., *Fra regola e licenza. Chiesa e vita religiosa, feste e beneficenza a Napoli e in Campania (secoli XVIII-XX)*, Napoli, ESI, 2003.

⁷⁷ Per il cerimoniale di incoronazione P. LA PLACA, *La reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli, e Gerusalemme, Duca di Parma, Piacenza, e Castro, Gran Principe Ereditario della Toscana, ordinata dall'Eccellentissimo Senato Palermitano*, Palermo, Regia Stamperia d'Antonino Epiro, 1736; per il rientro di Carlo nella capitale partenopea *Descrizione delle feste celebrate dalla Fedelissima città di Napoli per lo glorioso ritorno dalle imprese di Sicilia della Sacra Maestà di Carlo di Borbone*, Napoli, Stamperia di Felice Mosca, 1735.

⁷⁸ *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1821*, cit., pp. 182, 184, 185, 286, 287-288.

⁷⁹ M.G. MANSI, *Il Settecento* e A. TRAVAGLIONE, *Le pubblicazioni ufficiali*, ambedue in *La Stamperia Reale di Napoli. 1748-1860*, a cura di M.G. MANSI, A. TRAVAGLIONE, Napoli, Biblioteca Nazionale, 2002, pp. 17-69, pp. 31-32 e pp. 159-166: 161.

⁸⁰ Si rimanda al terzo capitolo per una biografia della virtuosa.

⁸¹ ASBN, BSG, matr. 918 conto del 27 agosto 1739. Si veda numero 139 del regesto.

Bernardi, detto il Senesino, che, in concomitanza dei festeggiamenti madrileni di Filippo, si esibisce nella Festa Teatrale, sia nel Teatro di corte, sia al San Carlo, in occasione dei «felicissimi sponzalizi tra il Principe Don Filippo Infante di Spagna, colla primogenita di Francia»⁸² La reciprocità di festeggiamenti conferma la condivisione di un unico sistema di onori da parte di ambedue le monarchie borboniche.

Novità nel cerimoniale napoletano è la celebrazione del matrimonio tra Carlo e Maria Amalia che, rispetto alle occasioni festive del passato, rappresenta il crescente interesse sull'arrivo di una sposa-regina.⁸³

Un matrimonio regio rappresentava un intenso scambio tra paesi che, nel caso di Maria Amalia, proveniente dal raffinatissimo mondo di Dresda, al culmine dell'apogeo dei Wettin,⁸⁴ si incontrava con l'altrettanto raffinato mondo napoletano, arricchito dalle influenze spagnole. Una miscela di svariati scambi, influssi, circolazione e, per farne un esempio, si pensi alla diffusione e alla produzione delle porcellane, a Napoli come in Spagna.

Le nozze inducono la corte napoletana a riorganizzare gli arredi e la decorazione del palazzo reale; gli scenografi parmensi collaborano con i napoletani: Vincenzo Re, assistente di Pietro Righini, esegue nella 'Sala del Corpo diplomatico' le quadrature che incorniciano il soffitto con il dipinto ad olio di Francesco de Mura (fig. 6), raffigurante il *Genio reale e le Virtù di Carlo e Maria Amalia di Sassonia* (Fortezza, Giustizia, Clemenza, Magnanimità, Fedeltà, Prudenza e Bellezza) con *Imeneo dio delle nozze scaccia il Furrore e la Malignità*.⁸⁵

⁸² ASBN, BSG, matr. 925 del 14 marzo 1740. Si veda numero 147 del regesto.

⁸³ Cfr. F. COSANDEY, *La reine de France. Symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000.

⁸⁴ Per la storia dei Wettin e Dresda cfr. H. WATANABE-O'KELLY, *Court Culture in Dresden*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002.

⁸⁵ R. LATTUADA, *La pittura e le arti tra Napoli e la Spagna all'avvento di Carlo di Borbone. Prospettive sull'evoluzione dell'architettura dipinta*, in *Le vite di Carlo*, cit., p. 219.



Fig. 6. Francesco De Mura, *Allegoria delle Virtù di Carlo Borbone*, 1737 – 1738, affresco, (Napoli, Palazzo reale).

Il palazzo viene restaurato restituendogli l'eleganza originaria, seguendo le linee di Domenico Fontana; i saloni e i corridoi, decorati da Domenico Antonio Vaccaro, che affresca due piccole camere e i passetti dell'alcova della regina Maria Amalia,⁸⁶ insieme ad artisti quali Francesco Solimena, Fedele Fischetti e Giuseppe Bonito.⁸⁷ Sempre in occasione degli sponsali e, con una prosecuzione della commissione fino al 1739, Leonardo Coccorante⁸⁸ colloca una serie di vedute della città del Regno.

L'arrivo di Maria Amalia non ha prodotto un copioso materiale a stampa, contrariamente a quanto, solitamente, accadeva per simili occasioni. Si rifletta sul matrimonio di Elisabetta Farnese, per il quale esiste un'accurata cronaca, seguita poi dal celebre ciclo pittorico dello Spolverini (fig. 7).⁸⁹

⁸⁶ L. MASCILLI MIGLIORINI, *Il palazzo e le residenze reali*, in *Le vite di Carlo*, cit., pp. 280-288.

⁸⁷ OLIVA, *Un regno che è stato grande*, cit., p.41.

⁸⁸ ASBN, BSG, matr. 877, 9 dicembre 1737. Angelo Carasale paga 300 ducati a Leonardo Coccorante, per aver dipinto le stanze e il palchetto reale del Teatro San Carlo.

⁸⁹ Si veda G. MAGGIALI, *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto, e di Elisabetta Farnese, nata principessa di Parma re cattolici delle Spagne, solennemente celebrate in Parma l'anno 1714, ed ivi benedette dall'eminentissimo sig. cardinale di S. Chiesa Ulisse Giuseppe Gozzadini, legato a latere del sommo pontefice Clemente Undecimo*, Parma, nella Stamperia di S.A.S., 1717.



Fig.7. Ilario Giacinto Mercanti, detto Spolverini, *Banchetto nuziale in onore di Elisabetta Farnese nel Palazzo Ducale di Parma*, 1718-1721, olio su tela, (Parma, palazzo del Comune).

La sola fonte a cui fare riferimento è *Brevi notizie di quanto è succeduto nelle regie magnifiche nozze delle Maestà delle due Sicilie*, edita a Napoli nel 1738,⁹⁰ ricca di particolari è la descrizione del matrimonio a Dresda e del viaggio della regina in Italia (figg. 8-9-10).

⁹⁰ *Brevi notizie di quanto è succeduto nelle regie magnifiche nozze delle Maestà delle due Sicilie...*, Firenze, stamperia Bernardo Paperini, 1738; Cfr. SODANO, *L'arrivo della regina*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 69-73.



Fig. 8. Francesco Solimena disegnatore, Antonio Baldi incisore, *Il battesimo di Vitichindo Magno incisione*, in *Annibale Marchese, Il Viticondo...in occasione delle nozze dell'invittissimo Carlo di Borbone...*, 1738, (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III").



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 9. Ignoto, *Mariage de Don Carlos, Roy des Deux Siciles avec la Princesse Amelie, fille du Roy de Pologne, Electeur de Saxe, ils reçurent la bénédiction nuptiale en présence des ambassadeurs et seigneurs du Royaume, le 9 juin 1738, dans la Chapelle du Palais de Gayette par les mains de l'Evêque*, incisione, in *Almanach pour l'année MDCCXXXIX*, 1739, (Parigi, Bibliothèque Nationale de France). Il catalogo della Bibliothèque nationale de France è on line al link: [Notice bibliographique Mariage de Don Carlos, Roy des Deux Sicile avec la Princesse Amelie, fille du Roy de Pologne, Electeur de Saxe... Almanach pour l'année MDCCXXXIX : \[estampe\] | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France](#)



Fig. 10. Antonio Baldi, *Nos copulat Unus*, incisione, in Andrea Lottieri, *L'eroismo del magnanimo, generoso, ed invittissimo re di Napoli Carlo di Borbone*, 1740, (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III").

L'incontro dei giovani sposi ha luogo all'interno di un padiglione, con due ingressi, segnando il passaggio dalla terra straniera al regno: uno sullo Stato pontificio dal quale entra la giovane, l'altro sul regno dal quale esce uscita insieme la coppia regale. Il marchese di Castropignano racconta che la grande tenda era stata addobbata con «grande magnificenza»,⁹¹ eretta in modo «magnifico e sontuoso», con archi ricchi di drappi e galloni dorati, formando una grande sala ampia 60 palmi, su cui si innalzava un palco reale arricchito di paramenti d'oro e argento.⁹²

Pochi regnanti avevano avuto il privilegio di vedere la propria sposa prima del matrimonio, i due giovani, del resto, avevano un'immagine l'uno dell'altra solo attraverso descrizioni e immagini dipinte.⁹³

L'ingresso ufficiale del 2 luglio, prosegue fino al giorno 8 luglio; notevole la mobilitazione, ricorrendo a un bando pubblico col quale si raccomanda «fossero parate tutte le strade e disposte con architettura uniforme, ornate con archi e portici all'altezza di braccia 60, acciocché potesse comodamente passarvi il gran Carrozzone»,⁹⁴ commissionato e realizzato da Francesco Solimena e dipinto con dorature dal valore di 60 mila scudi.⁹⁵ Le nozze riprendono una tradizione cerimoniale, evidenziando che i Borbone di Madrid e di Napoli introducono elementi di un nuovo percorso assolutistico nell'ambito delle etichette della corte.⁹⁶

Etichetta, che è la rappresentazione della preminenza del re e che stabilisce, perciò, il codice delle regole e delle convenzioni dei rapporti e dei contatti tra la vita mondana e quella della corte.⁹⁷

⁹¹ Lettera 640, BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., VOL I, pp. 319-320.

⁹² *Brevi notizie*, cit., p. 29.

⁹³ Come è noto, il ritratto di Maria Amalia, realizzato in occasione delle trattative matrimoniali, era stato quello di Louis de Silvestre che, tuttavia, era stato inviato a Madrid prima che a Carlo, perché Elisabetta e Filippo potessero vedere le fattezze della sposa.

⁹⁴ *Brevi notizie*, cit., p. 32.

⁹⁵ IVI, p. 33.

⁹⁶ SODANO, *L'arrivo della regina*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 69-73.

⁹⁷ G. GALASSO, *Storia d'Europa*, Bari-Roma, Laterza, 2001, pp. 394-396.

3. *Musica e teatro a Napoli nel Settecento*

A metà Settecento era opinione diffusa che Napoli fosse la capitale della musica. L'astronomo de Lalande,⁹⁸ a cui si deve una delle letture più appassionate e informate di questa città, nel suo *Voyage en Italie* scrive: «pare che il timpano dell'orecchio in questo paese sia più fine, più forte, più armonioso e musicale che in tutta l'Europa», e continua «tutta la gente canta. Ogni gesto, ogni inflessione di voce degli abitanti, o anche il modo di scandire le sillabe nel parlare, effonde l'armonia e la musica. Perciò Napoli è la patria della musica italiana, dei grandi compositori e delle opere eccellenti».⁹⁹

La musica era l'arte di tutto un popolo che forniva, a tutti i livelli sociali, gli addetti a questa grande macchina ludica, la quale necessitava di cantanti, compositori, strumentisti, musici, scenografi e attori. Molti i viaggiatori che cercavano conferma di quanto veniva letto, nei resoconti di chi li aveva preceduti, sui costumi di una nobiltà 'oziosa e ignorante' e di una

⁹⁸ Joseph-Jérôme Le François de Lalande (Bourg-en-Bresse 1732 - Parigi 1806), astronomo, massone, trattatista infaticabile e pioniere della divulgazione scientifica – di cui si propone in questa sede un inedito ritratto attribuito al pittore francese Guillaume Voiriot (Parigi 1713-1799) – giunse in Italia nel 1765. Sulla durata del *Grand Tour* peninsulare (fino a Napoli) dello scienziato francese sono state formulate diverse ipotesi, in gran parte basate sulla premessa del celebre *Voyage en Italie*, in cui Lalande consiglia ai destinatari del suo *reportage* di consacrare almeno un anno al tradizionale viaggio di formazione in Italia. Si vedano, in proposito, *Torino suggestioni di una capitale*, a cura di S. DI LIELLO, Napoli, Guida, 1994, pp. 17-18, e C. DE SETA, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 2001, p. 160, secondo i quali l'astronomo avrebbe intrapreso la discesa verso Sud nell'agosto del 1765 e sarebbe rimasto in Italia fino a tutto l'anno seguente. Carlo Knight ritiene invece che siano stati addirittura due gli anni che il viaggiatore avrebbe dedicato al *Grand Tour*. Cfr. C. KNIGHT, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 2003, p. 11. Studiosi come il D'Ancona e Boucher de la Richarderie riferiscono di una pubblicazione del *Voyage* già nel 1768, quindi addirittura precedente alla prima edizione del 1769. Si vedano i repertori critici di A. D'ANCONA, *Saggio di una bibliografica ragionata dei viaggi e delle descrizioni d'Italia e dei costumi italiani in lingue straniere*, in *L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale di viaggio di Michele di Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Città di Castello, 1889, pp. 563-702, e di G. BOUCHER DE LA RICHARDERIE, *Bibliothèques universelle des voyages*, Paris, Treuttel et Würtz, 1808, p. 52. Tuttavia, lo stesso Lalande fugge ogni dubbio sulla data della prima edizione dell'opera (1769) nella premessa alla seconda, stampata nel 1786. Quanto alla terza edizione, essa è stata fino a oggi tradizionalmente ritenuta a cura dell'autore.

⁹⁹ J. J. DE LALANDE, *Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités, avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture*, Genève, 1790, tomo V, p.435. Lalande decise in ultimo di adottare per il suo *Voyage* una formula in grado di soddisfare le aspettative di conoscenza di uomini e donne *en tour* sempre più colti ed esigenti, in sintonia con lo spirito enciclopedico della Francia dei Lumi. Il suo obiettivo era piuttosto ambizioso. Egli intendeva raccontare del Bel Paese non solo le antichità e le arti, ma anche la natura, nei suoi peculiari aspetti botanici e geo-morfologici, la storia, le scienze, la musica, la letteratura e i loro più celebri interpreti, la religione, con le sue pratiche culturali e le principali manifestazioni della devozione popolare, le caratteristiche etno antropologiche delle popolazioni, le tradizioni e gli spettacoli, le industrie e i commerci. Il tutto corredato da un vasto apparato bibliografico, capace di spaziare dalle fonti locali sulle diverse città d'Italia alle opere di artisti e teorici dell'arte, trattatisti, storici, scienziati, naturalisti, economisti e alle descrizioni dei viaggiatori che l'avevano preceduto. Cfr. I. CECERE, *L'edizione ginevrina del Voyage en Italie di Lalande e le aggiunte di un anonimo in difesa della cultura e delle arti napoletane*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. CIOFFI-O. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 339-351.

plebe che Montesquieu, descrivendo il suo viaggio in Italia del 1728-1729, definiva «molto più plebe delle altre».¹⁰⁰

L'opera teatrale s'impose ovunque, da Vienna a Madrid, Londra e Dresda. Un'onda che si stava già muovendo a metà Seicento, ma che raggiunge l'apice quando De Brosses scrive che Napoli era «la capitale del mondo della musica».¹⁰¹

Interessante anche la testimonianza di Lady Mary Wortley Montagu, nel 1740, che sottolineava come l'opera a Napoli era «di gran lunga migliore in Italia».¹⁰² Tante le opinioni di Charles Burney che, giungendo a Napoli nel 1770, annota: «la musica mi piacque assai; era piena di fuoco e di fantasia».¹⁰³ Questi sofisticati viaggiatori ritenevano che, discendendo lungo la penisola, la musica migliorasse e che Napoli ne fosse il culmine.¹⁰⁴

Erede dello sperimentalismo seicentesco, Napoli seppe cogliere e rilanciare le potenzialità del fare spettacolo, affidando il suo prestigio culturale ad una capillare e laboriosa attività teatrale e musicale. Fu tanto più capace di riconoscersi in una dimensione teatrale quanto più seppe mostrarsi aperta ad ospitare le esperienze tutte della scena settecentesca ed a segnalarle di una sua propria, singolare impronta.¹⁰⁵

Che si faccia riferimento al melodramma ed agli intermezzi, all'opera buffa e alla danza, al teatro di prosa, in lingua e in dialetto, alla farsa popolare o ai commedianti dell'arte. Tuttavia, la realtà teatrale partenopea non si rassegnava a specchiarsi nel melodramma, seguendone e scandendone un'evoluzione di respiro europeo.

Quella stessa scena napoletana coltivò l'ambizione di praticare vie diverse, meno aristocratiche ed europee ma più sicure ed autonome, nelle quali caratterizzarsi culturalmente; via costituita dalla pratica del comico, dilettesco e professionistico, premeditato ed all'improvviso, dialettale ed in lingua. Proprio da ciò mosse sia l'avventura esaltante dell'opera buffa, sia l'esperienza del teatro borghese comico, con la commedia popolare realistica, quasi

¹⁰⁰ A. M. RAO, *Una capitale del pensiero*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI, P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, pp. 1-32; *Guide d'Italia. Napoli e dintorni*, Touring Club Italiano, Guide rosse, 2001, p. 85.

¹⁰¹ DE BROSSES, *Viaggio in Italia*, cit., p. 255.

¹⁰² M.W. MONTAGU, *The letters and works ed. by her great grandson Lord W'harncliffe*, London, 1823, tomo II, p. 82.

¹⁰³ C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di M. FUBINI, Torino, EDT, 1979, p. 296.

¹⁰⁴ Cfr. C. DE SETA, *Un teatro per una Città-Teatro*, in *Real Teatro di S. Carlo*, a cura di C. DE SETA- F. MANCINI- P. ISOTTA, Milano, Franco Maria Ricci editore, 1987, pp. 13-81.

¹⁰⁵ F. COTTICELLI, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, in «Italice», Summer, 2000, Vol. 77, No. 2, pp. 214-223.

sempre solo dialettale; come pure, sia l'attività di *metteurs-en-scène*, capocomici e attori dilettanti, sia l'attività dei commedianti dell'arte.¹⁰⁶

Le figure artistiche che più di tutte hanno condizionato il Settecento teatrale napoletano, furono certamente Alessandro e Domenico Scarlatti, Giambattista Pergolesi, Metastasio, Domenico Sarro, Leonardo Leo, il commediografo Pietro Trinchera,¹⁰⁷ autore di libretti d'opera, come pure il Cerlone,¹⁰⁸ i librettisti Giovan Battista Lorenzi,¹⁰⁹ Antonio Palomba librettista, benestante notaio e apprezzato concertatore,¹¹⁰ che con Trinchera furono gli artefici, i promotori, e produttori della commedia dialettale;¹¹¹ Nicola Corvo o meglio, Agasippo Mercotellis.¹¹² In generale, l'opera teatrale del Settecento si differenziava da quella barocca, innanzitutto per gli spettacoli più essenziali dal punto di vista scenico.¹¹³

L'importanza della didattica musicale napoletana e la fortuna dei compositori partenopei vive, nel Settecento, una felice rinascita della grande eredità seicentesca.¹¹⁴

¹⁰⁶ F. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in *Enciclopedia della Musica IV. Storia della musica europea*, diretta da J.J. NATTIEZ, Torino, Einaudi, 2004, pp. 641-657.

¹⁰⁷ Autore capace di piegare schemi comici convenzionali ad un sottile e sofisticato dibattito con le contemporanee istanze politico-religiose. Notar Pietro Trinchera, così citato nelle fonti, suggerì una complessa esperienza di impresariato e concertatore del teatro de Fiorentini e collaboratore del teatro della Pace, finendo suicida in carcere nel 1755. Suoi i testi de *La monaca fanza o la forza de lo sango* (1726) firmata con lo pseudonimo Terentio Chirrap, *La Gnoccolara* (1733), *Notà Pettolone* (1738). Si vedano i saggi di COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., pp. 641-657; P. MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica*, cit., pp. 139-205; COTTICELLI, *Il Teatro recitato*, IVI, pp. 455-509.

¹⁰⁸ F. COTTICELLI, *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. COTTICELLI-P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2006, pp. 383-420; ID., *Goldoni a Napoli. La presenza e l'assenza. Qualche riflessione*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», 5, 2012, pp. 213-221.

¹⁰⁹ L'abate Giovan Battista Lorenzi fu l'autore del libretto *L'Idolo Cinese*, musicato da Paisiello e andato in scena nel 1767 al teatro Nuovo, e del *Socrate Immaginario*, sempre di Lorenzi e Paisiello andato in scena nel 1775 al teatro Nuovo. Si veda il testo di V. MONACO, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli, Arturo Berisio Editore, 1968; COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., pp. 641-657.

¹¹⁰ Della vita di Antonio Palomba (Napoli, 1705-1769) si conosce ben poco. Fu attivo come librettista, non solo nella sua città natale, ma anche a Firenze, Bologna e all'estero. Nel 1749, fu assunto come maestro di cembalo al teatro della Pace di Napoli. Autore fecondo dedito esclusivamente alla composizione di opere comiche, che furono musicate dai maggiori esponenti della scuola musicale napoletana. Trinchera e Palomba intrattennero rapporti professionali, ciò è documentato sia dai numerosi protocolli notarili redatti dal Trinchera, in cui il nome del Palomba compare sin dal 1736, sia nella prefazione ai libretti trincheriani. Si veda M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916, pp. 279-287; C. SARTORI, *Indici in I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1993, I, pp. 302-302; G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 142-143; P. PARENTI, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide, 2009.

¹¹¹ Cfr. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, cit., pp. 193-194.

¹¹² Secondo Benedetto Croce, di cui restano fondamentali le ricerche confluite nei *Teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, Agasippo Mercotellis era lo pseudonimo usato da Nicola Corvo, autore della prima rappresentazione pubblica – di un'opera comica in napoletano del 1709 – *Il Patro Calieno de la Costa*. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992, pp. 234-235, nota 4.

¹¹³ COTTICELLI, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, cit., p. 220.

¹¹⁴ Cfr. *Il secolo d'oro della musica a Napoli. Per un canone della scuola musicale napoletana del '700*, a cura di L. FIORITO, Napoli, Diana Edizioni, 2019.

Il melodramma tendeva a presentarsi come una successione di arie inframmezzate da recitativi, con qualche coro e pezzo di insieme; di ascendenza aristocratica e permeato di idee illuministiche, portando sulle scene valori astratti e virtù incarnati in personaggi fortemente idealizzati: la clemenza, il perdono, l'amor patrio, la rinuncia, la generosità. Allo spettatore, questo genere offriva modelli eroici tratti di preferenza dalla storia antica.¹¹⁵ L'opera buffa prese vita – come mostrò Prota Giurleo –,¹¹⁶ dalla fusione di elementi diversi, quali la “cantata a llengua napoletana” e gli scherzi drammatici e scenici, che si recitavano e cantavano in Napoli ai primi del Settecento, ma anche dalle parti buffe e dialettali, presenti in opere serie. Rappresentazioni di questo genere sono testimoniate dagli studi di Paologiovanni Maione, il quale riporta che il 26 dicembre 1707, il conte Daun, vicerè di Napoli, fu invitato a casa del principe di Chiusano per assistere ad una commedia in musica, in lingua napoletana, intitolata *La Cilla*.¹¹⁷

L'opera buffa rappresentava il più noto fenomeno settecentesco affermandosi in modo rapido. L'uso del dialetto per cantate e numeri vari non era peregrino perché la città vantava già di una lunga tradizione di intrattenimenti canori nel Seicento, grazie alla fioritura di una letteratura dialettale.¹¹⁸ Nacque in case private, in ambienti intellettualmente qualificati, misti di nobiltà e borghesia; e l'importanza di tale avvenimento stava nel fatto che testimoniava un capovolgimento in atto nel rapporto tra l'intellettuale-letterato, appartenente alla cultura ufficiale e dominante, e il mondo popolare e subalterno, appena rintracciabile nella stessa struttura, formale e concettuale, dell'opera buffa.

Quando la commedia dell'arte, per l'esaurirsi dell'inventiva e la ripetizione dei vecchi schemi e lazzi, cominciò a decadere; quando i comici spagnoli e le loro commedie diventarono sempre meno graditi; quando si cominciò ad averne abbastanza della drammatica classicheggiante o del rifacimento cinquecentesco, che fino ad allora aveva dominato sotto vari aspetti, non solo nei teatri ma anche nelle case dei nobili, nei collegi e nei monasteri, sorse, ai principi del Settecento, la commedia popolare realistica, parallelamente al nascere dell'opera buffa.

Il motivo per cui venne affermandosi la commedia realistica risiede nel fatto che, stufi del trionfo e vacuo retoricume, i signori napoletani vollero veder riprodotta sulla scena la vita

¹¹⁵ R. MELLACE, *Teoria e Prassi del Melodramma*, in *Storia della musica*, cit., pp.413-454.

¹¹⁶ Si veda U. PROTA- GIURLEO, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. BELLOCCI E G. MANCINI, Napoli, Il Quartiere, 2002.

¹¹⁷ MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707- 1750)*, in *Storia della musica*, cit., p. 139.

¹¹⁸ COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., p. 648.

vera ed attuale, la realtà di ogni giorno. Ad accorciare ancor di più le distanze formali tra nobiltà e popolo e ad avvicinare i nobili al teatro, era quanto mai efficace l'attrattiva sessuale esercitata dalle comiche e dalle canterine sugli aristocratici napoletani, giovani e vecchi. Si moltiplicarono nel Settecento i luoghi dello spettacolo, grazie alle trasformazioni delle strutture preesistenti e alla creazione di nuovi spazi deputati in linea con la crescita impetuosa della domanda e dell'offerta teatrale.¹¹⁹

I primi decenni del Settecento si rivelano particolarmente fecondi per le arti della scena con la moltiplicazione di generi e luoghi. Il Teatro San Bartolomeo,¹²⁰ ormai rotto a qualsiasi esperienza, dopo circa sette lustri del nuovo secolo, quello dei "lumi", si appresta a ricoprire il ruolo di sala regia sottoponendosi nuovamente a un *restyling* che probabilmente lo rendeva ancor più "artificioso" strutturalmente. Carlo di Borbone, al suo insediamento sul trono del regno, apporterà una serie di novità nella vita del vetusto edificio e segnerà il tramonto, ma solo apparente, dell'intermezzo in territorio napoletano a vantaggio degli spettacoli coreutici che si situano in quei luoghi un tempo occupati dalle maestranze buffe che già avevano subito un'estradizione dalla loro antica dimora quando dividevano la scena e la propria vita con gli eroi dei drammi.¹²¹ Il giovane monarca introdusse praticamente da subito i balli nel palinsesto delle serate teatrali ma senza destabilizzare l'economia dello spettacolo "tradizionale", scalzando repentinamente la coppia dei buffi.¹²²

¹¹⁹ IVI, p. 643.

¹²⁰ Per la storia del Teatro di San Bartolomeo cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891; U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in F. DE FILIPPIS - U. PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146; ID., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962; F. COTTICELLI - P. MAIONE, *Le istituzioni musicali durante il Viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993; IDD., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996 e IDD., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F. C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001, pp. 373-478.

¹²¹ Cfr. P. MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI, L. MASCELLI MIGLIORINI, A. MUSI, A. M. RAO, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 269-279.

¹²² Cfr. COTTICELLI - MAIONE, *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli*, cit., pp. 474-478.

II. Gli artefici

1. *L' esigenza di un teatro*

«Nessun teatro del re, fu più di quello, un vero teatro della nazione»:¹²³ la definizione di Franco Carmelo Greco compendia la storia del teatro massimo napoletano.

Nel febbraio del 1737, Carlo approva ufficialmente la «adsunta Planta del Theatro que se hà resuelto se haga en Palacio»¹²⁴ e contestualmente dà mandato all'«ingeniero Mayor y Director Don Juan Antonio Medrano»¹²⁵ di provvedere alla fabbrica del teatro San Carlo, su progetto del Medrano stesso, come testimoniato dalla pianta autografa, e di Angelo Carasale, imprenditore, appaltatore e impresario.¹²⁶ Anche se il visto di approvazione del segretario di stato José Joaquín di Montealegre, marchese di Salas,¹²⁷ reca la data del 22 marzo 1737,¹²⁸ il proposito di costruire un luogo per lo spettacolo regio, in sostituzione del vecchio teatro, è dichiarato fin dall'ottobre 1736 (fig. 1).

¹²³ F.C. GRECO, *Il teatro del re: dall'istituzione alla legittimazione*, in *Il Teatro del Re: il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE, F.C. GRECO, Napoli, Esi, 1987, pp. 7-42:37.

¹²⁴ *Relation de lo que se propuso en la lunta que S. M. mandò se executase para la formacion del Teatro* in CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 323, nota 1.

¹²⁵ Cfr. COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il vicereame austriaco (1707-1734)*, cit. pp. 94-95.

¹²⁶ «come avendo il detto suo Principale [Tenente Colonnello Don Angelo Carasale] l'onore di amministrare per Conto della Real Corte, il Real Teatro di San Carlo, sin dall'apertura del medesimo», ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, 465-I fascicolo 1, foglio 17. 22 gennaio 1739. Si veda numero 320 del registro.

¹²⁷ «Uomo di bell'aspetto, di cortesi maniere e affabili tratti, riusciva di primo acchito una persona attraente, quantunque usasse talora chiudere gli occhi parlando [...]; non solo per quello riguarda il maneggio degli affari politici, ma gli ornamenti ancora d'una distinta letteratura, valse a procacciargli un posto riguardevole per credito fra gli uomini di lettere. [...] l'uomo più capace all'ufficio di segretario di stato per l'Infante che avventuravano in Italia [...]». Si veda M. SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Napoli, L. Pierro e figlio, 1904, pp. 333-335. Sul sistema teatrale partenopeo si veda in *primis* T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017. Per il Settecento: F. COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in *Enciclopedia della Musica*, IV. *Storia della musica europea*, cit. pp. 641-657: 643-647; P.L. CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro e l'effimero. Scenografia e scenotecnica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit. pp. 223-329; ID., *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo*, cit., pp. 269-279: 270-271. ASCIONE, *Le fonti documentarie*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., pp. 33-57:40 e nota 29 (con utili indicazioni archivistiche).

¹²⁸ Si veda: GRECO, *Il teatro del re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, cit. p. 49, fig. 30; F. PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, seconda ediz. ampliata, Napoli, Guida, 1988², pp. 61-118; P. MAIONE, F. SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli, I. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.

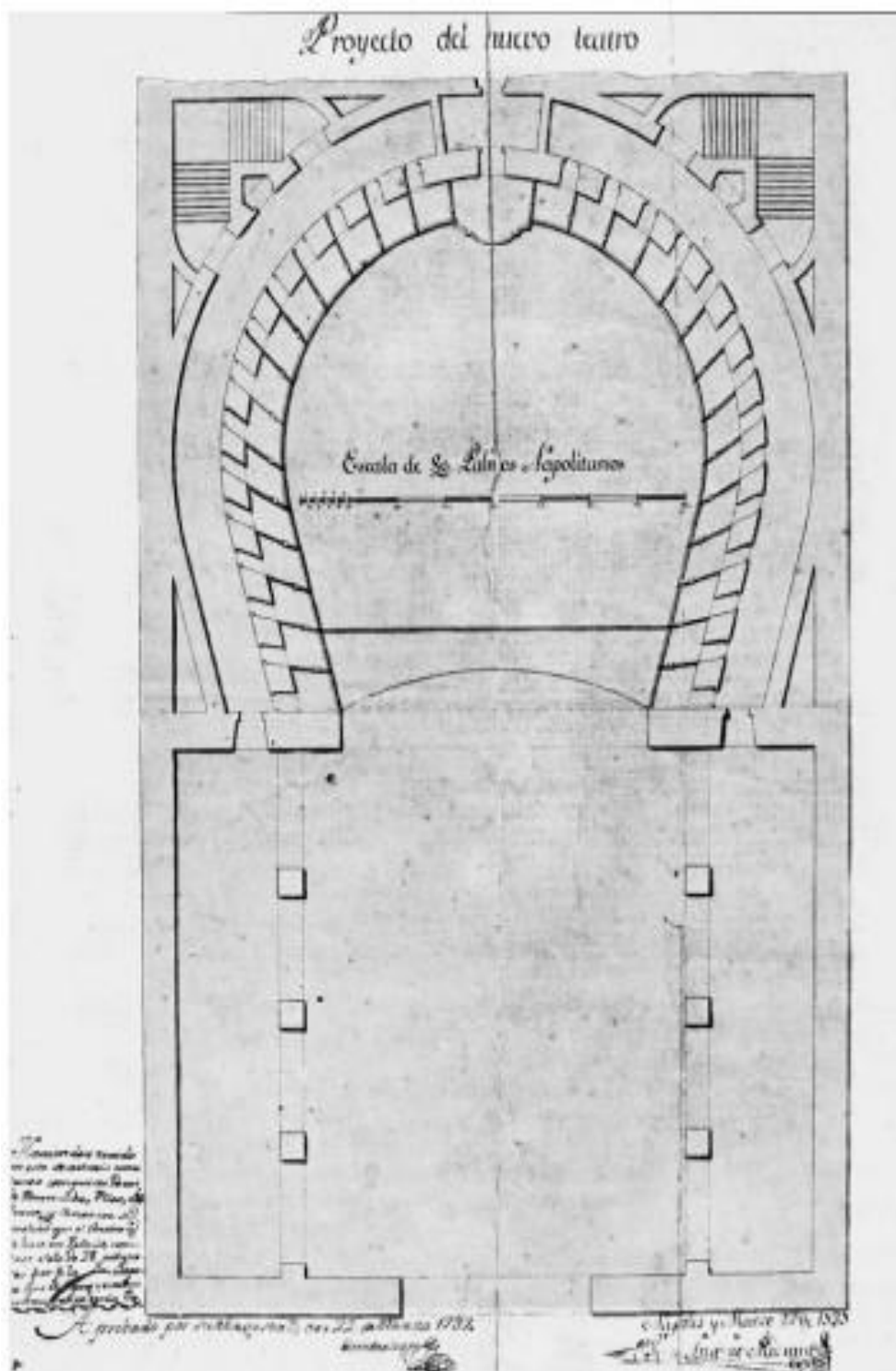


Fig. 1. Giovanni Antonio Medrano, Pianta del Teatro di San Carlo con visto di approvazione di José Joaquín de Montealegre marchese di Salas, 1737, disegno, (Napoli, Museo nazionale di San Martino, sezione teatrale, fondo Niccolini).

Volea il fu Re Carlo, che vi fossero e'pubblici, ed onesti Teatri, acciò che la gente vi andasse a divertirsi; per il fine, che essendo così occupata, non era soggetta ai cattivi suggerimenti dell'ozio [...]. Può il Teatro essere ancora luogo di mortificazione, e in calar a tempo gli occhi: si possono far delle rilfessioni su le cose del mondo; su la forza delle passioni, ecc. [...].¹²⁹

Il marchese voleva che il nuovo teatro fosse «de la mejor arquitetura, simetria, proporción, y comodidad, excediendo en las ventajas à los otros Teatros de Italia, con la precisa circunstancia que todos viessen y assimismo oyessen; y, estando en el principio de su execucion, facil seria re- mediar alguna falta, que se podria encontrar en el plano».¹³⁰

Il giovane re Carlo scrive soddisfatto a Filippo V e Elisabetta Farnese il 29 ottobre: «Mon tres cher Pere, & ma tres cher Mere, [...] le theatre est reussi magnifique».¹³¹ Indicato come modello canonico di teatro moderno, la pianta e la sezione del San Carlo sono riprodotte nell'*Encyclopédie*.¹³²

E volle Carlo che si ergesse un teatro, avendone allora la città pochi e sconci; e, per aggiungere alla magnificenza la meraviglia, comandò che fosse il più ampio teatro di Europa, fabbricato nel minor tempo possibile all'arte. Avutone il disegno dal Medrano, diede carico della esecuzione ad un tal Angelo Carasale, nato di plebe, alzato infama per ingegno di architettura e per pere ardite e stupende. Egli scelse il luogo presso alla reggia, abbattè molte case, aggiunse vasto terreno, acciò, aperto il palco scenico, si vedessero in distanza le maravigliose rappresentazioni di battaglie, cocchi e cavalli.¹³³

L'autonomia dinastica era in quell'Europa *ancien régime* il sinonimo e l'equivalente di ciò che per un paese è l'indipendenza politica e nazionale. Si può comprendere perché il nuovo sovrano si affrettasse a ornare il nuovo regno di un segno di distinzione appariscente e concreto, quale poteva essere un grande teatro moderno, di particolare pregio. A sollecitare

¹²⁹ P. D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, nella stamperia di Pietro Perger, 1789, p. 133.

¹³⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 321-322.

¹³¹ Lettera 606, Napoli, 29 ottobre 1737, AHNM, *Estado*, leg. 2715, nota 20 in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 248-250:249.

¹³² *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, enciclopedia pubblicata nel XVIII secolo, in lingua francese, da un gruppo di intellettuali sotto la direzione di Denis Diderot e Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert. Rappresenta un punto di arrivo di un lungo percorso teso a creare un compendio universale del sapere. Primo esempio di moderna enciclopedia di larga diffusione e successo, cui guarderanno e si ispireranno nella struttura quelle successive. La sua introduzione, il *Discorso Preliminare*, è un'esposizione degli ideali dell'Illuminismo, nel quale viene esplicitato l'intento dell'opera di incidere profondamente sul modo di pensare e sulla cultura del tempo.

¹³³ P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, con una notizia intorno alla vita dell'autore, scritta da G. CAPPONI, Napoli, Errico de Angelis libraio-editore, 1861, p. 70.

l'idea contribuì non poco il fatto che nella precedente epoca – in cui il regno era appartenuto prima, dal 1503, a Madrid e poi, dal 1707, a Vienna – era già esistito a Napoli un teatro con una sua parvenza ufficiosa legato al periodo vicereale, il Teatro di San Bartolomeo.¹³⁴ Lo aveva, in verità, costruito e avviato l'Ospedale degli Incurabili per procurarsi una fonte di entrate nel luogo in cui già possedeva alcuni immobili e altri ne acquistò, per lo stesso scopo, nel 1620.

Bellezza sontuosa, dunque, della fabbrica come architettura e decoro, e sua acustica perfetta come macchina musicale. La distribuzione delle voci sulla scena pose qualche problema, fino al punto che, ad alcuni, il San Carlo apparve sordo e bisognò porvi rimedio mediante alcuni accorgimenti di impostazione della scena. Si ricorda, a questo riguardo, la discussione che vi fu all'atto della costruzione fra coloro che volevano tutte le parti del teatro «in pietra, compresi i palchetti e le opere di palcoscenico, adducendo che la fabbrica sarebbe stata più resistente e durevole e avrebbe presentato più imponente aspetto»,¹³⁵ e Medrano, tenace sostenitore del legno, proprio per le sue qualità acustiche, tanto che gli antichi che costruivano i loro teatri in pietra, vi collocavano poi dei vasi di bronzo per amplificare le voci degli attori, «cosa non occorrente nei teatri fatti di legno».¹³⁶

Un teatro le cui doti sono state ampiamente confermate negli innumerevoli giudizi di visitatori e intenditori di tutta Europa, contribuendo ad alimentare la convinzione, spesso espressa e alquanto diffusa, che quello fosse il teatro più bello e funzionale del mondo musicale europeo. Una convinzione che, oggi, non esclude riserve e note critiche.

Il de Brosses notava, ad esempio, che la sala del teatro era grandiosa ma segnalava pure che, data la sua grandezza «l'énorme grandeur» in una parte di essa «onne voit guère, et dans l'autre on n'entend point du tout».¹³⁷

Le théâtre du palais est une pièce, qui épouvante par sa grandeur, son exhaussement et sa magnificence. Il y a cent quatre vingl loges, chacune grande cornine un petit cabinet d'assemblée, le tout desservi par de grands corridors et de beaux escaliers [...].¹³⁸

¹³⁴ Si veda *Sbaragliare i concorrenti: stagioni inaugurali del San Bartolomeo*, in MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, cit. pp. 221-234.

¹³⁵ G. PANNAIN, *La musica a Napoli dal '500 a tutto il '700*, in *Storia di Napoli*, dir. E. PONTIERI, vol. XIII, Napoli, ESI, 1971, p. 757.

¹³⁶ IBIDEM.

¹³⁷ BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 452 nota 797.

¹³⁸ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 345. Il primo dramma, che si recitò il 4 novembre, fu la *Partenope* di Stampiglia, musica del Sarro. «Le Maestà del Re e della Regina, adorna di preziosi grossi brillanti, con maestoso abito, passarono dal loro real appartamento al nuovo gran teatro di S. Carlo, ad ascoltare il nuovo

L'esigenza di avere un teatro reale rientra in quella politica spettacolare che aspira alla stabilizzazione del circuito formato da Palazzo-Teatro-Cappella.¹³⁹ Il San Carlo rappresenta un'edificazione ricca di significati strategici, in un disegno ardito e moderno, come descritto nella già citata lettera di Carlo ai genitori con toni entusiastici, dopo una prova dell'opera nel giorno del suo onomastico.¹⁴⁰ «Una dichiarazione di potenza mentale»,¹⁴¹ che conferisce splendore alla nuova dinastia nel dominio del simbolo.

Nei resoconti dei viaggiatori, soprattutto stranieri, emerge l'ammirazione per l'ampiezza e l'imponenza del teatro:¹⁴² l'opera più compiuta, vantata per rapidità e perfezione con cui venne realizzata; ad ispirarla sembravano essere – secondo Piperno –, il Teatro la Pergola di Firenze¹⁴³ e il Teatro Farnese di Parma,¹⁴⁴ superati dall'ambizione del re e del suo

drama in musica andatovi in scena, intitolato *La Partenope*, con un numeroso concorso di dame e cavalieri», BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 452 nota 797. In quei giorni il Presidente de Brosses – il più acuto e arguto dei tanti scrittori di viaggi in Italia del secolo XVIII – era a Napoli e intervenne all'apertura della stagione del San Carlo

¹³⁹ COTTICELLI-MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il vicereame austriaco*, cit., p. 26; ID., *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio*, in *Musica, teatro, cultura e società nella Napoli di G.B. Pergolesi*. Atti del convegno internazionale (Milano, 11-12 gennaio 1990), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 31-115: 32.

¹⁴⁰ Lettera 606, Napoli, 29 ottobre 1737, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 249.

¹⁴¹ S. MAZZONI, «*Qualche presa di farinello*». *Carlo Broschi in Spagna*, in «*Drammaturgia*», XV/ n.s. 5, 2018, pp. 83-165.

¹⁴² PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il teatro di San Carlo*, cit., p. 69.

¹⁴³ Progettato da Ferdinando Tacca, figlio di Pietro a cui si devono le due fontane di SS. Annunziata, nasce come una sala unica, ispirata probabilmente alle modalità di visione degli spettacoli che si mettevano in scena nei cortili dei palazzi rinascimentali. Il modello è quello dell'Ammannati di Palazzo Pitti dove i nobili, affacciandosi alle finestre, potevano ammirare giochi, battaglie e naumachie più in basso. Il teatro viene eretto in struttura lignea nel 1656, su incarico dell'Accademia degli Immobili, presieduta dal cardinale Giovan Carlo de' Medici, a partire dal 1652. L'inaugurazione avviene a teatro ancora incompleto – durante il carnevale del 1657 – con la prima assoluta dell'opera buffa *Il podestà di Colognole* di Jacopo Melani. Con la costruzione dei palchi – caratteristica peculiare del teatro all'italiana che nasce proprio con la Pergola – il luogo inizialmente era riservato alla corte, poi viene aperto dal 1718 al pubblico pagante. L'edificio, rimaneggiato più volte, è arricchito di decorazioni e aumentato in capienza. Il teatro è sottoposto a vincolo architettonico dal 1942, in quanto primo grande esempio di teatro all'italiana. Si veda U. MORINI, *La R. Accademia degli Immobili ed il suo Teatro "La Pergola" (1649-1925)*, Pisa, Simoncini, 1926; P. MARCHI, *Teatro della Pergola*, in *I teatri storici della Toscana, censimento documentario e architettonico a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 123-160.

¹⁴⁴ Costruito a partire dal 1618 da Ranuccio I, duca di Parma e Piacenza, che voleva celebrare con uno spettacolo teatrale la sosta a Parma del granduca di Toscana Cosimo II, diretto a Milano per onorare la tomba di san Carlo Borromeo, canonizzato nel 1610. La realizzazione dell'opera viene affidata all'architetto Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta (1546-1636): eretto al primo piano del Palazzo della Pilotta di Parma, in un grande vano progettato come Salone Antiquarium e utilizzato come sala d'armi e come sede di tornei. Il teatro completato nell'autunno del 1618 è dedicato a Bellona e alle Muse. A causa di una malattia che colpisce Cosimo II – costringendolo ad annullare il pellegrinaggio programmato – il teatro resta inutilizzato per quasi dieci anni. È inaugurato il 21 dicembre del 1628, in occasione delle nozze di Odoardo, figlio di Ranuccio, con Margherita de' Medici, figlia di Cosimo. Per celebrare l'evento viene allestito lo spettacolo *Mercurio e Marte*, con testi di Claudio Achillini, musiche di Claudio Monteverdi e scenografie di Francesco Guitti. A causa della complessità e degli elevati costi degli allestimenti, ci si serve del teatro per altre otto volte; l'ultima nel 1732, in occasione dell'arrivo di Carlo di Borbone nel ducato. Si veda G. CAPELLI, *Il Teatro Farnese di Parma. Architettura, scene*,

ministro, che si assunse l'onere di controllare l'andamento dei lavori. Dalle testimonianze di Croce, risultano essere d'ispirazione il Teatro Argentina di Roma¹⁴⁵ e il Filarmonico di Verona:¹⁴⁶ «que S. M. havia aprobado, mayormente que à este efecto, se havia hecho venir de afuera los planos y profiles del Teatro de Argentina de Roma, y del Teatro de Verona, ambos jugados por les mejores de Italia».¹⁴⁷

Francesco Milizia, architetto e autore del trattato *Del Teatro*,¹⁴⁸ nel passare in rassegna i teatri d'Europa, scrive:

Il Teatro Reale di Napoli costruito nel 1737, secondo il disegno dell'Ingegnere e Brigadiere D. Gio: Metrano, è anche a ferro di Cavallo; vale a dire è un semi circolo, i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si vanno fra loro accostando a misura che si avvicinano alla Scena. Il maggior diametro della Platea è di circa 73 piedi Parigini, ed il minore di 67, e vi sono sei ordini di palchetti, con un superbo palco Reale nel mezzo del fecondo ordine. La costruzione è tutta di pietra, le Scale sono magnifiche, spaziosi gli accessi, i vestiboli, i corridoi; l'ingresso, ripartito in tre parti, ha qualche decorazione, che poteva essere più maestosa, e più significativa.¹⁴⁹

Il 4 novembre del 1737 il teatro si appresta a ospitare la visita ufficiale del monarca, con l'*Achille in Sciro* di Domenico Sarro, su libretto di Metastasio. Come si evince dalla testimonianza di Croce il 26 ottobre si vede «la maestosa facciata del teatro»:

spettacoli. Parma, Public Promo Service, 1990; L. RONCONI ET. AL, *Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino, Nuova ERI, 1992; J. BENTINI, *Il Teatro Farnese: caratteristiche e trasformazioni*, in *Il Palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Parma, Franco Maria Ricci, 1996, pp. 113-123; M. FORNARI, *Il Teatro Farnese: decorazione e spazio barocco* in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento, II*, Milano, Credito Romagnolo, 1993, pp. 92-101.

¹⁴⁵ Il teatro Argentina fu inaugurato il 31 gennaio dell'anno 1732 con la rappresentazione dell'opera *Berenice* composta da Domenico Sarro. Nel 1730 la famiglia Sforza Cesarini avviò il progetto di costruzione del teatro da una rivalutazione del palazzetto e della torre di loro proprietà (*Casa del Burcardo*): una parte dell'edificio secondario venne demolita per fare spazio al palcoscenico mentre la torre ed altri ambienti del palazzetto furono adibiti a servizi per il teatro e per i camerini degli artisti. Il teatro era costruito originariamente tutto in legno ad esclusione solo delle mura e delle scale in muratura; la sala fu progettata dall'architetto e marchese Gerolamo Theodoli con la forma a ferro di cavallo, per soddisfare al meglio le necessità acustiche e visive. La platea, pavimentata con tavole di legno, era completata da quaranta file di banchi, mentre i centottantasei palchi erano disposti in sei ordini.

¹⁴⁶ Progettato dall'architetto teatrale Francesco Galli da Bibbiena, i lavori iniziarono nel 1716, e durarono 13 anni. Fu inaugurato la sera del 6 gennaio 1732, con il dramma pastorale *La Fida Ninfa* di Antonio Vivaldi, su libretto di Scipione Maffei.

¹⁴⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 323.

¹⁴⁸ F. MILIZIA, *Del Teatro*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1773. Si veda link: [Del teatro: Milizia, Francesco, 1725-1798: Free Download, Borrow, and Streaming: Internet Archive](#), consultato a giugno 2023.

¹⁴⁹ MILIZIA, *Del Teatro*, cit., p. 76.

E così, provvisto a tutto, fatto il teatro, stabiliti i regolamenti, pronta la compagnia, cantanti e ballerini, il 26 ottobre si scopri 'la maestosa facciata del teatro con su della porta una grande arme con quattro statue à fianchi, formate per ora di stucco somigliante al marmo, alludenti all'iscrizione'; il 28 ottobre si fece la prova generale, colì intervento del Re e di varie dame e cavalieri; e il 4 novembre, giorno onomastico del Re, s'aprì il S. Carlo.¹⁵⁰

Il giorno dopo l'inaugurazione, il 5 novembre 1737 Carlo scrive ai genitori: «*yier il y eut un concours infini de noblese, & le soir je fus à l'opera, qui est reusi a merveille*». ¹⁵¹ L'evento è recensito anche sulla «Gazzetta di Napoli» il giorno seguente e merita di essere qui riportato per intero:

La sera poi [del 4 novembre] la maestà sua passò ad ascoltar l'opera in musica nel nuovo R[éal] teatro che si è eretto accanto al R[éal] palazzo [S. Carlo], il quale, per l'ampiezza, magnificenza e perfetta sua architettura e simmetria non ha nell'Italia, anzi nell'Europa, chi possa pareggiarlo, risvegliando la veduta di esso l'idea di que' superbi edifici che sapea pensare ed eseguire la potenza degli antichi romani. Merita per tanto tutta la laude il coronello d'infanteria ed ingegnere maggiore del Regno D. Giovanni Antonio Medrano, che n'è stato l'autore, per aver in esso fatta spiccare la somma perizia dell'arte architettonica; né di minor commendazione è degno il capitano D. Angelo Caresale, che ha saputo con la sua impareggiabil vigilanza ed accuratezza, non meno che col suo zelo nell'eseguire i regali ordini, condurre al suo fine e perfezione nel corso di poco più di quattro mesi una mole sì stupenda che, risguardata in tutte le sue parti, si rende l'oggetto dell'universale ammirazione. Alla comparsa del re nostro signore in detto teatro, ove era accorso di persone distinte un incredibile numero, si videro tutti i palchi riempiti di dame adorne di ricchissimi abiti e di preziosissime gemme, com'altresi di cavalieri in abiti di sfarzossissima gala, ad oggetto di appalesare in sì gioiosa congiuntura l'interno giubilo loro; indi fu dato cominciamento alla recita del prologo, allusivo alle rare virtù che adornano il nostro amabilissimo sovrano. Rappresentavasi in esso la reggia de'genisostenuta sopra nuvole, nel mezzo della quale in maestoso seggio d'oro assiso vedeasi il R[éal] Genio, corteggiato dalla Giustizia, Clemenza, Liberalità e Compassione; nel mentre altri alati geni si scorgeano sostenere per la reggia suddetta immagini di varie idee del R[éal] Genio. Avanti alla mentovata reggia osservavasi il Carro della Magnificenza tirato da due destrieri, e quello della Gloria da due aquile, ed a sinistra comparivano due altri carri, il primo della Celerità, da due sparvieri tirato, e il secondo della Fama, condotto dal cavallo Pegaseo. Susseguì immantinente la recita del dramma intitolato Achille in Sciro, che per la musica del primo maestro della R[éal] cappella D. Domenico Sarro, abiti, balli, e per le

¹⁵⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 333.

¹⁵¹ Lettera 607, Napoli, 5 novembre 1737, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 250-252.

bellissime vedute delle scene, dirette dal celebre pittore Pietro Righini, fu da tutti generalmente applaudito. In somma si deve a piena bocca confessare che il nostro R[éal] sovrano, avvegnacché sia solamente intento a promuover sempre il bene e la felicità de' suoi sudditi, si è ancora compiaciuto far ergere un sì superbo teatro, non tanto per suo R[éal] divertimento, che per quello de' fedeli suoi vassalli, come dalla iscrizione che scolpita vedesi sul frontespizio di cotesto edificio chiaramente si è degnato appalesare:

CAROLUS UTRISQUE SICILIAE REX
PULSIS HOSTIBUS, CONSTITUTIS LEGIBUS,
MAGISTRATIBUS,
ORNATIS LITERIS, ARTIBUS EXCITATIS,
ORBE PACATO
THEATRUM, QUO SE POPULUS OBLECTARET
EDENDUM CENSUIT
ANNO REGNI IV CH. MDCCXXXVII.¹⁵²

Croce ritiene che quella sera di festa simboleggiasse quasi il definitivo stabilirsi in Napoli di una corte sovrana e, di conseguenza, la trasformazione da provincia in capitale. Racconta che con l'alzarsi della tela, il «*Prologo* anticipò le impressioni, e in una gran Reggia, innanzi al Genio Reale, vennero la Magnificenza, la Gloria, la Celerità».¹⁵³

La consultazione delle polizze archivistiche ha confermato e attestato l'importanza di questo grandioso evento: basti pensare al considerevole compenso che ricevettero Domenico de Matteis, primo violino,¹⁵⁴ e Domenico Sarro, compositore del prologo.¹⁵⁵

¹⁵² Autore dell'iscrizione Bernardo Tanucci. «Gazzetta di Napoli», 5 novembre 1737, in A. MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, con CD-rom, pp. 532-533.

¹⁵³ «La Magnificenza: Genio Real, di già compita è l'opra, Che seppe concepir tua vasta idea: Ecco il nuovo, sublime, ampio teatro, Di cui più vasto Europa ancor non vide. Ben da me si provide A quanto uopo faceva Per superar dell'altre Etadi i pegggi, Né Roma ne vantò chi lo pareggi. E la Celerità: Ma di tale edificio il maggior vanto A che tacer? Io forse Compagna a te non fui nell'opra? Appena Sette volte nel Cielo, Della luce non sua, Cintia comparve d'ogni intorno adorna, Che da profondi Abissi Egual al Mar, alzossi l'alta Mole A contrastar con la Region del Sole; Et il tempo fugace, Padre dell'opra stessa, Mentre l'ampio edificio eretto vede, Fra suoi stupori involto, appena il crede! E risuonò in tutti il grido finale del coro: Viva Carlo, Carlo viva!». CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 334-335.

¹⁵⁴ ASBN, BSG del 23 dicembre 1737: «Ad Angelo Carasale, 491 e grana 3, e per esso a Domenico de Matteis primo violino del Teatro Reale di San Carlo, e sono per doverli pagare, e ripartire a tutto l'intiero orchestro, che hà sonato nell'opera detto *Achille in Sciro*, rappresentata nel nuovo Real Teatro di San Carlo, giusta la nota da esso Domenico firmata, che da esso Carasale si conserva, restando così detto Domenico, come tutti gl'altri virtuosi descritti in detta nota, intieramente soddisfatti del loro onorario per la rata dell'opera di sopra accennata, con firma di detto Domenico de Matteis». Si veda numero 81 del regesto.

Il teatro diviene simbolo di potere e *instrumentum regni*,¹⁵⁶ una sorta di rivendicazione dello spettacolo come veicolo di regalità,¹⁵⁷ rilanciandone prestigio e autonomia. In ogni edificio teatrale, infatti, si consumava una liturgia tutt'altro che sacra, all'insegna di una sociabilità fatta di visite, giochi, schermaglie, affari, gastronomia, amore, politica, nel quale il gusto per la conversazione sembrava essere un elemento indispensabile.

Nella descrizione di Sharp del 1765 si legge che è il palcoscenico a dare risalto alle rappresentazioni e «la ricchezza di decori a suggestionare il pubblico»:

le favolose dimensioni del palcoscenico, la prodigiosa cerchia dei palchi e l'altezza del soffitto fanno un effetto meraviglioso [...] la platea è molto ampia, vi sono circa 600 posti con braccioli, in modo che ogni posto sembra una grande poltrona; il palcoscenico è così ampio e nobile da dare il migliore risalto alle rappresentazioni. La ricchezza di decori a suggestionare il pubblico: il velluto, le rifiniture dei palchi, gli ornamenti delle finte colonne creano un'atmosfera di eleganza e di solennità che ben si addice a un grande teatro d'opera, nel quale suona un'orchestra di oltre cinquanta musicisti.¹⁵⁸

Nota è l'impegno di Carlo nel governo teatrale, a partire dall'abolizione dello *ius repraesentandi*,¹⁵⁹ del suo gusto per le commedie dell'autore e attore Domenico Luigi Barone marchese di Liveri,¹⁶⁰ della preferenza ai balli teatrali e all'opera seria.

¹⁵⁵ ASBN, BSG del 18 gennaio 1738: «Ad Angelo Carasale, ducati 220, e per essi a Domenico Sarro, e sono in soddisfazione della composizione del Prologo, e d'opera in Musica, intitolata *Achille in Sciro*, che si è rappresentata nel Teatro Reale di S. Carlo al dì 4 novembre prossimo passato in avanti. E con detto pagamento resta saldato e soddisfatto, e per esso a Giuseppe Corrado, per altri». Si veda numero 88 del regesto. E ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria – Fascio 465 - I fascicolo 3, foglio 28 del 18 gennaio 1738. Si veda numero 341 del regesto.

¹⁵⁶ Cfr. RAO, *Una capitale del pensiero*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 1-32 (con bibliografia) e in ASCIONE, *Le fonti documentarie*, IVI, pp. 33-56.

¹⁵⁷ COTTICELLI, MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit., p. 274.

¹⁵⁸ Le descrizioni disponibili sono del contemporaneo inglese Samuel Sharp, autore delle note del 1765 riportate in ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit., p. 40; OLIVA, *Un regno che è stato grande*, cit., p. 45.

¹⁵⁹ MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola*, cit., p. 48; 52-55. Lo *ius repraesentandi* voluto dal governo madrileno imponeva di devolvere metà degli incassi per conto della Casa Santa degli Incurabili, avallando l'idea che i comici dovevano redimersi e trasformare lo spettacolo in opera pia. ASBN, BSG, matr. 845 del 12 ottobre 1735: «A Giacinto de Laurentiis ducati novanta, e per esso a Salvatore Notarnicola passato Impresario del Teatro di San Bartolomeo cessionario, mentre durò la sua Impresa della Casa Santa degli Incurabili del Ius di esigere da tutti gl'altri teatri, i quali ducati 90 sono per l'annata terminata all'ultimo di Carnevale 1735 per lo Teatro Nuovo sopra Toledo, tanti accordati, e convenuti pagarsi coll'olim Impresarij di San Bartolomeo Aurelio del Po, e Domenico Galdieri, in presenza del fu Regio Consigliere Muzio de Maio allora Auditore Generale dell'Esercito, per qualsivoglia rappresentazione di commedia in musica, Prosa, e d'Istrioni, nessuna eccettuata, e per qualsivogliano spettacoli in qualsivoglia maniera consistentino [...]. Si veda anche: COTTICELLI, *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, cit., pp. 641-643, ID., *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, cit.; ASCIONE, *Le fonti documentarie*, cit., pp. 39-42; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011, pp. 74-81.

Non si può dire che il re fosse sempre alle prese con i suoi *hobbies* – anche perché tutte le corti d'Europa erano impegnate in irrefrenabili e avvincenti battute di caccia¹⁶¹ – ma nemmeno affermare che sia suo il merito di aver portato il regno alla fama musicale e spettacolare, già avviata nel secolo precedente. Certamente, la passione del sovrano è da ricondurre alle dinamiche di potere e alle relazioni europee¹⁶² già a partire dal Seicento. Pertanto, non può essere definito solo un capriccio reale, come si ritrova spesso in alcune pagine della critica partenopea.

Negli studi emerge l'aspetto controverso delle difficoltà sociali ed economiche della città di Napoli, già dal XVI secolo una delle più popolate, e la critica al governo borbonico considerando la caccia non come modello di rappresentazione del potere e di controllo e sviluppo del territorio

Carlo nelle lettere ai genitori offre sentenziosi giudizi sugli spettacoli a cui assiste, dà conto dell'efficacia o del poco interesse suscitati in lui, sicuro che maggiori dettagli li avranno dalla lettura delle partiture che spedisce con puntualità a Madrid, affinché i suoi possano godere delle produzioni esibite sul grande teatro partenopeo. È indubbio l'invio di sei volumi delle opere di Metastasio, nel dicembre 1737, che Carlo trasmette ad Elisabetta:¹⁶³ «*l'envoy les ouvrages de Metastasio, & j 'envoyroi aussi le nouvel opera*».¹⁶⁴

La presenza del sovrano nelle occasioni ufficiali contribuisce a dare rilievo alle aree cittadine;¹⁶⁵ il matrimonio con Maria Amalia di Sassonia e la presenza di una regina¹⁶⁶

¹⁶⁰ Domenico Luigi Barone, prima barone, poi marchese di Liveri, responsabile del teatro di corte, allievo del collegio dei nobili. Di Liveri sono famosi i concerti, le cure dei dettagli scenografici e scenotecnici, la direzione e l'avvicendamento degli attori. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 316-319, 356-360; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 270-283; COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 455-508: 472-478; ID., *Sul caso Liveri e sulle scelte politiche in campo teatrale e musicale*, in *Le vite di Carlo*, cit., pp. 99-109.

¹⁶¹ Cfr. L. MASCELLI MIGLIORINI, *La caccia al tempo dei Borbone*, Firenze, Vallecchi editore, 1994; G. GALASSO, *Il Mezzogiorno nella storia d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1977; ID., *Il regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico. 1734-1815*, Torino, UTET, 2007.

¹⁶² A. MERLOTTI, *Il gran cacciatore di Savoia nel XVIII secolo* e P. CORNAGLIA, *Architetture equestri: la Cavallerizza di Palazzo Reale e le scuderie di Venaria*. Atti del convegno (Reggia di Venaria, 11-12 settembre 2009), a cura di P. BIANCHI e P. PASSERIN D'ENTREVES, Torino, Zamorani, 2010, pp. 79-96/97-112; P. BIANCHI - P. PASSERIN D'ENTREVES, *La caccia nello stato Sabauda. II Pratiche e spazi (secc. XVI-XIX)*, Torino, Zamorani, 2011.

¹⁶³ M. TORRIONE, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, in *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322.

¹⁶⁴ Lettera 614, Procida, 17 dicembre 1737, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 261, nota 437.

¹⁶⁵ CECERE, *La corte e la città. Lo spazio urbano nelle cerimonie reali sotto Carlo di Borbone*, in *Corte e cerimoniale*, cit., pp. 141-152:144.

¹⁶⁶ Sul matrimonio celebrato nel 1738, cfr. CARIDI, *Una moglie per l'emancipazione del re: Carlo di Borbone dai progetti nuziali al matrimonio*, cit., pp. 119-148; MAFRICI, *Una principessa sassone sui troni delle Due Sicilie e di Spagna: Maria Amalia Wettin*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, cit., pp. 31-49.

determinano una più costante presenza del sovrano e della sua corte, specialmente attraverso la spettacolarizzazione in piazza, con *défilé* di carri, cuccagne e macchine pirotecniche. Testimonianze – in occasione del matrimonio dei nuovi reali di Napoli – sono i documenti editi nelle gazzette ufficiali del 7 e del 21 gennaio 1738, dai quali si ricavano minuziosi dettagli sull'apparato scenico cittadino, ad opera di Angelo Carasale, per tre serate continue di festeggiamenti.

L'impresario, per l'occasione, diede la possibilità a tutti di partecipare all'opera *l'Olimpiade*, con un ingresso libero e gratuito:

Mercordi, primo giorno del novello anno 1738 che felicemente corre, deve segnarsi con pietra non dico bianca, ma d'oro, per essersi degnata la M. del nostro amabilissimo re [...] di manifestare al suo fedelissimo vassallaggio la festosissima ed oltre modo gioliva notizia del R. maritaggio da essa maestà contratto con la R. principessa Maria Amalia Walburga, [...]. A quest'oggetto per tre continue sere si è veduta la città festeggiante co' luminari e triplicato sparo di cannone per ciascuna di coteste sere [...], collocarono avanti la statua del nostro re e signore un gran numero di torchi di cera e da scelti musici fecero cantare per tre continue sere le laudi della maestà sua e della sposa reale, aggiungendo a queste gioiose dimostranze luminari e fuochi artificiali. La mattina poi del giovedì [2 gennaio] che susseguì vi fu a corte il R. baciamento per l'augurio del Capodanno e il giorno portossi la M. del nostro sovrano col R. treno delle carrozze alla chiesa cattedrale, per assistere al canto del *Te Deum* in rendimento di grazie all'Altissimo per sì felicissimo R. maritaggio [...]. La sera poi del suddetto giorno portossi la maestà sua ad ascoltar l'opera nel R. teatro [*L'Olimpiade*], ove il capitano D. Angelo Carasale, che sempre ha date pruove del suo zelo e fedeltà inverso il nostro sovrano, diede non solamente il libero e gratuito ingresso nella platea del medesimo a chiunque entrar vi volea, ma pur anche ne' palchi che non erano appaltati: il tutto ad oggetto di appalesare al re nostro signore l'interna contentezza che anch'egli in modo speciale, non men che gli altri, provata avea.¹⁶⁷

Sull'organizzazione della casa della regina nella corte napoletana PAPAGNA, *La corte di Carlo di Borbone il re «proprio e nazionale»*, cit., pp. 36, 48-50.

¹⁶⁷ «Mercordi, primo giorno del novello anno 1738 che felicemente corre, deve segnarsi con pietra non dico bianca, ma d'oro, per essersi degnata la M. del nostro amabilissimo re [...] di manifestare al suo fedelissimo vassallaggio la festosissima ed oltre modo gioliva notizia del R. maritaggio da essa maestà contratto con la R. principessa Maria Amalia Walburga, figlia primogenita di Augusto III re di Polonia, nata il dì 24 di novembre del 1724 [...]. A quest'oggetto per tre continue sere si è veduta la città festeggiante co' luminari e triplicato sparo di cannone per ciascuna di coteste sere [...]. Fra gli altri, però, che han fatto a gara per dimostrare il proprio contento, distinti si sono i PP. del convento di S. Maria della Pace di S. Giovanni di Dio che, appalesar volendo il giubilo da loro inteso, oltre ad un sontuoso apparato eretto alla porteria del convento, collocarono avanti la statua del nostro re e signore un gran numero di torchi di cera e da scelti musici fecero cantare per tre continue sere le laudi della maestà sua e della sposa reale, aggiungendo a queste gioiose dimostranze luminari e fuochi artificiali. La mattina poi del giovedì [2 gennaio] che susseguì vi fu a corte il R. baciamento per l'augurio del Capodanno e il giorno portossi la M. del nostro sovrano col R. treno delle carrozze alla chiesa cattedrale, per assistere al canto del

Bellissima anche la descrizione del prologo dell'*Artaserse*, in occasione del compleanno del re, con l'ingresso del carro dell'amore trainato da quattro cavalli bianchi e un globo con l'immagine della regina:

Ieri, giorno festivissimo per gli anni che felicemente compie la M. del nostro re e signore [...], degnossi la maestà sua all'imbrunir dell'aria di passare al R. teatro per ascoltarvi il nuovo dramma *L'Artaserse*, posto in musica dal fu celebre maestro di cappella Leonardo Vinci, nella qual congiuntura il direttore capitano D. Angelo Caresale, per contrassegno della sua venerazione, [...]. Fra tutti però ammiravasi il carro d'Amore, tirato da quattro cavalli bianchi, in cui era esso Amore con ali bianche, turcasso ed arco e con facella accesa in mano e nel tempo stesso scorgevasi spuntare nell'orizzonte la lucente Luna, il di cui globo scorgevasi ingombrato dall'effigie della maestà di Maria Amalia, sposa reale del nostro sovrano; il tutto per festeggiare il fortunatissimo e festevol giorno del compleanno di sua maestà ed alludere al real maritaggio contratto dalla maestà sua con la R. sposa Maria Amalia Walburga nostra signora [...].¹⁶⁸

Te Deum in rendimento di grazie all'Altissimo per sì felicissimo R. maritaggio [...]. La sera poi del suddetto giorno portossi la maestà sua ad ascoltar l'opera nel R. teatro [*L'Olimpiade*], ove il capitano D. Angelo Carasale, che sempre ha date prove del suo zelo e fedeltà inverso il nostro sovrano, diede non solamente il libero e gratuito ingresso nella platea del medesimo a chiunque entrar vi voleva, ma pur anche ne'palchi che non erano appaltati: il tutto ad oggetto di appalesare al re nostro signore l'interna contentezza che anch'egli in modo speciale, non men che gli altri, provata avea. Fece per tanto nel primo ingresso di sua maestà cantare un bellissimo prologo, le di cui parole e musica aveva fatto comporre in pochissime ore, allusivo al mentovato R. maritaggio e che spiegava la comune allegria e l'universal piacere della città tutta, com'anche la felicità che da questa R. coppia aspettano i fedelissimi vassalli della maestà sua». «Gazzetta di Napoli», 7 gennaio 1738, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 535.

¹⁶⁸ Testo integrale: «Ieri, giorno festivissimo per gli anni che felicemente compie la M. del nostro re e signore [...], degnossi la maestà sua all'imbrunir dell'aria di passare al R. teatro per ascoltarvi il nuovo dramma *L'Artaserse*, posto in musica dal fu celebre maestro di cappella Leonardo Vinci, nella qual congiuntura il direttore capitano D. Angelo Caresale, per contrassegno della sua venerazione, sul bel cominciamento dell'opera fece rappresentare un bellissimo prologo da cinque personaggi, che, figurando la Notte, Venere, Amore, Partenope e il Sebeto, cantavan le laudi del re e della sposa reale. Compariva intanto un bosco con campagna e colline e a destra miravasi Partenope vestita in R. foggia, assisa sopra un'aureo seggio sopra scalini in atto di dormire e intorno ad essa varie ninfe anche dormendo agiate sopra vari sassi. A sinistra osservavasi il Sebeto che, ancor dormendo, appoggiato era alla sua urna da cui chiare e limpide acque scorrevano e, intorno a lui, anche sorpresi da sonno, vari pastori facevanli corona. In aria a sinistra vedevasi la notte in un carro a quattro ruote tirato da due neri cavalli, vestita ella di azzurro sparso di stelle d'oro, coronata di fiori di papavero; a destra scorgevasi un altro carro da due colombe tirato, entro cui locata era Venere, coronata di rose e di mirto, e sulla cui testa splendea una lucidissima stella. Fra tutti però ammiravasi il carro d'Amore, tirato da quattro cavalli bianchi, in cui era esso Amore con ali bianche, turcasso ed arco e con facella accesa in mano e nel tempo stesso scorgevasi spuntare nell'orizzonte la lucente Luna, il di cui globo scorgevasi ingombrato dall'effigie della maestà di Maria Amalia, sposa reale del nostro sovrano; il tutto per festeggiare il fortunatissimo e festevol giorno del compleanno di sua maestà ed alludere al real maritaggio contratto dalla maestà sua con la R. sposa Maria Amalia Walburga nostra signora. Nel fine del qual prologo tra li viva del coro e strepitoso sparo di mortaretti e cannoni, furono da sopra il cielo del teatro da volanti amorini sparsi per tutta l'udienza copiosi sonetti allusivi ad un giorno cotanto felice». «Gazzetta di Napoli», 21 gennaio 1738, in *IVI*, pp. 535-536.

In un solo caso, riportato di seguito, il re giudica negativamente il dramma metastasiano accomodato da Dionisio La Vista, *La Clemenza di Tito*, con Johann Adolf Hasse e posto in scena da Antonio Palella, per festeggiare l'onomastico di Carlo il 4 novembre 1738:

je me rejouis beaucoup que l'Opera & les entermedes ayoint esté du goust de vos M.M. Aujourduy il y a eu un concours infini de noblesse au besemain, & asteur je m'en vois à l'Opera, qu'on dit qui est assez longe, & que je croy qui sera camme «*L'inclemence de Tito* [...]».¹⁶⁹

L'opera era così lunga che si preferì dividerla in più serate. Carlo e Maria Amalia si annoiarono non poco e il re, da quella sera, ribattezzò l'opera «L'inclemenza di Tito». Se lo spettacolo fosse stato lungo, se ne lamentava. Diviene questo un parametro di giudizio per classificare gli spettacoli poco apprezzati, come si comprende dalle annotazioni al *Temistocle* e alla *Semiramide Riconosciuta* – su testo di Metastasio e musica di Porpora – approntata per festeggiare il suo compleanno il 20 gennaio del 1739, temendo la lunga permanenza nel palco reale.¹⁷⁰ Eppure, la rappresentazione sfoggiava un *cast* stellare, con Vittoria Tesi Tramontini - Servilia, Annamaria Peruzzi - Vitellia, Gaetano Majorano il Caffarelli o Caffariello - Sesto e Angelo Amorevoli - Tito. Da lacerti testimoniali, lo spettacolo viene acclamato dal pubblico:

nella detta sera [4 novembre] amendue le regnanti maestà passarono ad ascoltare l'opera in musica intitolata La clemenza di Tito nel R. teatro di corte, ove giunte fu dato principio alla recita del prologo, che venne rappresentato da due personaggi, che figuravano l'Aurora e Giove, alludenti al dì natalizio della maestà sua, dopo di che venne rappresentato il dramma, che fu comunemente applaudito da un numero indicibile di dame e cavalieri e da tutta l'officialità così di corte che militare che, per manifestare in questa occasione l'interno lor giubilo, vi comparvero con abiti di superbissima gala.¹⁷¹

¹⁶⁹ Lettera 678, Napoli, 20 gennaio 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 378, Si veda anche Lettera 665, Napoli, 4 novembre 1738, in IVI, p. 363, nota 629.

¹⁷⁰ L'opera cui i sovrani assistono nel giorno del compleanno del re dura ben quattro ore e mezza, è *La Semiramide riconosciuta*, composizione «de Metastasio, con nueva musica del famoso maestro Purpura y bayles de nueva invencion del celebre Aquilante», come scriveva Montealegre in AGS, *Estado*, leg. 5825, fol. 17. Anche in questo caso sono tantissimi i documenti ritrovati nell'ASBN relativi a questo *cast* di attori. Si veda il regesto nella parte documentaria della tesi in oggetto.

¹⁷¹ La scelta dell'opera di Hasse è voluta dalla regina Maria Amalia che, nel carnevale del 1738, aveva assistito alla rappresentazione della *Clemenza di Tito* realizzata presso la corte di Dresda. «Gazzetta di Napoli», 11 novembre 1738, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 582.

La sera poi [del 20 gennaio], essendo andata per la prima volta in scena nel R[éal] teatro di S. Carlo l'opera in musica intitolata *La Semiramide riconosciuta*, si degnarono le loro maestà onorarla colla loro R[éal] presenza; a qual effetto fu grandissimo il concorso specialmente di dame, che comparvero con abiti assai vaghi e adorni di gioie, riportando il comune applauso, tanto per la nuova invenzione de' balli, come per la musica del celebre maestro di cappella Niccolò Porpora.¹⁷²

¹⁷² «Gazzetta di Napoli», 27 gennaio 1739, in IVI, p. 584.

2. «L'ingeniero Mayor y Director Don Juan Antonio Medrano»

Giovanni Antonio Medrano nasce l'11 dicembre 1703 a Sciacca, in Sicilia. Ancora adolescente, si trasferisce con la famiglia in Spagna, dove intraprende la carriera militare nel reale corpo degli ingegneri creato da Filippo V di Borbone nel 1711. Come ingegnere straordinario e con il grado di sottotenente partecipa, nel dicembre 1718, alla campagna spagnola di riconquista della Sicilia e due anni dopo è destinato ai presidi del principato di Catalogna (Valenza e Murcia), specializzandosi nella progettazione di grandi infrastrutture territoriali e di impianti per la difesa militare, come la fortezza di Montjuic a Barcellona, che progetta nel 1730.

Nel dicembre 1731 segue a Livorno Carlo di Borbone, duca di Parma e Piacenza, in qualità di ingegnere ordinario, con il grado di tenente e con il principale compito di seguire il futuro re nell'apprendimento delle discipline geografiche, storiche e matematiche, oltre che nell'arte militare e nell'architettura.¹⁷³ Partecipa alla conquista del regno di Napoli al seguito di Carlo, che lo ricompensa con la nomina di ingegnere maggiore con il grado di tenente colonnello dell'esercito. Non meraviglia, quindi, che, giunto nella città partenopea, gli assegnino i più importanti lavori sia pubblici, sia per il *loisir* del re.

In un breve arco di tempo, compreso tra il 1734 e il 1738, sovrintende ai lavori di ristrutturazione e di ampliamento del palazzo vicereale, interviene con alcuni progetti di restauro sul palazzo dei Regi Studi,¹⁷⁴ progetta il primo impianto del Teatro San Carlo e avvia la programmazione e la prima fase dei cantieri del palazzo reale di Portici tra il 1737 e il 1738.¹⁷⁵ Subentra poi all'architetto Antonio Canevari¹⁷⁶ come unico responsabile della nuova reggia di Capodimonte.

¹⁷³ Sul viaggio italiano di Carlo: J. URREA FERNÁNDEZ, *Carlos III en Italia 1731-1759. Itinerario italiano de un monarca español*, Madrid, Museo del Prado, 1989, p. 38; J.J. CARRERAS, *Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in «Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza», Artigrama, 2022, pp. 99-121: 106-107; CARIDI, *Carlo di Borbone in Italia prima di Napoli*, cit., pp. 101; F. MARIAS, *Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio M., Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, 2004, pp. 267-268.

¹⁷⁴ G.E. RUBINO, *La sistemazione del Museo borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli (1777-1779)*, «Napoli Nobilissima», XII, 1973, pp. 125-144:140.

¹⁷⁵ G. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, p. 80.

¹⁷⁶ Antonio Canevari, architetto, nasce a Roma nel 1681, si forma alla scuola di Antonio Valeri. La sua carriera inizia con il primo premio al concorso clementino del 1703. Tra progetti e incarichi ricordiamo i lavori di trasformazione nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio (1718), il completamento della facciata della chiesa delle Santissime Stimmate di San Francesco (1721) e l'ampliamento della chiesa di Sant'Eustacchio (1724). Il lavoro romano più importante è la sistemazione del Bosco Parrasio, tra il 1725 e il 1726, ricevendo tale

Una stagione breve, ma intensa, suggellata dal progetto di alcuni allestimenti effimeri realizzati nel 1738 lungo la riviera di Chiaia, in occasione delle nozze del sovrano con Maria Amalia di Sassonia.¹⁷⁷

Tra i primi impegni professionali assunti nel regno di Napoli figura il progetto di un obelisco da realizzare a Bitonto per celebrare l'esito vittorioso dei Borbone sugli Asburgo nella battaglia del maggio 1734.¹⁷⁸ L'obelisco carolino, iniziato nel 1736, è collocato nell'attuale piazza 26 Maggio 1734, concepito in forma tronco-piramidale di circa 18 metri con quattro iscrizioni sui lati,¹⁷⁹ attribuite a Bernardo Tanucci.

prestigioso incarico in qualità di membro dell'Accademia dell'Arcadia. Collabora e forma il giovane Niccolò Salvi (1697-1751), si reca poi in Portogallo alla corte di Giovanni V, dal 1727 al 1732. Purtroppo, poco rimane della produzione di questo periodo a causa dei disastrosi effetti del sisma del 1755. Durante la direzione dei lavori dell'acquedotto delle Aguas Livres insorgono gravi problemi, che portano alla perdita dell'incarico e ad un momento di difficoltà presso la corte portoghese poiché Canevari viene accusato di aver sbagliato le livellazioni. Nel 1732 torna a Roma e partecipa al concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano. A Napoli, nel 1736, lavora a Resina prima di ricevere gli incarichi per Capodimonte e Portici, e prima che iniziassero ufficialmente gli scavi di Ercolano (1738). Non si conoscono a tutt'oggi incarichi napoletani di Canevari in questo periodo, ma non si possono escludere eventuali richieste e commissioni da parte di aristocratici napoletani di cui non si ha notizia. Si veda: A. VENDITTI, M. AZZI VISENTINI, *Canevari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, 1975; si veda link [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canevari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canevari_(Dizionario-Biografico)/), consultato a gennaio 2023. Sull'argomento si rimanda anche alla Tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e della Città, XIX ciclo di F. BARBERA, *Giacomo Antonio Canevari, architetto (1681-1764)*, tutor, B. GRAVAGNUOLO-F. STARACE, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006-2007 al link <http://www.fedoa.unina.it/2597/>, consultato a gennaio 2023; E. MANZO, *Canevari Antonio*, in *Atlante del giardino italiano: 1750-1940: Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, a cura di V. CAZZATO, Voll. 2, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Vol. II, 2009, p. 841. P. FERRARIS, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. VASCO ROCCA, G. BORGHINI, Roma, Argas Edizioni, 1995, pp. 137-178. Riguardo la città di Resina cfr. documentazione in *Filippo Juvarra a Madrid*, a cura di C. GREPPI, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978, p. 36. Inoltre, F. CAPANO, *Il Sito Reale di Capodimonte: Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, Fedoa Press, 2017; N. DEL PEZZO, *Siti reali. Capodimonte*, «Napoli nobilissima», XI (1902), pp. 65-67, 170-173, 188-192.

¹⁷⁷ A. SERRATI, *Obelisch: effimero pietrificato e apparati scenici in età borbonica e murattiana (dal M. a Giuseppe Gimma)*, in *Angeli stemmi confraternite arte. Studi per il ventennale del Centro ricerche di storia religiosa in Puglia*, a cura di M. PASCULLI FERRARA e D. DONOFRIO DEL VECCHIO, Fasano, Schena Editore, 2007, pp. 365-376.

¹⁷⁸ A Bitonto avviene l'unica vera battaglia tra le truppe di Filippo V, guidate da Carlo, e quelle austriache, comandate dal principe di Belmonte, Antonio Pignatelli, e dal Conte di Traun. L'episodio bellico è determinante per la conquista borbonica del Regno di Napoli.

¹⁷⁹ Un obelisco di tufo, rivestito di marmi di Genova e di pietra di color mischio tratta nel territorio bitontino da una cava esistente presso la chiesa della Madonna delle Grazie. Le decorazioni sono varie, presenta maschere, scudi, elmi, corazze, bandiere, palle di cannone. L'obelisco è sormontato da un capitello modellato ad arme dei Borbone con una imponente corona reale. Cfr. L. SYLOS, *L'obelisco carolino di Bitonto*, «Napoli nobilissima», V (1896), p. 166; ID., in *IVI*, III (1922), pp. 110-115. Si veda link: Bitonto e l'Obelisco Carolino - HistoriaRegni (consultato il 22 maggio 2023). La prima di esse è dedicata a Carlo: «CAROLO / HISPANIURUM INFANTI / NEAPOLITANORUM ET SICULORUM REGI / PARMENSIVM PLACENTINORUM CASTRENSIVM DUCI / MAGNO AETRUSCORUM PRINCIPI / QUOD HISPANICI EXERCITUS IMPERATOR / GERMANOS DELEVERIT / ITALICAM LIBERTATEM FUNDAVERIT / APPULI CALABRIQUE SIGNUM / EXTULERUNT». «A Carlo / Infante di Spagna / dei Napolitani e dei Siciliani Re / dei Parmensi dei Piacentini dei Castrensi Duce / degli Etruschi Gran Principe / perché dell'esercito spagnuolo Capo Supremo / i Tedeschi annientò / e l'italica libertà fondò / i Pugliesi e i Calabresi la bandiera / alzarono». Proseguendo verso sinistra si trova una lapide dedicata all'esercito imperiale con l'iscrizione: «GERMANORUM MILITUM / HIC / JUSTO NUMERO CERTANTUM / HISPANICA VIRTUS / PARTEM MINIMAM TRUCIDAVIT /

Fuori della capitale è delegato alla realizzazione sul Volturno, presso il sito reale di Venafro, di un imponente ponte di fabbrica, detto di Torcino, poi distrutto da una piena del fiume e ricostruito intorno al 1750.¹⁸⁰

2.1 *La fabbrica di Capodimonte*

Nell'autunno del 1735 [...] si cominciò con l'acquistare masserie e poderi a Capodimonte [...] Ma poco dopo si pensò di edificarvi una nuova villa [...] Il re pretese che la fabbrica fosse terminata nella prossima primavera; perciò, l'architetto [Medrano] ha domandato che gli siano somministrati 1200 lavoratori. La costruzione del muro, dell'altezza di 16 palmi, fu affidata subito tra gli altri numerosi appalti, ad Angelo Carasale.¹⁸¹

Per manifestare la sua grande passione venatoria – a conferma del grande amore per la caccia della famiglia reale franco-spagnola – ,¹⁸² il re sceglie un luogo bello e panoramico, non lontano dalla città, ma difficile da raggiungere a causa delle strade d'accesso molto accidentate.¹⁸³ Le iniziali intenzioni del sovrano ci vengono raccontate da testimonianze

RELIQUOS FORTITER CAPTOS SERVAVIT / REI GESTAE NUNTIIUM EX CAPTIVIS / AD GERMANIAE REGEM / HUMANITER ABLEGAVIT / ANNO SALUTIS MDCCXXXIV». «Dei soldati tedeschi / qui / in numero adeguato combattenti / il valore spagnuolo / una parte minima uccise / gli altri valorosamente fece prigionieri / il messaggero dell'accaduto dai prigionieri / al Re di Germania / umanamente lasciò andare / nell'anno della salute 1734». La terza lapide è dedicata a Filippo V: «PHILIPPO V / HISPAN. INDIAR. SICILIAE UTRIUSQUE / REGI / POTENTISSIMO PIO FELICI / QUOD AFRIS DOMITIS / NEAPOLETANUM REGNUM / DEVICTIS JUSTO BELLO GERMANIS / RECEPERIT / ET CAROLO FILIO OPTIMO / ITALICIS PRIDEM DITIONIBUS AUCTO / ADSIGNAVERIT / MONUMENTUM VICTORIAE / PONI LAETANTES / POPULI VOLUERUNT». «A Filippo V / delle Spagne delle Indie dell'una e dell'altra Sicilia / Re / potentissimo pio felice / perché assoggettati gli Africani / il Regno Napolitano / ai Tedeschi vinti con giusta guerra / ha ripreso / ed a Carlo figlio ottimo / da tempo più grande per gli aggiunti possedimenti italiani / ha assegnato / un monumento alla vittoria / si ponesse i giubilanti / popoli vollero». L'ultima è dedicata al generale Carrillo, conte di Montemar, comandante le truppe borboniche: «IOSEPHO CARRILLO / COMITI MONTEMAR / QUOD / EIUS OPERA DUCTU CONSILIO / HISPANI GERMANORUM CUNCTA SUBEGERINT / VIII KAL. JUNI A.S. MDCCXXXIV / REGIS JUSSU HONOS HABITUS». «A Giuseppe Carrillo / Conte di Montemar / perchè / per opera guida consiglio di Lui / gli Spagnoli tutte le cose dei Tedeschi sottomisero / il 25 maggio dell'anno della salute 1734 / Onore avuto per comando del Re».

¹⁸⁰ *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. CURCIO-E. KIEVEN, Milano, Mondadori Electa, 2000, p. 282. Carlo III di Borbone acquista il bosco di Torcino per adibirlo a riserva di caccia e per poterla raggiungere più agevolmente, commissiona di costruire un ponte sul Volturno chiamato "Ponte Reale". Nella Reggia di Caserta è esposto un quadro di Jacob Philipp Hackert che rappresenta una scena di caccia e il ponte reale che collegava la piana di Venafro alla tenuta di Torcino. Il quadro è firmato e datato: Ph. Hackert, pinx Caserta 1786.

¹⁸¹ AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, cit., pp. 461-984:611.

¹⁸² P. ROSSI, *Residenze e caccia durante il Regno di Carlo di Borbone (1734-1759)*, in *Siti Reali Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'ALESSANDRO-F. LABRADOR ARROYO-P. ROSSI, Napoli, Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 203-221.

¹⁸³ Il 10 settembre 1738 si inaugurano i lavori per la Reggia a dimostrazione della volontà di rendere il regno sovrano e indipendente dalla Spagna. Viene scelto come luogo della reggia il bosco di Capodimonte (124 ettari di

dell'epoca e, come sempre, da una componente elogiativa «per il divertimento della caccia de' Beccafichi, e per farvi de' Boschetto, per tenervi degli animali quadrupedi, come cervi, capri, e cose simili, per real divertimento vicino alla capitale...» (fig. 2).¹⁸⁴

terreno), da cui si poteva ammirare il panorama del golfo e della città, tra il Vesuvio, la collina di San Martino e Posillipo. Intenzione del re era che il palazzo avesse la duplice funzione di residenza regale e di sede museale.

¹⁸⁴ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., p. CXLIII.



Fig. 2. Antonio Joli, *Carlo di Borbone e i dignitari di corte alla Reggia di Capodimonte*, seconda metà del XVIII secolo, particolare, (Napoli, Museo Nazionale di San Martino).

Già dal 17 dicembre 1735, le proprietà vengono occupate, come dimostra la *Nota delle Massarie, che vengono comprese nel racchiuso della Pianta, presa per uso della caccia a Capodimonte* nonché

del *Bilancio generale di Massarie con Case Nobili, Semenze e fatiche fattevi, Comprare da S. M. [Dio guardi] in Capo di Monte da Medrano*.¹⁸⁵ L'acquisizione delle tenute agricole viene poi perfezionata nel 1737 con gli atti stipulati dal notaio di corte, Giuseppe Ranucci.¹⁸⁶

La direzione della fabbricazione del muro, primo atto fondativo del sito, è affidata a Medrano con l'aiuto di Giustino Lombardo e Gennaro Porpora; mentre Matteo Ranaulo è nominato «sopristante delle fabbriche».¹⁸⁷ Dopo la costruzione della parete per recintare la riserva reale, nel 1737 il re decide di far costruire anche un casino, idea che si muta poi nella richiesta di una reggia. A questo scopo, vengono acquisite altre riserve grazie al lavoro dei tavolari regi,¹⁸⁸ Pietro Vinaccia, Giovanni Papa e Costantino Manni che eseguono gli apprezzamenti.¹⁸⁹ Medrano è sicuramente parte attiva in questa fase iniziale e, quando si decide di trasformare il bosco, il re gli affida un progetto per il nuovo palazzo reale il 18 marzo del 1737: «el Rey ha resuelto que en Capo de Monte se fabrique un Palacio para su Real servicio e la conformidad de la Planta que està formando el Ingeniero mayor y director D. Juan Antonio Medrano, y remitiré a V. S. luego que la haya concluydo, para cuyo efecto es preciso se compren las Maserias y Casas que se expresaran».¹⁹⁰ Il 25 maggio seguente, Carasale si aggiudica il bando per la nuova costruzione: «io sottoscritto A. Carasale accetto la suddetta nomina, e per maggiormente servire S. M., quantunque sia rimasto detto Assiento al M. D.r D. Giuseppe de Petrinis colla bassa del 5 per cento, migliore detta bassa al 6 per cento, a beneficio della Real Azienda».¹⁹¹

¹⁸⁵ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 297, nota 5. A tutt'oggi la pianta cui fa riferimento il documento di Schipa, non è mai stata trovata.

¹⁸⁶ Ne dà notizia M.C. MIGLIACCIO, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. BUCCARO-C. LENZA-P. MASCILLI MIGLIORINI, Napoli, Giannini Editore, pp. 353-375:354. L'autrice rimanda a ASN, *Maggiordomia Maggiore di Casa Reale Antica*, Notaio Giuseppe Ranucci, a. 1737.

¹⁸⁷ In MIGLIACCIO, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 353. ASN, *Segreteria di Stato, Casa Reale Antica*, fa. 750: è possibile ricostruire le fasi di fabbricazione del muro, i materiali utilizzati e l'inizio dei lavori. Per le pietre furono pagati Benedetto Capuozzo e Francesco Palombo «maestri tagliamonte». La cava si trovava «ab monte de' Gesuiti» nel luogo detto «di cento gradà». Cfr. anche FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., pp. 46-47.

¹⁸⁸ Tavolaro, nome dato a un corpo di tecnici (ingegneri e architetti), nominati dalla città di Napoli ma dipendenti dal sacro regio consiglio, che nel regno di Napoli vengono incaricati di redigere perizie, apprezzamenti, mappe accurate del territorio.

¹⁸⁹ MIGLIACCIO, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 355: ASN, *Maggiordomia Maggiore di Casa Reale Antica*, Notaio Giuseppe Ranucci, a. 1737 «[...] piantare [...] un casino per comodo e diporto»; ASN, *Segreteria di Stato, Casa Reale Antica*, fa. 750.

¹⁹⁰ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 301, nota 2. La lettera tra Montealegre e Brancaccio, segretario di Stato, continua: «Il Re ha stabilito che in Monte si costruisca un Palazzo Reale per il Real uso e il disegno di pianta lo sta facendo l'ingegnere nonché direttore Juan Antonio Medrano, e farà riferimento a V.S. quando sarà completato, a tal fine sono necessarie Masserie e case che sono state acquistate».

¹⁹¹ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 301, nota 3.

Pochi mesi dopo a Medrano è affiancato un altro architetto, Antonio Canevari, di origine e formazione romana.¹⁹² Da una lettera del 4 luglio 1737 – trascritta integralmente di seguito, – e inviata da Giovanni Brancaccio, segretario di Stato, a Montealegre, si apprende che spetta a Medrano individuare i compiti dell'incarico di Canevari, per un compenso pari a 90 ducati mensili.¹⁹³ Per Schipa è chiara l'intenzione del Medrano di servirsi e appropriarsi dei disegni ideati da Canevari, il quale cerca di tirarsi indietro poiché l'opera da progettare richiedeva più tempo e più studi:

Don Giovanni Amedrano Ingegnere militare di S. M. fece chiamare Antonio Canevari e al nome del Re e del sig. Conte di Santo Stefano gli disse che gli dava l'incombenza di fare il Palazzo di Capodimonte essendosi scusato con li medesimi per non essere sua incombenza, come più volte s'è dichiarato in pubblico, ma che stimava bene che se ne desse l'incarico al Canevari come il miglior soggetto (parole del medesimo) però che se la sarebbono intesa assieme. A questa parola di assieme doveva rispondere il Canevari allora per allora che nò poteva essere dovendo avere l'ordine assoluto, ma perché temette che l'Amedrano avesse potuto riferire altrimenti cercò prendere la capra col carro per ridurre l'affare a termine giusto e a miglior fine. Fece il Canevari li disegni, alias le prime idee secondo quei comodi che l'Amedrano gli suggeriva da parte del Sovrano, fermatasi l'idea principale nella pianta, seguì gli altri disegni per la facciata principale. Diverse furono l'intenzioni, perché il Canevari difficilmente si ferma, ma l'Amedrano di una di questa si contentò e sopra la sudetta pianta e facciata ordinò e stabilì il modello di legno, ma senza l'intelligenza del Canevari, acciò il mondo nò sapesse che si faceva colli disegni del medesimo, Veduto il Canevari che l'Amedrano intendeva servirsi de' suoi disegni, e farsene autore, allentò la mano e non gli diede più disegni, e stimò bene spiegarsi chiaramente coll'Amedrano che non credesse che quelli fossero bastanti per condurre un'opera di quella sorta ma che era necessario farci studi maggiori o purgarli con un'attenzione infinita e farne molte prove [...] Il detto Amedrano a questo restò sospeso dicendo: in che consiste questa mutazione, il Canevari rispose che nemmeno lui il sapeva senza fare li studj che convenivano, e l'uomini più grandi sono stati quelli che cento volte hanno mutato pensiero per ridurre le loro opere a perfezione, replicando più volte ad Amedrano che non credesse aver molto nelle mani che di cento gli mancavano novantanove. A questo restò assai smarrito l'Amedrano, ma avendo idea di farsi propria l'opera non attese a queste correzioni e mutazioni, copiò i suddetti disegni e mostrolli al Re come proprie parti, di ciò non sapendo nulla il Canevari, ma sospettoso di trappola, ma mai di quella di farsi autore de' disegni altrui, gli fece intendere più volte, che facesse un modello con suoi disegni e sue idee, e il Canevari un altro del proprio, a questo non volle mai venire, da dove non dovea quei disegni mai

¹⁹² Su Antonio Canevari si veda nota 53.

¹⁹³ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 302, nota 1.

ritirarsi. Intanto Canevari batteva forte il chiodo, che quei disegni non bastavano per simile rilevante opera, perché il faticare molto senza il suo piacere e convenienza non era di dovere. Vedendosi alla fine Amedrano di più strappare dalle mani disegno alcuno, per speranzare il Canevari fatica e dovere che Lui si dia assegnamento, e se non vogliono gli paghino almeno il fatto, rispose il Canevari che non intendeva parlare d'interesse, ma solo voleva la gloria di servire al Monarca, ma con mani libere e dispoticamente nell'ordinare l'opera, mentre con somma fatica toccava a lui darne conto, e se l'opera non veniva la più rilevante in Europa nel carattere, depositava la sua testa. In quanto alla remunerazione delle sue fatiche assai considerabili, non mancavano al Monarca generosità e grandezze. Non perciò l'Amedrano volle a forza ribattere sull'interesse dicendo che al Canevari erano stati assegnati docati novanta al mese con pagarli anche i mesi attrassati che questo assegnamento era durante l'opera; il Canevari non si oppose poiché non mai ha badato all'interesse col servire un sì gran Principe. Due giorni dopo l'Amedrano si mostrò tutto inquieto dicendo che stava corrivo con lui il Segretario di Stato e il Signor Brancaccio, perché avendo portato in consiglio simile affare un Economo del regio erario disse che quest'offerta era troppo, e solo bastavano doc. cinquanta il mese, e questo li portava con ismania terribile. Il Canevari colla maggiore tranquillità del mondo rispose ad Amedrano che non s'inquietasse, né s'agitasse, perché in detto affare egli non avrebbe richiesto: ringraziasse questi Signori, perché si sarebbe goduta della sua libertà e pace santa con Dio.¹⁹⁴

Per il palazzo reale – dopo varie ipotesi progettuali, e non pochi contrasti con Canevari, convinto responsabile dell'opera – l'ingegnere adotta l'idea di uno schema planimetrico rettangolare con tre grandi corti interne porticate, rendendole tra loro comunicanti, e una facciata principale caratterizzata da un repertorio figurativo di colore tra il rosso dei laterizi e il grigio dei basamenti e delle paraste in piperno.

Medrano, in realtà, elabora tre varianti di progetto e il 3 febbraio 1738 giungono a Carlo, come si legge nel documento qui trascritto:

Relazione si fa da noi sottoscritti dell'importo, che potrà ascendere il Reale Palazzo da farsi nella Villa di Capo di Monte, in conformità della Pianta segnata litt.a A [altre, litt. B e litt. C, mutano in toscano l'ordine dorico superiore] et alzato di essa, et a tenore del Partito già stabilito. Quale palazzo consiste nel Pian terreno in 40 arcate divise da' suoi pilastri e con lamie indentro, che formano li portici, oltre i portici interiori che circondano il compreso della grada principale. In detto pianterreno sono 50 camere [32 in B e 44 in C]; quali possono servire per diverse officine, potendosi dividere altre tante Camere dette comunemente Mezzani, quali ancora si possono dividere in più appartamenti, secondo chiederà il

¹⁹⁴ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 302-304.

bisogno. Nel piano nobile vi sono primieramente due Saloni, e 4 sale per le Guardie, 16 anticamere [12 in B], 4 camere grandi con 4 Alcovi, 8 Camerini, et retrocamere, le quali stan situate in forma che compongono due bracci, di due appartamenti eguali per ciascuno. Di più vi son oltre della grada principale altre N. 8 scale segrete [2 B, C], che conducono in diverse parti [...].¹⁹⁵

Il documento risulta sottoscritto da Giovanni Medrano, Domenico Antonio Vaccaro, Antonio Alinei, Alessandro Manni Regio ingegnere, Giuseppe Papis e Giustino Lombardo,¹⁹⁶ con le firme molto probabilmente ordinate in modo da rispettare la gerarchia dei ruoli. Nella relazione troviamo anche l'analisi dei costi, declinata a seconda dei materiali. Delle tre soluzioni il sovrano predilige la C, comprovata dalla *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C* conservata oggi nel Museo Nazionale di Capodimonte.¹⁹⁷ Il disegno non è siglato dai progettisti ma riporta la nota di Joaquín de Montealegre: «diseño visto, y aprobado por S. M. en 7 de febrero 1738».¹⁹⁸

Di questo disegno esiste una copia eseguita e siglata da «Juan Antonio Medrano» il 7 agosto del 1738, quasi a dimostrare di essere il solo progettista.¹⁹⁹ Pochi mesi dopo l'approvazione – ma prima della data riportata su questo disegno, l'11 maggio 1738, – Canevari è esonerato dall'incarico: «al Ingeniero Canavaro permite el Rey, que use de su libertad, y pueda servir, donde, y como mejor le pareciere, satisfaciendo se le Hasta el dia de oy lo que se le deviere de la assignacion, que se le hizo [...] 11 de Mayo 1738».²⁰⁰

La causa probabile è l'incompatibilità con Medrano, avvalorata dall'assenza della firma del noto architetto romano sulla relazione di accompagnamento al progetto. La pianta del piano terra di questo progetto è conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli: *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C*.²⁰¹ Anche di questa planimetria vi è copia presso l'archivio francese, sottoscritta da Medrano che si aggiudica l'opera.²⁰² Ritrovamento interessante di questa serie di disegni, conservati nel *Département*

¹⁹⁵ IVI, pp. 304-305, nota 5.

¹⁹⁶ IBIDEM.

¹⁹⁷ MNC, Gabinetto Disegni e Stampe, neg. N. A.F.S.B.A.S. 25351 M.

¹⁹⁸ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit. pp. 304-305, nota 5.

¹⁹⁹ Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano nobile del Palazzo Reale ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C*, 1738, BnF, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*: 599, MS-6433 (40). Si veda fig. 3. Il catalogo della Bibliothèque nationale de France è on line al link: [Pianta del piano nobile del palazzo reale ideato per la villa di Capo di Monte | Gallica \(bnf.fr\)](#) consultato a maggio 2023.

²⁰⁰ SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 304, nota 4.

²⁰¹ ASN, Sezione Pianta e disegni, Cart. X, tav. 15.

²⁰² Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte*, 1738, BnF, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*: 598 B, MS-6433 (39). Si veda link: [Notice](#)

Arsenal della Bibliothèque Nationale de France, è il prospetto²⁰³ che mostra come i lavori hanno inizio nel mese di giugno²⁰⁴ anche se i cantieri sono ufficialmente aperti il 10 settembre 1738 con la cerimonia della posa della prima pietra.²⁰⁵

Molto si è scritto sull'affiancamento di Canevari a Medrano: l'ipotesi più sostenuta è che Medrano – specializzato in ingegneria militare – non risulti essere all'altezza di costruire un palazzo reale, incarico tra i più prestigiosi per un architetto o ingegnere del suo tempo.²⁰⁶

A causa dei problemi tra i due architetti, il Canevari compila una memoria – trascritta da Schipa –, in cui l'architetto si conferisce i meriti del progetto, denunciando di plagio Medrano che, a suo dire, utilizza la sua idea per eseguire un plastico – mai ritrovato – e approvato dal re.

Nei primi mesi la costruzione procede velocemente, superando anche i molti ostacoli procurati dal trasporto dei materiali sulla sommità di Capodimonte – allora raggiungibile solo attraverso un duro percorso in salita – attraverso l'utilizzo di pietre tufacee, ricavate dagli scavi condotti per eseguire le fondazioni dell'edificio. Creano poi vaste e profonde cisterne per fronteggiare la persistente carenza di acqua, come è evidenziato da alcune polizze, con annesse foto, sull'argomento:

Ad Angelo Carasale, ventisette ducati; e per esso a Francesco Palumbo, detti sono per saldo e final pagamento di tutto l'appianamento fatto nella Strada della Salita di Capodimonte, restando con detto pagamento per detta causa intieramente sodisfatto [...].²⁰⁷

bibliographique Pianta del piano terreno del real palazzo ideato per la villa di Capo di Monte : visto y aprobado por S. M. en 7 de febrero de 1738, el marques de Salas ; escopio de l'original que para en mi poder, Napoles, y agosto 7 de 1738, Dn Juan Antonio Medrano | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France consultato a maggio 2023. Si veda fig. 4.

²⁰³ Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*. Si veda link: Facciata o elevatione del real palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata | Gallica (bnf.fr), consultati a maggio 2023. Si veda fig. 5.

²⁰⁴ AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 637. L'autore trascrive una lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze: «[...] nel giugno 1737 [...] 1300 [operai] lavoravano nella fabbrica del principiato Real Palazzo dirimpetto la Real Villa di Capodimonte».

²⁰⁵ U. BILE, *Il Real Sito*, in *Capodimonte: da reggia a museo*, a cura di U. BILE-M. LUCÀ DAZIO, Napoli, Elio de Rosa, 1999, pp. 9-17:17. L'autore riporta il testo della lettera del duca di Salas al duca di Campochiaro: «anticipo che per ordine del Re si disponga che questo pomeriggio ore 21 orario italiano, si trovino a Cabo di Monte, un capo con otto o dieci alabardieri dove si sono aperte le fondamenta di quel nuovo palazzo dove si deve avere la funzione de poner la primera piedra». In SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit. p. 306, nota 1, è riportata la data del 9 settembre 1738.

²⁰⁶ Una netta distinzione tra la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere si stabilisce solo nel decennio francese, con l'istituzione prima del Corpo di Ponti e Strade e poi della Scuola di Applicazione. Un tecnico si firmava ingegnere se impegnato in lavori di stampo ingegneristico, fortificazioni, acquedotti, infrastrutture in genere, e architetto se si occupava di ville, casini, palazzi o chiese. Per un approfondimento cfr. A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

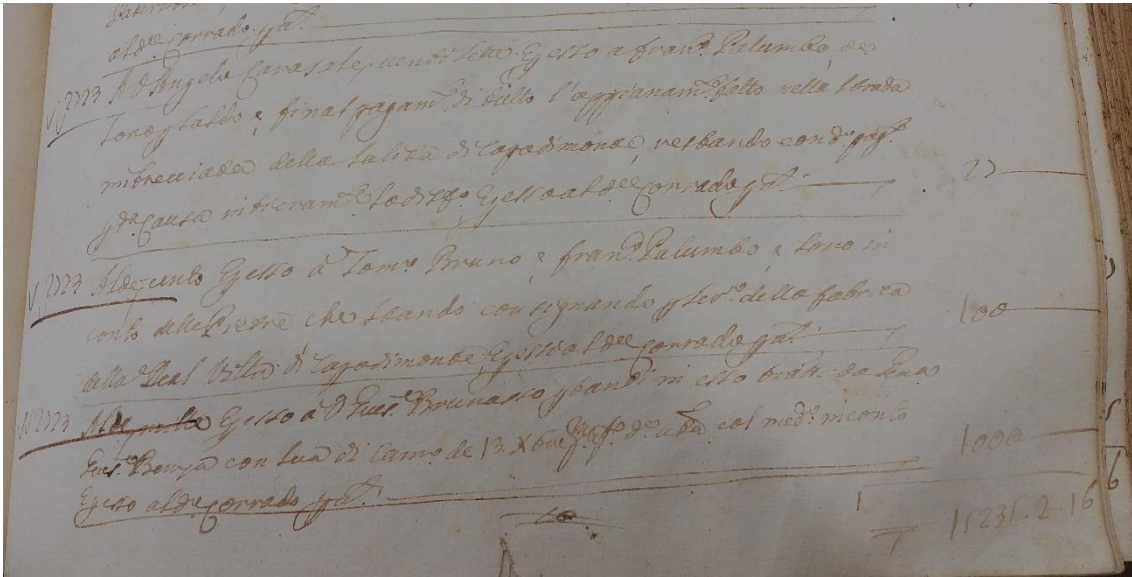


Foto 1. ASBN, BSG, matr. 904 del 30 gennaio 1739.

Ad Angelo Carasale, ducati cinquecento, e per esso ad Antonio Saggese Mastro Pipernaro, e detti sono in conto delli lavori di piperni che deve lavorare con tutta premura, per l'edificio della Nuova casa Reale che si sta facendo nella Real Villa di Capo di Monte, à denaro delli Reali ordini e direttive del Brigadiere Ingegnero Direttore Don Giovanni Antonio Medrano [...].²⁰⁸

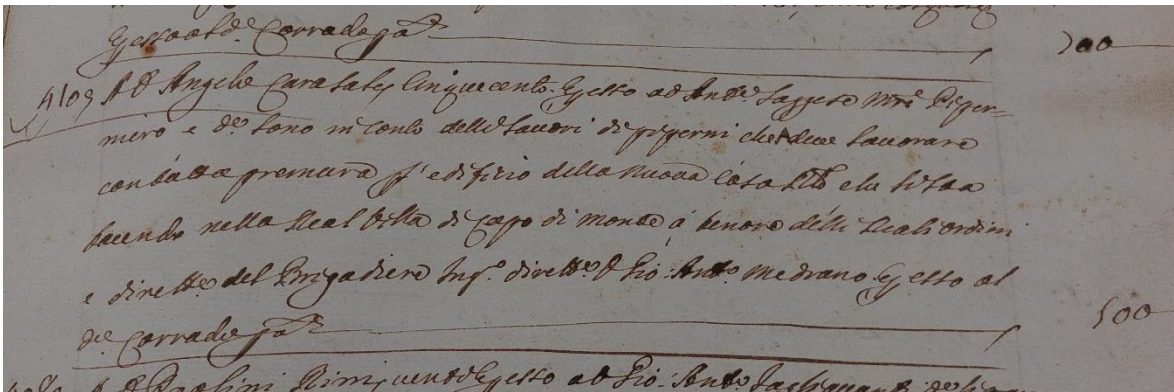


Foto 2. ASBN, BSG, matr. 909 del 27 maggio 1739.

Ad un certo punto, sopraggiunge un rallentamento nei lavori, sia per problemi specificamente economici, sia perché Carlo vuole rendere concreto il grande progetto della reggia di Caserta. Dagli scritti di D'Onofri veniamo a conoscenza che il terreno sul quale poggiavano le fondamenta «era tutto vuoto al di sotto»:

²⁰⁷ ASBN, BSG, matr. 904 del 30 gennaio 1739.

²⁰⁸ ASBN, BSG, matr. 909 del 27 maggio 1739.

L'architetto adunque del real Palazzo, e villa di Capodimonte si fu il più volte nominato Signor Medrano; il direttore poi fu il Signor D. Angelo Carasale. Stabilitosi pertanto il miglior sito, furon fabbricate le profonde fondamenta; e già inalzato in parte il Real Edifizio, si cominciò a vedere screpolare d'intorno la terra, ed a minacciar rovina, onde in tempo si accorsero, che il monte, su di cui avean poggiate le mura maestre, era tutto vuoto al di sotto: sicchè subito s'intrapresero sotterranee fabbriche immense e degne di vedersi con la spesa di molti milioni di ducati per soffermarlo. Posto poi alla considerazione di tutti un tal Real edifizio, vi si notaron subito varj significanti difetti; cioè, la mancanza di una scala principale, e magnifica; la scarsezza grande dell'acqua; la difficoltà della salita su di un colle, molto aspro [...] la fabbrica [...] restasse per mettà solo terminata.²⁰⁹

Anche Pietro Colletta dichiara come la brusca frenata e l'eccessiva spesa dei lavori «prese tedio» al sovrano:

L'architetto Canovari diede il disegno e l'esegui. [...] Del palazzo di Capodimonte diede l'idea l'architetto Medrano. A mezzo dell'opera, trovandosi fondato l'edifizio sopra grotte vastissime, scavate in antico per tirarne pietre di tufo e lapillo, furono necessarie ad impedir la rovina immense moli sotterranee. La spesa ivi sepolta fu tre volte doppia dell'apparente; il re ne prese tedio; non vi era strada rotabile che menasse a quel luogo, ed il pensiero di aprirla fu trasandato; lo stesso palagio restò incompiuto. A chi lo vede dalla città pare monumento antico, però che le fabbriche interrotte rendono aspetti di rovine. Venne poi tempo, come narrerò, che l'incompiuto edifizio piacque ad altri re.²¹⁰

Nei cantieri di Capodimonte Medrano partecipa, in particolare, all'intervento di consolidamento delle grandi cave sottostanti il piano di fondazione del palazzo.²¹¹ È il maggiore responsabile dei lavori fino al 1741, anno in cui è costretto ad abbandonare tutti gli incarichi napoletani poiché ritenuto complice di gravi irregolarità negli appalti tra il 1737 e il 1738 insieme a Carasale:²¹² «[...] Medrano, con moltiplicare le misure delle fabbriche di Carassali, ha posto in avanzo 80 mila ducati, dei quali 60 mila ha trasportati a Venezia e gli ha

²⁰⁹ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., p. 143.

²¹⁰ COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., pp. 69-70.

²¹¹ *Capodimonte. Da Reggia a Museo, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia*, catalogo a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, Elio de Rosa editore, 1995; *Il museo nazionale di Capodimonte*, a cura di N. SPINOSA, Napoli, Electa, 2001.

²¹² A. FERRI MISSANO, *Il processo di G. Antonio Medrano: indizi per una storia della fabbrica della Reggia di Capodimonte*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», numero speciale, 37, 1988, pp. 197-216.

proposto che restituisca il denaro e accetti la grazia offertagli di rimaner giubilato della sua carica con tutto il soldo [...]».²¹³

L' *Epistolario* di Tanucci rivela la bufera diffamatoria di quegli anni. In una lettera che Niccolò Fraggianni, caporuota del Sacro Regio Consiglio,²¹⁴ invia a Tanucci si legge: «[...] «l'altra notte verso le sette ore con quattro maniche di Birri e Soldati furono strappati da' loro letti e portati nel Castel nuovo Medrano e M. Poulet, e nel Castel dell'uovo gl'Ingegneri Porpora e Papis. Sono enormi i furti che loro s'imputano [...] era troppo grande lo scempio che si facea del danajo del Re da codesti Congiurati col loro Capo Carasale».²¹⁵ Tanucci in una lettera di risposta scrive: «[...] qui si è finalmente conchiusa la carcerazione di quattro ingegneri, capo dei quali è il famoso Medrano. Le loro frodi hanno dato cagione ai furti di Carassali, il quale ha rubato dopo quelli».²¹⁶ La scoperta delle irregolarità è mossa certamente da motivazioni politiche per far uscire dalla scena anche il primo ministro marchese Montealegre, duca di Salas, molto vicino a Carasale.

Gli imprevisi lavori di consolidamento delle fondazioni portano inevitabilmente ritardi al completamento.²¹⁷ Questi cedimenti diventano l'occasione per screditare Medrano e provare la sua inesperienza.²¹⁸ Viene, pertanto, estromesso e sostituito da Ferdinando Sanfelice, il quale rientra a pieno titolo nel ristretto giro degli architetti del re: «si accenna ad un intervento dell'architetto Sanfelice in risposta alle moderazioni formate dall'Ing. Maggiore

²¹³ B. TANUCCI, *Epistolario I* (1723-1746), a cura di R.P. COPPINI, L. DEL BIANCO, R. NIERI, Roma, 1979, pp. 488-490; la lettera è datata Napoli, 2 settembre 1741.

²¹⁴ Competente per i ricorsi contro le decisioni del Tribunale della Vicaria e della Regia Camera della Sommaria era il Sacro Regio Consiglio. Questo, durante il periodo vicereale spagnolo, era la corte suprema di giustizia civile e penale; giudice di primo grado per le cause relative ai patrimoni feudali. Istituito nel XV secolo dagli Aragonesi con funzioni consultive verso il governo, divenne in seguito tribunale di appello sulle decisioni della Regia Camera della Sommaria; infine, sostituendosi all'antica Gran Corte della Vicaria, che pure non fu abolita, divenne Corte Suprema del Regno. Nel XVII secolo divenne l'unica corte competente per le liti inerenti ai feudi e ai feudatari, sia di carattere civile che penale. Su queste liti giudicava in via definitiva e inappellabile, anche se le sentenze potevano essere successivamente riformulate dallo stesso organo. L'enormità di numero delle cause aventi questo tribunale e la mancanza di commissioni o altri organi esaminatori rendeva il procedimento delle diverse istanze molto lungo. Carlo di Borbone, mentre si trovava a Palermo volle, con dispaccio reale datato 8 giugno 1735 la nuova pianta del Ministero. Abolì il Collaterale, gli fece succedere la Real Camera di Santa Chiara composta dal Presidente del S. C., quattro Caporuota e i Consiglieri. Della Prima Ruota del Sacro Regio Consiglio ne facevano parte Domenico Castelli, Francesco D'Onofrio, Nicola Fraggianni, Francesco Perrelli e Domenico Salomone. Cfr. *Notiziario ragionato del Sacro Regio Consiglio e della Real Camera di s. Chiara ... E Ragguaglio degli altri tribunali della capitale e del regno con altre notizie interessanti*, Napoli, Sacro Regio Consiglio, 1802, pp. 63-69.

²¹⁵ TANUCCI, *Epistolario I* (1723-1746), cit. pp. 565-566, lettera a Corsini da Napoli, 28 aprile 1742; *Fraggianni Niccolò. Lettere a B. Corsini (1739- 1746)* a cura di E. DEL CURATOLO, Napoli, Jovene, 1991, p. 322.

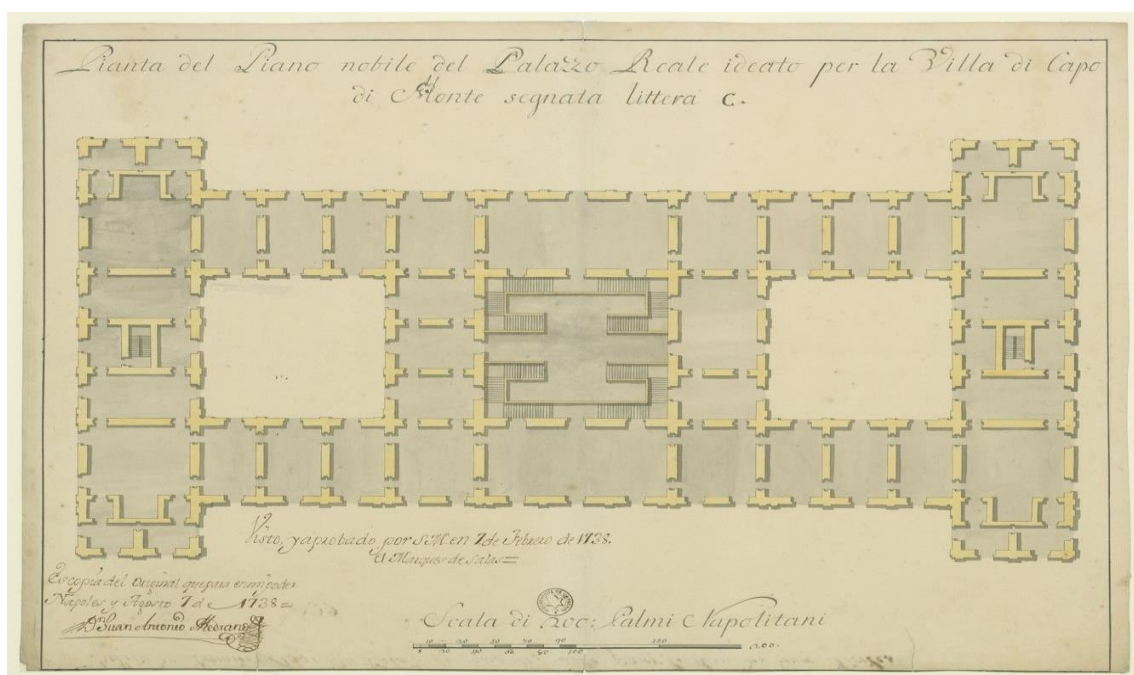
²¹⁶ Lettera 854, Portici, 24 aprile 1742, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, p. 272, nota 442.

²¹⁷ Cfr. D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., pp. 143-144. Si veda nota 87.

²¹⁸ Secondo l'architetto e storico dell'architettura Francesca Capano, i ritardi sono da imputare anche alla difficoltà del trasporto dei materiali a causa delle vie d'accesso impervie, nonché alla scarsità di acqua in collina.

Giovanni Antonio Medrano per lo partito de piperni ed a ciò che sta ordinato nel R. Dispaccio de 16 aprile 1741». ²¹⁹

La vicenda di Capodimonte è stata oggetto principale di discussione per molti studiosi, che hanno cercato di cogliere indizi per la storia di questa fabbrica, ²²⁰ conclusa solo un secolo dopo l'inizio dei lavori: «si aprì nuovo cammino da Toledo a Capodimonte, còlle amenissimo, in cima del quale si erge magnifica villa innalzata da Carlo III, ma non compiuta da lui, né da' re successigli». ²²¹



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano nobile del Palazzo Reale ideato per la Villa di Capo di Monte segnata lettera C*, 1738, BnF, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*: 599, MS-6433 (40). Il catalogo della Bibliothèque nationale de France è on line al link: [Pianta del piano nobile del palazzo reale ideato per la villa di Capo di Monte | Gallica \(bnf.fr\)](https://gallica.bnf.fr/ark:/61904/3/CPM599-MS6433-40), maggio 2023.

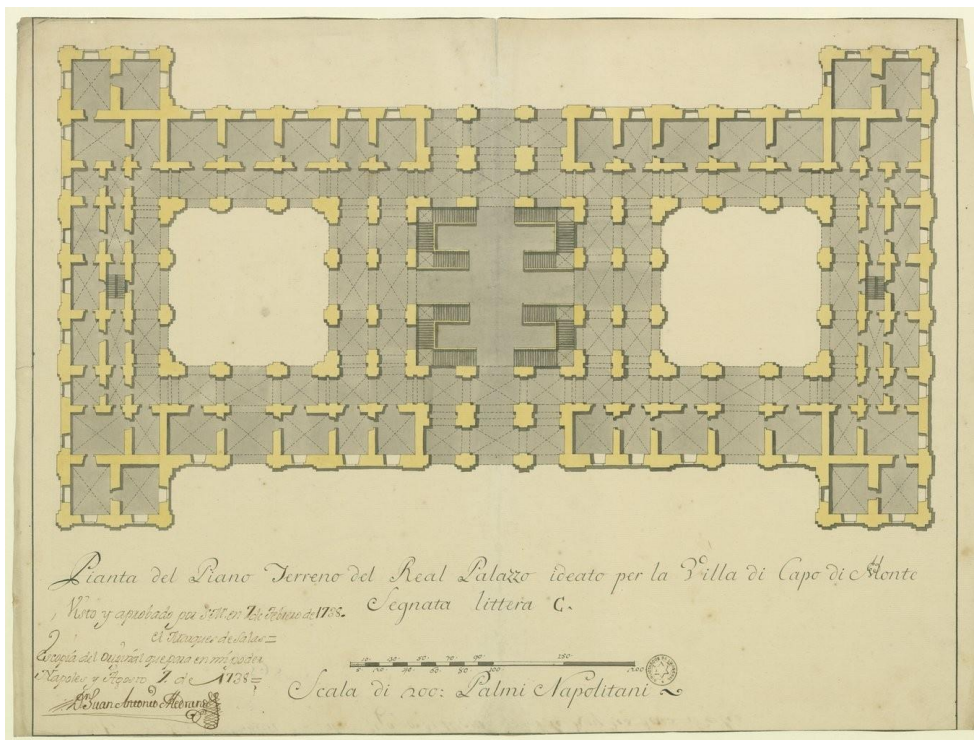
²¹⁹ F. STRAZZULLO, *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di Napoli*, «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 159-164: 163; 209-214.

²²⁰ Molto di quello che ancora oggi si sa sul sito si deve a datati, anche se fondamentali, studi. Cfr. SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 297-305. F. STRAZZULLO, *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, «Napoli nobilissima», XXIII, 1984, pp. 161-164; ID., *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, «Napoli nobilissima», XXII, 1983, p. 234.

²²¹ COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., p. 42.

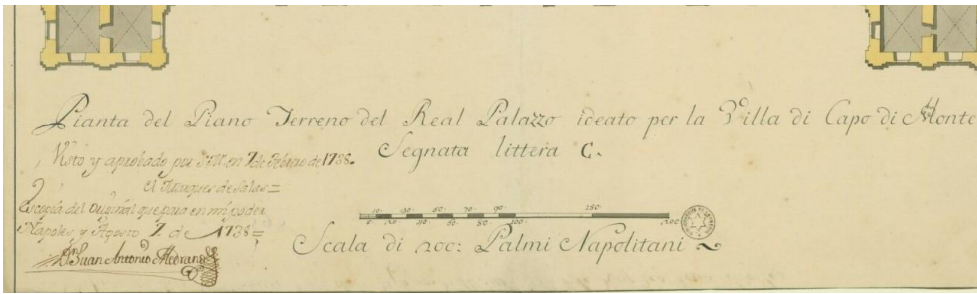


Dettaglio fig. 3.

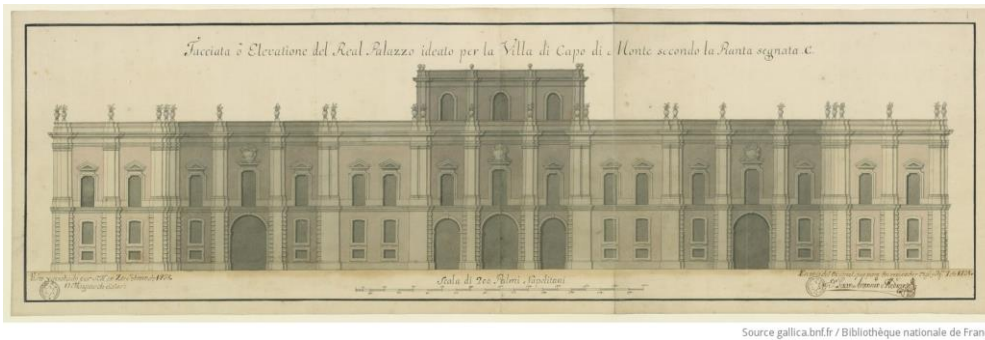


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 4. Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte*, 1738, BnF, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*: 598 B, MS-6433 (39). Si veda link Notice bibliographique *Pianta del piano terreno del real palazzo ideato per la villa di Capo di Monte* : visto y aprobado por S. M. en 7 de febrero de 1738, el marques de Salas ; escopia de l'original que para en mi poder, Napoles, y agosto 7 de 1738, Dn Juan Antonio Medrano | BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France, consultato a maggio 2023.



Dettaglio fig. 4.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5. Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy*. Si veda link: Facciata o elevatione del real palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata | Gallica (bnf.fr), consultato a maggio 2023.



Dettaglio fig. 5.



Dettaglio fig. 5.

2.2 La reggia di Portici

Andando il re con la regina a Castellammare sopra gondola, e ritornando per terra, nell'iterata vista s' invaghirono dell'amena contrada di Portici; e Carlo, udendo che l'aria vi era salubre, la caccia (di quaglie) due volte l'anno abbondantissima, il vicino mare pescoso, comandò farvisi una villa.²²²

La tradizione vuole che la scelta del luogo in cui edificare la reggia sia stata fatta dalla regina Maria Amalia quando, in seguito ad una tempesta, le imbarcazioni reali, uscite per assistere ad una pesca al tonno, dovettero riparare nella rada del Granatello (fig. 6).²²³

²²² COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., p. 69.

²²³ Cfr. C. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso che contengono le reali ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta e S. Leucio*; che servono di continuazione all'opera del Canonico Carlo Celano, a cura e spese di S. PALERMO, Napoli, 1792, p. 24; N. DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, «Napoli nobilissima», v, 1896, p. 162; L. SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, in *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Esi, 1959, p. 196. Santoro riporta da Chiarini la descrizione dell'approdo forzato dei reali: «In un dì del maggio 1737 levatosi improvvisamente un mare assai grosso, si vide riparare alla prossima spiaggia una real galea che da Castellammare veleggiava per Napoli. Grande e nobile gente ne discese, che ivi era andata a diporto per godere della pesca del tonno; e sia per l'allegrezza di trovarsi fuori di pericolo, sia per la serenità ed il bell'aspetto della contrada, la più notabil donna della comitiva, è memoria che esclamasse: che incantato luogo è mai questo! Ed oh! Come volentieri io trarrei qui molti giorni dell'anno. Il voto della giovane Amalia di Valburgo fu adempiuto dal giovane Carlo III: si fece plauso al medico Buonocore che in corte fu di parere approvativo della salubrità dell'aere e a chi della gente di palazzo faceva notare che il luogo era pericoloso perché sottostante al Vesuvio, il devoto principe rispondeva: la Madonna e S. Gennaro ci penseranno».



Fig. 6. Giovanni Gravier, *Veduta della Real villa di Portici come si vede dal mare*, seconda metà del XVIII secolo. In questa incisione si nota la posizione della Reggia di Portici con i giardini della residenza reale, il bosco per la caccia e il porto del Granatello dove era disposta anche una tonnara per la pesca.

È D'Onofri che nel suo *Elogio* riporta l'aneddoto su Maria Amalia:

Incominciò la Regina a dire: *O' che bell'aria ch'è qui! che bei siti! qui ci dovrebbe'esser una Villa*: ed il Re facendo le sue riflessioni, e sempre più inoltrandosi verso Portici, disse lo stesso; che molto gli piaceva quell'aria, e che vi dovea esser della Caccia, e della Pesca, per essere il mare così vicino [...]. Per cui maggiormente s'invogliò di far in Portici un sito Reale. [...] ma vi fu chi fece riflettere al Vesuvio vicino, ed al danno, che avea fatto alle Città sepolte, ed a quello, che faceva di volta in volta con le sue strepitose eruzioni; ma a questo il Re subito rispose, *Iddio, Maria Immacolata e San Gennaro ci penseranno*. La Regina ripigliò, *dunque resta risoluto?* Ed il Re pieno di buona grazia subito rispose, *risolutissimo*.²²⁴

Singolare la soluzione planimetrica della reggia di Portici che sembra ispirarsi al modello francese della *place royale*: una corte rettangolare entro una grande villa, attraversata in corrispondenza dei lati corti da un tratto dell'antica via consolare, *Via ab Rhegio ad Capuam*, per le Calabrie. Per lo stesso complesso rimane sulla carta il progetto del Medrano, elaborato nel

²²⁴ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit, p. 160.

1739, dell'oratorio e della cappella reale²²⁵ a pianta ellittica.²²⁶ Il palazzo di Portici nasce con il duplice intento – da parte del sovrano – di farne una residenza estiva e un museo dove raccogliere gli innumerevoli reperti di Ercolano portati alla luce in quegli anni.

L'undici gennaio 1738 il primo ministro marchese di Salas ordina all'ingegnere Roque Joachin de Alcubierre²²⁷ – capitano di fanteria distaccato a Portici agli ordini di Medrano – di avvisare quest'ultimo di disporre che si restaurassero con la maggiore perfezione possibile le statue marmoree estratte dalle grotte del teatro antico di Resina: «mandase S.M. que bajo (sotto) la condotta y direcion del Capitan e Ingeniero Ordinario Don Roque Ioachin de Alcubierre, encergardo de las fabricas de dicho Real Sitio».²²⁸

Si effettuano i primi acquisti, nel maggio 1738, consistenti nelle due ville del conte di Palena e del principe di Santobono, con vasti terreni annessi, popolati di edifici e una vasta area verso il Vesuvio destinata a confluire nella superficie del bosco superiore.²²⁹ È il *Marques de Salas* a testimoniare l'acquisto per principiarne l'opera dall'ottobre 1738:

²²⁵ La cappella, collocata in prossimità delle scuderie della villa del conte di Palena ed accessibile da un cortile secondario, avrebbe presentato pianta ellittica con asse longitudinale ingresso-altare maggiore più breve ed asse trasversale, più lungo, terminante agli estremi in due cappelle. In direzione degli assi diagonali si aprivano i vani riservati ai confessionali ed agli accessi dal palazzo.

²²⁶ G. ALISIO, *Una residenza tra mare e vulcano*, in *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di L. MARTORELLI, Pozzuoli, Elio de Rosa, 1998, pp. 10-13; ID., *Una rilettura su inediti di palazzo reale di Portici*, «Architettura. Cronache e storia», XIX (1974), 226, pp. 263-267; T. CAIANIELLO, *Restauratori di sculture antiche a Portici. Dai «primi errori sì decantati da più gente» all'acquisizione di un metodo di intervento (1739-1781)*, «Dialoghi di storia dell'arte», 1998, n. 7, p. 55; E. MANZO, *Il reale palazzo di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro*, in *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. GAMBARDILLA, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2003, p. 181; DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, cit., pp. 161-167. I disegni, di studio e definitivi, relativi al progetto per la cappella di Portici, presentato dal Medrano in data 31 giugno 1739, ed approvato dal Monteleone, sono segnalati in SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 228. Di questi fa una interessante lettura ALISIO, *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 266.

²²⁷ Roque Joaquín de Alcubierre nasce a Saragozza il 16 agosto 1702. Ingegnere e archeologo spagnolo, si occupa delle esplorazioni archeologiche delle città di Ercolano e di Pompei. Studia nella sua città natale per poi entrare come volontario nel corpo degli ingegneri militari, svolgendo servizio a Gerona, Barcellona, Madrid ed altre città spagnole. Mentre lavora alla costruzione del nuovo palazzo del re di Napoli Carlo III a Portici, si imbatte in alcuni manufatti di epoca romana e nel 1738 ottiene dal sovrano l'autorizzazione per effettuare degli scavi. In seguito alle operazioni di scavo porta alla luce una statua di Ercole ed un antico teatro, proprio delle rovine di Ercolano. Riporta alla luce più di duecento tra affreschi e statue conservate poi al museo nazionale di Napoli. Nel 1748 inizia una nuova campagna di scavi identificando Pompei. Nel 1749, insieme all'ingegnere svizzero Karl Jakob Weber, suo assistente, trova Stabia, ovvero l'attuale Castellammare, continuando le esplorazioni nella zona di Sorrento, Capri, Cuma e Pozzuoli. Muore a Napoli il 14 marzo 1780. Cfr. A. DE VOS-M. DE VOS, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Roma, Editori Laterza, 1982; G. LONGOBARDI, *Pompei sostenibile*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002.

²²⁸ F. STRAZZULLO, *I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Giacchino d'Alcubierre*, Napoli, Università degli Studi di Napoli, 1982, pp. 104-181: 108, 115. Estratto da: *La regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 11-15 novembre, 1979), a cura dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli, 1982.

²²⁹ SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, in *Ville vesuviane del Settecento*, cit., pp. 193-235:226.

El Rey me manda prevenir V.S. que sin non perder tiempo pase à veer y reconocer las composiciones y adornos que faltaro à la Casa del Conde Ballena situada entre Portici y Resina como assi mismo del Pasadizo que se deve tracer en ella para la comunicacion de los quartos y todo lo demar que V.S. considerasse necessario y oportuno renovar y tracer de nuevo das pues lo represente V.S. para que S.M. mande dar las providencias que sean necesarias para su efectuacion respecto de querer S.M. pasar a venir a la referida casa a principido del proximo mes de octubre y assi lo tendra V.S. entendido para su puntual cumplimiento. Dios guarde a V.S.

Palacio a 8 de agosto de 1738, El Marques de Salas.²³⁰

Mentre nella prima villa – fin dall’ottobre dello stesso anno – si progetta la residenza reale, nella seconda si avviano i lavori, non essendo considerata l’intenzione di costruire un nuovo palazzo. A dicembre, come è evidenziato dalla fonte di seguito trascritta, il Medrano è sollecitato a provvedere all’aggiunta al bosco reale di Portici della proprietà del principe di Santobono, con l’abbattimento degli antichi muri di confine:

De orden del Rey prevengo à V.S. disponga que no se pierda tiempo en cerrar todar las entradas que tiene la Casa del Principe de Santo Buono al bosque real de Portici. Que assimismo disponga V.S. que con el mayor numero de operarios que sea possible se vayan abatiendo y arruinando todas las murallas antiguas que separaban las diversas masserias y terrenos de particulares que yo impeden la comunicacion y transito del referido bosque sacando fuera de el con la misma toda la piedras que resultare de esta ruina y la que y a havia antes en el Bosque y poniendola como se tiene prevenido y mandado en alcun otro parage donde se necesite para las fabricas que occorre. Que V.S. se aplique luego y sin perdida de tiempo à formar el plano del nuevo jardin en el parage con las medidas y en la forma que es tengo a V.S. comunicada, todo lo qual se puede hacer con la intervencion del Ingeniero Don Roque Iochin de Alcubierre y assi lo tendra V.S. entendido para su puntual cumplimiento.

Dios guarde a V.S. muchos anos como deseo.

Palacio, a 12 de diciembre de 1738, Il Marques de Salas.²³¹

Contemporaneamente, si recintarono tutti i territori acquistati per definirne con precisione la zona, renderli inaccessibili ed imporre su di essi il divieto di caccia, avendoli

²³⁰ S. MAZZOLENI-D. MAZZOLENI, *L’Orto Botanico di Portici*, Napoli, Soncino, 1990, p. 170.

²³¹ SANTORO, *Ville vesuviane del Settecento*, cit. p.226; MAZZOLENI-D. MAZZOLENI, *L’Orto Botanico di Portici*, cit., p. 171.

ripopolati di selvaggina destinata ad appagare la passione venatoria del re.²³² La presenza dei reali sul posto conduce gli addetti sia ai lavori di adattamento che alle nuove annessioni.²³³

A dicembre del 1738 gli viene affidato, con la collaborazione di Alcubierre, il progetto di sistemazione dei giardini, eseguito secondo i desideri manifestati dal re che richiede espressamente un «parterre alla francese» e un agrumeto.²³⁴

La complessa sistemazione richiede, dunque, l'opera di numerosi giardinieri: in particolare il capo giardiniere Francesco Geri, il cui ruolo è ancora controverso in quanto alcuni studiosi lo vogliono autore del progetto, altri semplice esecutore, lasciandone al Medrano la paternità.²³⁵ Fatto documentato, attraverso le fonti d'archivio consultate, è che a Geri è richiesto il piano per il giardino e palazzo di Portici e, successivamente, il progetto per la fontana da farsi al centro del giardino di Palena, ornandola «con antichità romane e giochi d'acqua».²³⁶

La sistemazione del parco di Geri risente notevolmente dell'ispirazione ai modelli francesi che si diffondono in Europa nella seconda metà del Seicento, da André Le Nôtre per Luigi XIV, il Re Sole, secondo principi di massima grandiosità e rigore geometrico, simmetria e artificialità delle forme. Grazie alla circolazione di disegni e pubblicazioni teorico-pratiche, questi giungono, probabilmente, anche nell'ambiente napoletano. In Italia i modelli francesi si innestano facilmente sulla tradizione locale, dalla quale deriva l'originale impostazione. A Milano opera il romano Giovanni Ruggeri che tra 1707 e 1745 realizza grandiosi giardini di

²³² Cfr. DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, cit., p. 163; SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., pp. 198, 226-227.

²³³ A partire dal 1739 si hanno notizie delle villeggiature trascorse dalla corte a Portici in primavera ed in autunno. Cfr. V. JORI, *Portici e la sua storia*, Napoli, Tipografia dei comuni, 1882, p. 34.

²³⁴ Cfr. ALISIO, *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 267. ASN, Casa reale amministrativa, f.1015, p.65; SANTORO, *Ville vesuviane del Settecento*, cit. p.227; MAZZOLENI-D. MAZZOLENI, *L'Orto Botanico di Portici*, cit., p. 171: «Haviendo resuelto al Rey que en el iardin en su real villa de Portici se haga un Parterre a' la Francesa y al rededor sus calles cubiertas con los Gavinetes correspondientes dhos en Frances des Grillages formando todo de naranjos y de todos terenos de agrumes me manda el Rey prevenir à V.S. que a tal efecto disponga se arruinerò las divisiones de Fabricas antiguas que se hallan en do Jardin se allaren y venerò los hoyos de el con la tierra que se ha va en medio de una y de otra Lava y en el parage inmediato al Jardin cerca dela casa de Ferraro mandandome S.M. encargar a V.S. forme la idea de unas fuentes que S. Magestad manda se haga en el centro del ezpresado Jardino o sea Parterre y sequite la que presentemente ay todo lo qual prevengo à V.S. de orden de Sua Magestad para que por su parte disponga desde luego el cumplimiento de lo que toca a su inspeccion. Dios guarde V.S.M.a. Palacio, à 29 de diciembre 1738, El Marques de Salas»

²³⁵ Posizioni diverse vengono assunte al riguardo da: DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, cit.; SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit.; MAZZOLENI-MAZZOLENI, *L'Orto Botanico di Portici*, cit., pp. 18-19. Per un quadro generale di riferimento e di sintesi cfr. C. DE SETA, *L'architettura in Campania*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Electa Napoli, 1994.

²³⁶ Si fa riferimento alle lettere del 29 dicembre 1738 e del 16 marzo 1739, ASN, Casa Reale Amministrativa, *Platea del Sito di Portici*, f.1015 e al documento datato 11 marzo 1739, ASN, *Real Villa di Portici e sue fabbriche*, f. 1016, segnalati in SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 228.

impianto francese con elementi desunti dai modelli romani; i suoi numerosi lavori sono ripresi da Marc'Antonio Dal Re nella diffusa raccolta *Ville di delizia o siano palazzetti camparecci nello Stato di Milano* (1726-43). Filippo Juvarra, anch'esso formatosi a Roma, inventa una raffinata scenografia per il giardino di villa Mansi presso Lucca. Chiamato da Vittorio Amedeo II a Torino (1714), propone per la città e i suoi dintorni un disegno paesaggistico di grande respiro, legando edifici di grandi dimensioni al territorio con lunghi allineamenti assiali (Stupinigi, Superga, castello di Rivoli). La tradizione italiana sembra prevalere in Veneto (Francesco Muttoni, villa Trissino) e a Roma, dove domina il classicismo (o neocinquecentismo) in chiave anti *rocaille* (Ferdinando Fuga, giardino Corsini; Carlo Marchionni, villa Albani). Il modello francese è dominante anche per la villa Pisani a Stra (1720-35) e per la reggia di Caserta (1752), dove Luigi Vanvitelli imposta il vasto giardino sul grandioso asse centrale con parterre, peschiere, fontane e cascata.²³⁷

Tornando a Portici, tra il 1738 e il 1740, spunta fuori il problema dell'approvvigionamento idrico della fabbrica. La prima soluzione realizzata dall'ingegnere – sfruttando le sorgenti di S. Maria a Pugliano, – si rivela insufficiente a coprire i bisogni del palazzo, richiedendo così l'intervento di Vanvitelli,²³⁸ architetto interpellato per porre rimedio agli inconvenienti causati dall'imperizia dei costruttori, il quale successivamente agirà anche nella sistemazione dei giardini.²³⁹ Per motivi analoghi verrà chiamato anche Ferdinando Fuga.²⁴⁰

²³⁷ Il ritrovamento dei disegni originali che hanno reso possibile l'attribuzione del parco al Geri si deve a SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 216 e ALISIO, *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 267. Nel 1709 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville pubblica *La teoria e la pratica del giardinaggio*, manuale per la progettazione e la realizzazione di giardini alla maniera di Le Nôtre, destinato ad avere considerevole influsso europeo (la traduzione inglese è del 1712, la tedesca del 1731). Per la continuità del gusto in Francia, inoltre, sono importanti i molti ampliamenti dei giardini seicenteschi, come quelli delle Tuileries (1715-22), di Versailles (bacino di Apollo, 1735-40) e di Chantilly (fino al 1780). Ma anche nei nuovi giardini prevale il *grand style* che guida ancora i disegni di Jacques-Ange Gabriel (Choisy, 1739; La Muette, 1753; Compiègne, 1755), Jean Lassurance (Bellevue, 1748-50) e Jacques-Germain Soufflot (Ménars, 1764).

²³⁸ Vanvitelli propone di utilizzare le sorgenti di S. Anastasia. Nella primavera del 1753 inizia l'opera che si rivela però insufficiente; perciò, realizzerà dei serbatoi per una capacità complessiva di circa 4.000 metri cubi che verranno mascherati nel bosco del parco superiore. Cfr. R. DI STEFANO, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, ESI, 1973, p. 198.

²³⁹ Sull'intervento di Vanvitelli nella fabbrica di Portici, sollecitato dallo stesso Carlo di Borbone, si veda STRAZZULLO, *Documenti d'archivio*, cit., p. 153. Oltre che per la documentazione raccolta lo scritto presenta un notevole interesse in quanto fa luce sui retroscena della travagliata realizzazione di Portici e sui motivi della rivalità tra Fuga e Vanvitelli. L'intervento di quest'ultimo nei giardini del palazzo, confermato anche dall'epistolario dell'architetto in cui egli afferma nel 1756 di dover «divellare il giardino in quella direzione ove si vuol fare le fontane e la conserva» e ancora «ma sarà per il portico o altro della seconda fontana perché la prima è già stata stabilita». Si veda A. VENDITTI, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, ESI, 1973, p.131. Il disegno contrassegnato dalla scritta autografa ne è una prova: «Boschetto nuovo della reale villa di Portici ove sarà situata la fonte di Diana e ratto di Proserpina» pubblicato ed illustrato da C. DE SETA, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, Napoli, Scientifiche Italiane, 1973; EAD., *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli,

Nel 1740 con i lavori al palazzo di Palena inizia l'espansione del sito reale verso il mare, sotto lo sguardo del Vesuvio. L'annessione del giardino e del bosco del palazzo dei D'Aquino alla villa Palena di Caramanico definisce l'area del parco verso il mare tuttora esistente: «adunque si diedero gli ordini opportuni, [...] per fabbricarvi una Real Villa [...] ed intanto incominciò la corte ad abitare nelle due case del Signor Conte di Caramanica, e di Palena, [...] coll'opera dell'architetto Brigadier Medrano [...]».²⁴¹

Risultano effettuati numerosissimi acquisti di proprietà minori, che si congiungono al vasto complesso: a luglio del 1740 si richiede al Medrano di mettere in comunicazione il real palazzo con la casa di Caramanica, per divenirne un prolungamento. Diversa destinazione viene scelta per il palazzo Mascabruno, per il quale l'architetto è invitato a prevedere «comodi di cavallerizza».²⁴²

I programmi per la reggia variano l'anno seguente: al Medrano è affiancato, come detto in precedenza, il romano Canevari con l'incarico di progettare un edificio *ex novo*.²⁴³ La collaborazione tra i due ha breve durata, concludendosi con la partenza del Medrano, estromesso dall'incarico. Il risultato della progettazione di Canevari è un'architettura mediocre – a detta del Milizia –, che «costrusse il Palazzo Reale di Portici, ed il Seggio di Porta-Nuova presso San Giuseppe. Nemmen in questi due edifizj egli fece cosa di buono. Era per altro uomo onesto, e morì in Napoli in età ben avanzata».²⁴⁴ Un impianto planimetrico insolito vista la collocazione a cavallo di una strada di grande traffico come la strada regia delle Calabrie.²⁴⁵

1998. Il disegno rappresenta il progetto di sistemazione della parte terminale del bosco «dove si dovrà costruire la peschiera dell'acqua che viene da S. Maria del Pozzo a S. Anastasia».

²⁴⁰ Sugli interventi di Ferdinando Fuga a Portici cfr. R. MORMONE, *Documenti sull'attività napoletana di Ferdinando Fuga*, appendice a R. PANE, *Ferdinando Fuga*, Napoli, Esi, 1956, p.201 e STRAZZULLO, *Documenti d'archivio*, cit., p. 153.

²⁴¹ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., p.141.

²⁴² Le due proposte vengono richieste al Medrano con lettere rispettivamente del 22 luglio 1740 e del 2 dicembre dello stesso anno. ASN, Casa Reale Amministrativa, Reale villa di Portici e sue fabbriche, f. 1016, M.

²⁴³ Cfr. SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 228-229, nota 28. Benché Canevari fosse incaricato di redigere il nuovo progetto, la direzione dei lavori rimase affidata ad entrambi. Ancora nel maggio del 1739, Medrano aveva avuto l'incarico di realizzare una nuova cappella, progetto presentato al re nel giugno dello stesso anno, ma mai realizzato. Cfr. SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 202 e ALISIO, *Una rilettura su inediti del Palazzo Reale di Portici*, cit., p. 265. Quanto ai motivi della sostituzione del Canevari al Medrano, riportiamo alcune considerazioni di F. STRAZZULLO, *Documenti d'archivio*, «Napoli Nobilissima», XIII, 1974, f. IV, p. 151: «Pare che il Medrano, come il pittore Antonio Sebastiani, l'imprenditore Carasale ed altri ingegneri, sia stato travolto dal ciclone degli scandali fiscali. Per sanare gli abusi e contenere le spese, nell'estate del 1741 il governo creò una giunta per la riforma economica e si misero sotto accusa i ladri di Stato. A Portici l'ingegnere Medrano fu sostituito dall'architetto Canevari Antonio che aveva già lavorato in collaborazione con il Medrano alla costruzione del palazzo reale di Capodimonte. Si veda il paragrafo precedente.

²⁴⁴ Il giudizio negativo è espresso in F. MILIZIA, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, Tomo II, Parma, Stamperia Reale, 1781, p. 332.

²⁴⁵ Cfr. VENDITTI, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli*, cit., p.112. Gli inconvenienti dovuti all'importanza dell'arteria stradale che attraversa l'edificio erano già avvertiti all'epoca della costruzione. Del

2.3 Medrano e la conduzione degli scavi

Nell'ottobre del 1738 giunge al Medrano un importante incarico professionale – affidatogli dal ministro Montealegre – ovvero sovrintendere alla ripresa degli scavi archeologici, condotti alcuni decenni prima nella villa d'Elboeuf del principe Emanuele Maurizio di Lorena, a Portici.²⁴⁶ È con l'acquisizione di questa villa che il sito reale di Portici ha uno sbocco sul mare, tra le acque del Granatello. Con la presenza delle regie peschiere, si riserva agli svaghi di corte:²⁴⁷ «in Portici si farà un picciolo accampamento di due soli Battaglioni coll'assalto di un Fortino per esercitare gli Artiglieri».²⁴⁸ D'Onofri dichiara che si inizia a soggiornare qui per l'aria salubre che giovava ai sovrani:

[...] Nel casino poi del Sig. Principe D'Elbeuf, già passato in potere di Re Carlo, si ordinò, che si facesse una commoda peschiera; ed in tal maniera s'incominciò a stare in Portici, la cui aria molto giovava al Re, ed alla Regina. Quindi per maneggio di S.E. il Sig. Duca di Sora fu fatto venir da Roma l'Ingegnere militare D. Antonio Cannavari Romano, il quale nel 1736 smantellò in parte i nominati Palazzi; ed avendo egli fatto un disegno, approvato dai Sovrani, fu subito posto in opera, com'è presentemente. Il prospetto poi più bello di questo Palazzo della Real Villa di Portici si è quello di mezzogiorno, che si vede dalla parte del mare; presso al quale, per sicurezza della Real abitazione, fu innalzato un ben ideato Fortino, col disegno del Signor Barrios, Architetto Spagnuolo [...] Dal Forte al Palazzo vi è circa un miglio di distanza, e nel picciol declivio di questo sito vi sono situati amenissimi giardini, praterie di fiori, e vivai ripieni di bei pesci. Al sito poi settentrionale della Real Villa, sul declivio del monte, vi sono de folti boschetti, ed altre delizie per uso di caccia.²⁴⁹

Pezzo riporta il giudizio negativo di A. KOTZEBUE, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Berlin, Frölich, 1805: «notte e giorno, passano la posta e altre carrozze; non capisco come si fa a dormire!», DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, cit., p.161.

²⁴⁶ STRAZZULLO, *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, cit.

²⁴⁷ Cfr. DEL PEZZO, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, cit., p.165; SANTORO, *Il Palazzo Reale di Portici*, cit., pp. 198-202, 226-227. La cospicua somma spesa per l'acquisto della villa d'Elboeuf includeva anche l'acquisto dei numerosi reperti di Ercolano raccolti dal principe. Nelle acque del Granatello si ricorre al divieto di pesca per sistemare le peschiere reali: «disposte in tanti ripartimenti tutti chiusi con cancelli di ferro e reti anco di sottil ferro formate che lasciano libera l'entrata alle acque marine, senza che possano uscirne i pesci ivi rinchiusi, e se ne veggono di sorprendente specie e di vari colori e forma [...]». Cfr. C. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso*, cit., p. 29, l'autore aggiunge: «Il sito delle regie peschiere con la [...] fabbrica e strada, che nelle due punte termina col faro ed al già descritto castello, [...] forma come un molo e tale sarebbe e ben sicuro, se non venisse occupato dalle regie peschiere».

²⁴⁸ *Fraggianni Niccolò. Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., p. 153.

²⁴⁹ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit. p.141.

Per la direzione degli scavi si avvale della collaborazione dell'ingegnere spagnolo Alcubierre, a partire dal gennaio 1739, dello scultore Giuseppe Laguidara, allievo di Domenico Antonio Vaccaro, e degli scalpellini Nicola Tibaldi e Tomaso Colati per il restauro dei reperti. Tuttavia, anche questa scelta di Medrano si rivela errata per l'imperizia dei restauratori, licenziati dal ministro Montealegre, e sostituiti dallo scultore Giuseppe Canart e dai suoi collaboratori.²⁵⁰

Episodio considerato dalla storiografia come uno dei primi sintomi di distacco della corte spagnola nei suoi confronti e, in particolare del sovrano, tra il 1741 e il 1743, è quando resta coinvolto nelle indagini condotte dal regio fisco sulla gestione dei lavori eseguiti per il palazzo reale di Capodimonte e dopo l'arresto nel luglio 1741 per frode fiscale dell'influente imprenditore Angelo Carasale.²⁵¹ Entrambi furono accusati dai Gesuiti, poiché rimasti insoddisfatti della valutazione e dell'esproprio effettuato sui loro terreni destinati alla reggia. Il documento edito da Franco Strazzullo mostra, difatti, come la regia camera accusa e condanna i regi ingegneri – per gli imbrogli commessi nelle opere fatte dal *quondam* Angelo Carasale – a dover liquidare tutte le somme alla regia corte e ad essere esiliati dalla provincia:

Consulta a S. M. colla quale se l'umilia la notizia della decisione della causa dell'Inquisizione dell'Ingegneri Militari: S. R. M. Signore. Essendosi da questa Regia Camera delegata da V. M. decisa questa mattina la causa dell'Ingegnere Maggiore D. Giovanni Antonio Medrano e degli altri Ingegneri militari D. Simone Poulet, D. Salvatore Savalza, D. Domenico d'Arbunies e D. Giuseppe Papis, inteso l'Avvocato Fiscale del Real Patrimonio, ha parso a questo Tribunale, esaminate le di loro inquisizioni e le prove fatte del danno accagionato alla Reale Azienda colle frodi commesse nell'opere fatte dal quondam D. Angelo Carasale, determinare per giustizia che il pre nominato Medrano debba privarsi dall'impiego d'Ingegnere Maggiore di questo Regno, che debba detenersi per cinque anni in un presidio chiuso da destinarsi da V. M., e rifare alla Regia Corte tutti i danni patiti per la sua mala condotta, da liquidarsi colle solite formalità giudiziarie, inteso il Regio Fisco. Ha il Tribunale pur creduti rei, ma men colpevoli, li sudetti altri ingegneri Poulet, Savalza, Arbunies e Papis, e perciò ha stimato giusto che debbano pur privarsi de loro impieghi di Regij Ingegneri e condannarsi alla pena esulare da questa Provincia di Terra di Lavoro per anni tre, ed a rifare al R. Fisco i danni dal medesimo sofferti, liquidandi come sopra, o pure, quando V. M. creda che ad essi, come militari, non si convenga la pena esulare, in luogo delli tre anni d'esilio si debbano detenere altr'anni due nelli Regij Castelli. E per quello riguarda all'inquisiti dell'Inquisizione D. Giustino Lombardo ed Ignazio Mottola assenti, s'è stimato

²⁵⁰ CAIANIELLO, *Restauratori di sculture antiche a Portici*, cit., pp. 54-57.

²⁵¹ FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano*, cit., pp. 197-216.

dover spedirsi contro questi gli ordini de capiendo, con aversi il Tribunale riserbata la provvidenza contro gli altri inquisiti meno colposi per la medesima causa, che son pur assenti. Ci diamo pertanto l'onore di umiliare il tutto alla Sovrana Real Intelligenza della M. V. perché si degni del suo Real Oracolo se dobbiamo pubblicare il decreto e notificarlo ai rei predetti, i quali quando non ne portino rimedio in contrario, o il rimedio che forse portassero sia da questo Tribunale ributtato, sarà V. M. supplicata a dichiarare il presidio ove il divisato Medrano dovrà soggiacere alla pena sudetta. Il Signore Iddio per sempre felicità e conservi la Real Persona della M. V. come noi suoi fedelissimi Vassalli le desideriamo. Dalla R. Camera della Sommaria, li 25 settembre 1743. Creati e fedelissimi Vassalli Il Luogotenente e Presidente della R. Camera Ludovico Paternò. Seguono le firme di Carlo Onofrio Buglio, Giuseppe Odoardi, Carlo Mauri, Antonio Coppola e del Consigliere de Siena segretario.²⁵²

Fraggianni commenta l'arresto: «l'altra notte verso le sette ore con quattro maniche di Birri e Soldati furono strappati da' loro letti e portati nel Castel nuovo Medrano e M. Poulet [...] Sono enormi i furti che loro s'imputano [...] era troppo grande lo scempio che si faceva del danajo del Re da codesti Congiurati col loro Capo Carasale».²⁵³

Medrano perde il controllo e la sovrintendenza dei numerosi cantieri commissionati: dai lavori per la banchina del nuovo porto di Napoli, nel 1740, che proseguono sotto la direzione esperta dell'ingegnere militare Giovanni Bompiede,²⁵⁴ a quelli del nuovo quartiere della cavalleria alla riviera di Chiaia, fino alla prosecuzione dei progetti e dei lavori per la nuova reggia di Portici, affidati definitivamente a Canevari.

Senza esiti positivi risultano le documentate allegazioni forensi prodotte dall'avvocato napoletano Niccolò Maria Pirelli per la sua difesa, il quale, è accusato di collusione e omissione di atti d'ufficio.²⁵⁵ Venuto a conoscenza del verdetto, Medrano invia una supplica al re per riottenere la libertà dopo diciotto mesi di carcere. Reclama la revisione del processo a suo carico, opponendosi alla dura sentenza della Sommaria e richiedendo espressamente di essere

²⁵² STRAZZULLO, *Documenti del '700*, cit., p.161.

²⁵³ Si veda nota 215.

²⁵⁴ Torinese di origine, inizia una carriera lunga e di successo all'interno della Marina Militare borbonica ricoprendo ruoli tra i più prestigiosi tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, «capitano di nave» tra il 1776 e il 1777, dal 1780 «Ingegnere Direttore delle opere di Marina», «Brigadiere di Marina» e comandante del nuovo «Corpo degli Ingegneri Idraulici». Quest'ultima carica è l'esito della riforma dei reparti della Marina Militare, promossa da Giovanni Acton, dopo la nomina nel 1778 a Segretario interino e Direttore della Marina. Tra i suoi primi impegni figura la collaborazione al cantiere del porto di Napoli dal 1740 dove poi diventa – dopo l'allontanamento del Medrano – unico responsabile nel 1743, quando progetta la sede del Corpo di Guardia all'estremità del braccio grande. Si veda M.G. PEZONE, *Ingegneria idraulica in età borbonica: l'opera di Giovanni Bompiede*, in *Storia dell'ingegneria. Atti del 1° Convegno nazionale* (Napoli, 8-9 marzo 2006), a cura di A. BUCCARO, G. FABBRICATORE, L. PAPA, Napoli, Cuzzolin, 2006, pp. 897-908.

²⁵⁵ N.M. PIRELLI, *Difesa del brigadiere d. G.A. M. ingegnere maggiore del Regno*, Napoli, 1743; ID., *Per lo brigadiere d. G.A. M. in risposta delle obbiezioni fiscali*, Napoli, 1743.

giudicato dalla Camera Reale di S. Chiara o dalla Giunta di Guerra – giacché ingegnere militare – o dalla Gran Corte della Vicaria.

S. R. M. Signore. D. Giovanni Antonio Medrano rappresenta umilmente a V. M. come dopo diciotto mesi di carcere, e dopo infiniti travagli, si è finalmente decisa la sua causa dalla Regia Camera e sebbene debbe il supplicante sperare che la Regia Camera l'abbia fatto giustizia con dichiararlo innocente, come ha fatto conoscere a tutti, pure se nei ministri della Camera fosse prevaluto più l'impegno irregolare del Fiscale che la sua innocenza, e l'avessero in qualche maniera gravato con qualche non dovuta condanna, acciocché il supplicante, che ha avuto il grande onore di servire V. M., non rimanga oppresso per fini particolari supplica V. M. degnarsi di rimettere la consulta della Camera per rivedersi o nella Camera Reale di S. Chiara, o nella Giunta di Guerra ch'è il Tribunale competente de militari e, trattandosi di causa criminale, potrebbe rivedersi pure nella Gran Corte della Vicaria criminale, acciocché possa la M. V. conoscere la gran giustizia che l'assiste, con ordinare che sia inteso il suo avvocato ut Deus.²⁵⁶

Il 25 settembre 1743 è rimosso da tutti gli incarichi, degradato e condannato a cinque anni di pena presso il presidio militare di Peñon, nel quale realizza, nel 1746, il progetto per il piano della piazzaforte e la baia di Gibilterra. Di seguito è riportata la sentenza:

Consulta della R. Camera della Sommara perché si dia esecuzione al R. Decreto del 25 settembre 1743 avverso l'Ingegnere Maggiore Medrano e gli ingegneri militari Poutel, de Arbunes, Savalza e Papis per aver concorso alle frodi commesse dall'impresario Angelo Carasale ai danni del R. Erario. S. R. M. Signore. Avendo questo Tribunale in adempimento de' Sovrani Reali ordini di V. M. pubblicato e fatto notificare giudizialmente all'Ingegneri Militari, inquisiti nelle frodi commesse dal quondam D. Angelo Carasale in danno della Reale Azienda, il suo Decreto proferito sotto li 25 del prossimo scorso mese di Settembre, con cui in termini di giustizia fu stimato privarsi dall'esercizio del suo impiego l'Ingegnere Maggiore D. Giovanni Antonio Medrano e doversi detenere in presidio chiuso per anni cinque con rifare alla R. Corte tutti i danni patiti da liquidarsi, o doversi pure privare de' loro impieghi l'Ingegneri Militari D. Simone Poulet, D. Domenico de Arbunes, D. Salvatore Savalza e D. Giuseppe Papis, ed andar esuli da questa Provincia di Terra di Lavoro per anni tre, e rifare al R. Fisco i danni dal medesimo sofferti, e non essendosi di tal Decreto, o sia sentenza, per parte de' summentovati Ingegneri prodotto alcun rimedio legale avverso il riferito Decreto, si stimò per equità usata dal Tribunale far reiteratamente sentire per mezzo dell'attuario della causa che se eglino non producano

²⁵⁶ Lettera non firmata né datata, ma sembra autografa. ASN, Casa reale antica, Affari diversi, f. 788 in STRAZZULLO, *Documenti del '700*, cit., p.161.

avverso di esso alcun remedio che dalla legge lor vien permesso, si sarebbe eseguito. E non avendo i medesimi stimato a proposito di produrlo, si trova il Decreto predetto già passato in cosa giudicata, quindi il Tribunale, inteso l'Avvocato Fiscale del Real Patrimonio, ne umilia alla M. V. la notizia acciò quando così sia del Real aggrado della M. V., si degni dare i suoi Reali Comandi a chi spetta per la spedizione degl'ordini che ne risultano dall'esecuzione del precitato Decreto. Il Signore Iddio conservi e felicità per sempre la Real Persona di V. M., sincome noi suoi fedelissimi Vassalli le desideriamo. Dalla R. Camera della Summaria li 6 Dicembre (Seguono le firme dei magistrati togati).²⁵⁷

Successivamente ottiene la grazia con una riduzione della pena e torna in Italia. La sua figura professionale è sottoposta a dure critiche dai coevi, come testimoniano le perizie redatte dall'ingegnere Giuseppe Spaltri, convinto sostenitore delle errate ipotesi tecniche avanzate da Medrano per l'impiego delle risorse idriche necessarie ad alimentare i giardini e le fontane dei parchi di Capodimonte e di Portici. Le conoscenze idrauliche erano ritenute indispensabili per un buon ingegnere militare che doveva conoscere le tre parti dell'architettura civile, idraulica e militare.²⁵⁸

Rientrato a Napoli nel 1746, non lavora più per la corte. Tra il 1749 e il 1754, progetta la Terrasanta della chiesa della Trinità dei Pellegrini²⁵⁹ e si occupa delle altre proprietà dell'Arciconfraternita,²⁶⁰ compresa la chiesa, concepita secondo un impianto a croce latina.²⁶¹

Un piano ridotto, in fase di realizzazione, ai locali della cripta e alla sistemazione, in collaborazione con Mario Gioffredo e Nicola Tagliacozzi Canale, delle case di proprietà della

²⁵⁷ ASN, Casa reale antica, fascio 789 in STRAZZULLO, *Documenti del '700*, cit., p.161.

²⁵⁸ «[...] spetta ad esso di fare de' ponti sopra de' fiumi, spianare le strade per dare il libero passaggio alle truppe, prendere le piante de' luoghi per farli accampare ne' posti più vantaggiosi. [...] costruire de' porti di mare, inalveare i fiumi, e formare canali navigabili, e per tutte queste operazioni si debbono impiegare tutte le tre parti dell'Architettura [...]» in R. GAMBARDELLA, *Istituzioni di Architettura civile composte secondo il metodo matematico*, Napoli, presso Michele Migliaccio, 1798, pp. 7-8.

²⁵⁹ È descritta nelle Memorie dell'Arciconfraternita l'apertura, il 1° novembre 1754, della Terrasanta, realizzata nel contesto del generale ampliamento del complesso dei Pellegrini. La Terrasanta si sviluppa in due ambienti: uno più ampio, a pianta ottagonale, che corrisponde perfettamente al coro soprastante, e il secondo rettangolare. Nicchie verticali nei muri pieni ospitano resti mortali oggi ben conservati.

²⁶⁰ G. ALISIO ET AL., *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1976, pp. 46-59.

²⁶¹ ASBN, BSS, matr. 1430 del 16 maggio 1760. «Alli governatori delle Anime del Purgatorio ad Arco ducati 100. E per loro a don Giovanni Medrano e sono in ricognizione di tutti li suoi favori compartiti alla loro chiesa sino a 23 caduto in far disegni, assistere ed ogni altro occorso per la medesima così per la nuova Terrasanta come per detta chiesa circa l'ornamenti di marmo, stucco ed ogn'altro bisognato, essendosi di vantaggio il medesimo gentilmente offerito per sua divotione di accodire in detta chiesa sino alla terminazione dell'opera senza veruno interesse», in E. NAPPI, *Pittori del Seicento a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Milano, Mondadori, 1983, p.173.

stessa Arciconfraternita, situate tra la chiesa e porta Medina.²⁶² Questa è forse l'ultima esperienza condotta dal Medrano, dato che dopo l'inaugurazione del coro nel 1754, non risulta più attivo in alcuna esperienza professionale fino alla sua morte, presumibilmente a Napoli nel 1760,²⁶³ come testimoniato anche dalla polizza datata 11 ottobre 1760.²⁶⁴

²⁶² G. ALISIO, *Urbanistica, architettura e costume nella storia dell'Arciconfraternita dei Pellegrini*, in ALISIO ET AL., *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, cit., pp. 46-59.

²⁶³ Cfr. su Medrano R. PARISI, *Medrano, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico Treccani*, 73, 2009 al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_\(Dizionario-Biografico\)/consultato a maggio 2022](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_(Dizionario-Biografico)/consultato a maggio 2022); A. VENDITTI, *Carasale, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, 1976, al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-carasale_\(Dizionario-Biografico\)/consultato a maggio 2022](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-carasale_(Dizionario-Biografico)/consultato a maggio 2022).

²⁶⁴ ASBN, BPO, matr. 1582 del 11 ottobre 1760. «Alli governatori della Deputazione dell'Anime del Purgatorio ad Arco ducati 239,43. E per essi a Crescenzo Trinchese e Giacomo Massotti insieme e sono a compimento di ducati 839,43 in conto di ducati 1.039,43 tanti che importa l'opera di marmo e lavori sin'ora fatti per servizio della loro chiesa non restando altro a conseguire dalla medesima se non soli ducati 200 come appare dalla relazione de magnifici regi ingegneri Giannantonio Medrano, Gennaro Zizza e Bartolomeo Vecchione, in NAPPI, *Pittori del Seicento a Napoli*, in *Ricerche sul '600*, cit., p. 173.

3. Il «Capitan Don Angelo Carasale Impresario del Nuovo Teatro di Corte»

La fortuna di Angelo Carasale è molto precoce,²⁶⁵ «nato di plebe, alzato in fama per ingegno di architettura e per opere ardite e stupende».²⁶⁶ «Uomo di bassa estrazione se volete, ma assai intraprendente, ed attivo»,²⁶⁷ è un fabbro di origine ma, per la sua notevole abilità organizzativa e le capacità pratiche diviene, durante il dominio austriaco, favorito del viceré Michele Federico d'Althan.²⁶⁸ Trova, quindi, protezione durante il vicereame austriaco e, al cambio di governo, riesce ad entrare abilmente anche nelle grazie del nuovo sovrano. Figlio di un «umile maniscalco» – secondo lo Schipa – segue inizialmente le orme del padre, poi si impegna in diversi appalti di lavori in ferro. Il viceré era ben consapevole del suo ingegno:

concepito per lui qualche affetto, gli dava continui incarichi: rifazioni delle fabbriche dei castelli, accomodi dei cannoni, montatura di quelli che erano senza casse, ecc.; e la Tesoreria, per suo ordine, gli pagava grosse somme in conto. Il favore crebbe al punto che il Carasale ottenne finanche più volte la grazia di condannati alle galere e ai presidi; e il Viceré, segno speciale di domestichezza, gli tenne a battesimo un figlio. Il Consiglio Collaterale – dico un cronista – fece più relazioni alla Corte di Vienna,

²⁶⁵ Si veda bibliografia cfr. C. CELANO-G. B. CHIARINI, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, IV, Napoli, Stamperia Floriana, 1860, pp. 426-484; C. N. SASSO, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, I, Napoli, F. Vitale, 1856, p. 20; B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), Napoli, Arturo Berisio, 1968, pp. 294-305; ID., *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), cit.; F. DE FILIPPIS, *Le reali delizie di una capitale*, Napoli, G. Montanino, 1952, p. 38; G. DE LOGU, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento* (1937), Bari, Dedalo, 1980; N. DEL PEZZO, *Il Teatro Nuovo*, «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 177-181; ID., *Siti reali: Capodimonte*, cit., p. 65; G. DORIA, *Storia di una capitale. Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, Ricciardi, 1958, p. 206; F. FICHERA, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937, p. 82; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, «Archivio storico per le province napoletane», n. s., xxv, 1939, pp. 281-291; 284; F. MANCINI, *Due teatri napoletani del XVIII secolo: il Nuovo ed il S. Carlo*, «Napoli nobilissima», I, 1961-62, pp. 95-100; ID., *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964; B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, cit., p. 10; R. MORMONE, *Domenico Antonio Vaccaro architetto*, «Napoli nobilissima», I, 1961-62, pp. 135-150, 216-227; ID., *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del '700*, «Napoli nobilissima», III, 1963-64, 119-124; R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Edizione politecnica, 1939, p. 217; SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 263-267, 278-281, 300-310, 366-373; ID., *Il Regno di Napoli all'epoca di Carlo di Borbone* (1923), cit.; A. VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961, pp. 236, 302; ID., *L'architetto Giuseppe Astarita e la chiesa di S. Anna a Porta Capuana*, «Napoli nobilissima», I, 1961-62, pp. 83-94, 172-181.

²⁶⁶ COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., p. 70.

²⁶⁷ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., p. 130.

²⁶⁸ Michele Federico d'Althan (1722-28). Cardinale, vescovo cattolico tedesco e viceré. Il 19 maggio 1722 Althann è nominato viceré di Napoli, luogo in cui giunge il 22 giugno dello stesso anno. Si impegna con grande energia nel perseguire le riforme chiestegli dal re Carlo VI. Sin dall'insediamento a Napoli del 1713, il governo austriaco aveva cautamente intrapreso un programma di ammodernamento del regno e di rilancio dell'economia. Nel 1724 commissiona una straordinaria macchina pirotecnica «di capricciosa e nuova invenzione all'uso tedesco» per festeggiare, il 28 agosto, il compleanno dell'imperatrice Elisabetta, moglie di Carlo VI. Lo stesso anno ordina l'ingrandimento del Teatro San Bartolomeo. Metastasio dedica al viceré il suo primo melodramma, *Didone Abbandonata* e un gruppo di poeti arcadi nel 1725 pubblica una raccolta in suo onore. Cfr. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, cit., p. 44.

«pregandola di opportuni rimèdii alli disordini, che faceva il Viceré ad istanza di Carasale e di altri birbi, che teneva d'intorno.²⁶⁹

Nominato appaltatore delle reali fabbriche, dei castelli del regno e della città, fornitore di viveri, munizioni e del vestiario militare, giunge presto al rango di tenente colonnello:

essendosi degnata S[ua] M[ajestà], a riflesso della servitù in tante occasioni da me fattale, concedermi benignamente l'onore di Tenente Colonnello col soldo di vivo, grado molto nobile, e sublime a tutti, ed in particolare a me, ch'essendo un niente, me ne ha fatto meritevole per solo effetto della sua R[eal] Clemenza e bontà di V[ost]ra E[ccellenza], per la qual graduazione par che non convenga d'essere annoverato tra partitarii di fabbriche, qualità che viene indubitamente a deturpare l'onore suddetto, potendo bastarmi la marca di restare col carico della Casa reale, provveditore della Marina ed altro come di sopra, giacché questi impieghi sono confacenti a qualunque nobile persona, dal qual rango si stanno al presente esercitando, e si è pur anco esercitato per il passato.²⁷⁰

Carasale nel 1724 acquista, insieme a Giacinto de Laurentis, il giardino dei Caputo situato a Montecalvario – usato per allestire spettacoli all'aperto – per realizzarvi un vero e proprio teatro.²⁷¹ La paternità del progetto risulta documentata dal computo redatto da Antonio Vaccaro il 6 febbraio 1725. Le spese, divise tra Carasale e De Laurentis, vengono depositate dal notaio Domenico Caputo il 21 luglio 1724:

Nota del speso così dal Signor Giacinto de Laurentiis come dal Signor Angelo Carasale tanto per il prezzo della casa, su Pianta dello Giardiniello sita in Monte Calvario, quanto per la fabrica, legnami, ed altre spese minute occorse per l'edificio del nuovo Teatro cioè. Giusta il Bilancio formato dal fù Signor Giacinto de Laurentiis sotto li 20 novembre del passato anno 1724, e dal medemo sotto costa esserno stati spesi ducati 4245.1.6 ½ inclusi in essi duc. 15 e tari 1.13 pagati al magnifico Notar Domenico

²⁶⁹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit., pp. 294-295.

²⁷⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 351.

²⁷¹ *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, cit., p. 51. Denominato Teatro Nuovo di Montecalvario o sopra Toledo, oggi conosciuto come Teatro Nuovo. Edificato in società da Giacinto de Laurentiis e Angelo Carasale; architetto, Domenico Antonio Vaccaro. Lo spazio, di cui disponeva Vaccaro era piccolissimo, circa ottanta palmi quadrati. «E fu meraviglia come sapesse metterci un teatro con platea di 200 sedie, cinque ordini di 13 palchi ciascuno, comode scale, corridoi, posti per mille persone, e tanto simmetrico e ben ordinato, che dai palchetti laterali si vedeva così bene come da quei di fronte». CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 259.

Caputo sotto li 21 Luglio 1724 per la terza maturata à 23 detto per l'ancora duc. 46 per capitali di ducati 800. Resta del prezzo delle cinque porzioni della Pianta, sul suolo di detto Teatro.²⁷²

Il suo primo intervento edilizio è con Domenico Antonio Vaccaro, il maggior interprete – insieme con il Sanfelice – del rococò napoletano. I lavori per il Teatro Nuovo, edificato su di un minuscolo giardino, suscitano l'ammirazione di Antonio Canevari per la elegante soluzione in un minimo spazio. De Dominicis racconta che andando a visitarlo con il noto Canevari, questi, guardando fuori, non voleva credere che al suo interno ci fosse un teatro, proferendo che «il Vaccaro aveva fatto nascere il possibile dall'impossibile».²⁷³ Una delle prime testimonianze sul ruolo di «Caresale impresario» è riportata nella «Gazzetta di Napoli» del 1725:

Mercordì a sera [11 aprile] andò per la prima volta in scena, nel nuovo teatro eretto di sotto Monte Calvario, l'opera in musica intitolata *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura* e vi si portò ad ascoltarla detto eminentissimo principe [il viceré] con tutta questa nobiltà, oltre al gran numero d'ogni altro ordine di persone, a'quali fu di sommo compiacimento, sì per la musica, come anche per li abiti, che per la prima volta si vede il buon gusto di questo impresario Angelo Caresale; e l'architettura dell'ultima veduta di un tempio è dell'architetto Francesco Saracino.²⁷⁴

Significativo, per tratteggiare la personalità, è l'episodio della festa – riportata da Croce e da Schipa – da lui promossa nel 1724, quando, scaduto il mandato del viceré, riceve la conferma per un altro triennio: «per tre sere fece lumi nella sua casa, pose ancora molti lumi di cera avanti li Ritratti dell'Imperatore e dell'Imperatrice e sotto quello del Viceré, collocati sotto Baldacchino nella piazza del Castello con sparo di fuochi artificiali. E, tenendo egli l'appalto del Teatro Nuovo, fece a sue spese recitare un'opera in musica in lode del Viceré, facendo ascoltarla ad ogni ordine di persone senza paga, e nel fine del primo atto fece dispensare molte sorti di rinfreschi».²⁷⁵

La Gazzetta del 26 giugno 1725 è una conferma ulteriore dell'incarico prorogato per un secondo triennio:

²⁷² ASN, Dipendenze della Sommaria, fascio 464, fascicolo 1, foglio 23. Si veda numero 292 del regesto.

²⁷³ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 259.

²⁷⁴ «Gazzetta di Napoli», 17 aprile 1725, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., pp. 436-437.

²⁷⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit., p. 295; e da SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 264, nota 3.

Per la conferma ottenuta [dal viceré] dal nostro augustissimo padrone per il secondo triennio a questo governo [...], il regio partitario Angelo Caresale [...], oltre ad aver fatte per tre sere illuminazioni con torchi di cera, così alla sua casa come avanti de' ritratti de' nostri augustissimi regnanti e di S. Em. viceré collocati sotto ricchissimo dossello e con fuochi artificiali in ciascheduna delle suddette sere, mercoledì [20 giugno] poi, tenendo egli l'appalto del Nuovo teatro presso la chiesa di Monte Calvario, fece a sue spese recitare l'opera in musica con prologo in loda [sic] di detto eminentissimo signore [*Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura*], facendo entrare ad ascoltarla ogni ordine di persone senza paga, e nel fine del primo atto dispensò un copioso rinfresco di varie sorti.²⁷⁶

Nel giugno del 1727, Carasale ottiene un biglietto del viceré, nel quale il governatore degli Incurabili, Gaetano Argento, lo solleva dall'incarico della stagione al Teatro Nuovo, per occuparsi «por los muchos partidos de hierro y reparos de fortijicaciones en la Marina, Plazas y tren de Artilleria».²⁷⁷ Obbedendo al viceré, il teatro passa in gestione all'impresario Salvatore di Notarnicola.²⁷⁸

All'arrivo di Carlo, nel 1734, gli viene mantenuto l'appalto per la fusione di mortai e cannoni – incarico gestito sotto l'amministrazione austriaca – per realizzare ventiquattro cannoni di bronzo destinati ad armare la squadra delle galere: «mutati i tempi, non perdette la bussola; mantenne la vecchia tattica col nuovo padrone, e per vari anni andò a gonfie vele».²⁷⁹ Negli anni 1734-35, il suo nome si trova in cedole di pagamento relative a materiali per le garitte necessarie alle fortificazioni di Gaeta, nonché nelle opere di illuminazione del largo del

²⁷⁶ «Gazzetta di Napoli», 26 giugno 1725, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., pp. 439-440, nota 1202. In una cronaca manoscritta dell'epoca la notizia è riportata in termini un po' diversi: «Dovendo in quest'anno terminare il governo di Napoli, il viceré, mentre con desiderio si attendeva la di lui partenza, ne ottenne dalla corte di Vienna la conferma per un altro triennio, avendone preso il possesso con rammarico di tutti. Non poca però fu l'allegrezza del suo parziale Angelo Carasale, che per tre sere fece lumi nella sua casa, pose ancora molti lumi di cera avanti li ritratti dell'imperatore e dell'imperatrice e sotto quello del viceré, collocati sotto baldacchino nella piazza del largo del Castello, con sparo di fuochi artificiali. E tenendo egli l'appalto del Teatro Nuovo, fece a sue spese recitare un'opera in musica in lode del viceré, facendo ascoltarla ad ogni ordine di persone senza paga, e nel fine del primo atto fece dispensare molte sorti di rinfreschi». In occasione della conferma nel governo di questo Regno dell'eminentiss. [...] cardinale Michele Federigo Althann, Napoli, Angelo Vocola, 1725. Interpreti: Vittoria Tesi (Giustizia), Carlo Broschi detto Farinello (Pietà), Caterina Politi (Pace), Filippo Giorgi (Sebetò). M. Francesco Corradini, in C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 21643a.

²⁷⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit., p. 296.

²⁷⁸ Cfr. COTTICELLI, *Il teatro recitato, in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., vol. I, pp. 455-508.

²⁷⁹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 265.

Castelnuovo.²⁸⁰ Angelo Carasale, infatti, paga ducati 50 a Ignazio Borza, «maestro piperniere, in conto di piperni lavorati per servizio delle 14 galitte bisognevoli per le fortificazioni della piazza di Gaeta»²⁸¹ e, successivamente a Giuseppe Gasparro per la «calce che l'ha consegnato e va consegnando per servizio della fabrica di queste regie castelle».²⁸²

Nell'estate del 1735, quando Carlo torna dalla Sicilia, il Teatro Nuovo è sotto la direzione di Notarnicola, ma la compagnia non piace e lui è «molto secco e trattenuto».²⁸³ Un dispaccio reale ordina a Carasale di riprenderne l'appalto. Questi, benché non fosse più sotto il governo dell'Althann, e malgrado i suoi primi rovesci per speculazioni e per perdite fatte al gioco della bassetta²⁸⁴ – la sua passione – torna da vero protagonista in scena.

Dal 16 al 18 luglio 1735 continuamente fè illuminare non meno tutta la gran Piazza del Largo del Castel Nuovo, che li Torrioni, Cortine e Maschio del medesimo con 30 mila e più lumi con bella e nuova simetria disposti [...] con assai ricco apparato e cori di musica. La sera di lunedì S.M. con tutta la sua Corte e Treno si portò in giro per la Città, osservando le illuminazioni e Machine fattesi, con dimostrare sommo gradimento...ed il mercoledì susseguente fu dato dato fuoco a vista della M.S. ad un famoso e gran fuoco Artificiale, fatto da esso Carasale già preparare nel mezzo del detto Castello, alto Palmi 130 e largo 300, la cui veduta fu assai applaudita dal Re e da tutta la Città ivi accorsa.²⁸⁵

Con il nuovo sovrano, Carasale «seppe insinuarsi così abilmente nella nuova Corte, che se ne rese in breve familiare».²⁸⁶ Inizia ad accumulare incarichi: «per sua Real clemenza onorarmi di tante cariche, e, fra l'altre, di quelle delle fabbriche per le reali fortificazioni, Real piazza di Gaeta, Presidii di Toscana, quartieri, Real villa di Capodimonte, ed altri luoghi, a tenore dei partiti fatti tanto nella Real Camera della Sommaria, quanto nella generale Soprintendenza, coli l'avermi incaricato di doverle terminare con ogni prestezza, ponendo abbondanti operaj e provviste di materiali confacenti all'opere sudette».²⁸⁷

²⁸⁰ I. ZILLI, *Carlo di Borbone e la rinascita del Regno di Napoli: Le finanze pubbliche (1734-1742)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, p. 204.

²⁸¹ ASBN, BSS, 17 dicembre 1734 in MORMONE, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del '700*, cit., p. 120.

²⁸² ASBN, BSS, 1° febbraio 1735: «Ad Angelo Carasale ducati sessantacinque e per lui a Giuseppe Gasparro a compimento di ducati 130 atteso l'altri duc. 65 per detto compimento l'ha ricevuto contanti e tutti sono in conto del prezzo di calce che l'ha consegnato e va consegnando per servizio della fabrica di queste regie castelle che si sta facendo per suo conto» in MORMONE, *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del '700*, cit., p. 120.

²⁸³ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit., p. 309.

²⁸⁴ Gioco di carte d'azzardo di origine veneziana, simile al faraone, un tempo molto popolare, ora quasi del tutto dimenticato; è così detto perché si distribuivano a ciascun giocatore le carte basse, cioè dall'1 al 5.

²⁸⁵ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 265, nota 1.

²⁸⁶ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit., p. 309.

²⁸⁷ IVI, p. 310.

Bartolomeo Intieri,²⁸⁸ il 6 marzo 1736, scrive: «s'ha dato segni di benevolenza all'appaltatore [...] Angelo Carasale, al quale la Corte appoggia quasi ogni affare che richieda spesa».²⁸⁹ A partire dalla costruzione del Palazzo Reale di Napoli²⁹⁰ e del Teatro San Carlo, riceve tutti i lavori edili di maggiore importanza: «tutto pareva concorrere a pro del fortunato speculatore».²⁹¹

Il contratto dell'appalto del San Carlo viene firmato il 4 marzo 1737, e affidato direttamente a lui, senza nemmeno fare aste «o gara di sorta».²⁹² Basti pensare che soltanto il disegno del teatro porta una spesa di settantacinque mila ducati e lui – al tempo – è l'unico che può avviare i lavori senza aver bisogno di somme anticipate: «porqué no se hubiera encontrado otra persona, que hubiese podido gastar cerca 35 mil Duc. de las fabricas sin ninguna anticipacion, ni socorso, y acabarlo en tan breve tiempo».²⁹³ La descrizione dell'interno del Teatro che ne fa il Colletta, è riportata di seguito:

L'interno del teatro era coperto di cristalli a specchio, e gl'infiniti lumi ripercossi rendevano tanta luce quanta la favola ne finge dell'Olimpo. Un palco vasto ed ornatissimo era per la casa regia; il re, entrando nella sala, maravigliando l'opera grande e bellissima, battè le mani all'architetto, mentre plausi del popolo onoravano il re, cagione prima di quella magnificenza. In mezzo all'universale allegrezza il re fece chiamare il Carasale, e pubblicamente lodandolo dell'opera, gli appoggiò la mano su la spalla come segno di protezione e di benevolenza; e quegli, non per natura modesto, ma riverente, con gli atti e con le parole rendeva grazie alle grazie del re. Dopo le quali cose il re disse che le mura del teatro toccando alle mura della reggia, sarebbe stato maggior comodo della regal famiglia passare dall'uno all'altro edificio per cammino interno. L'architetto abbassò gli occhi; e Carlo soggiungendo; «ci penseremo» lo accomiatò. Finita la rappresentanza, il re, su l'escire dal palco, trovò il Carasale che lo

²⁸⁸ Bartolomeo Intieri (1678-1757) di Pistoia, si trasferisce da giovane a Napoli come console della nazione fiorentina e amministratore dei feudi posseduti nel regno dalle grandi casate di Corsini e de' Medici. Studioso di economia e di agricoltura. Amico di Galiani e di Antonio Genovesi, per il quale finanzia la cattedra di economia e commercio.

²⁸⁹ Lettera 520, Napoli, 6 marzo 1736, BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 112, nota 175.

²⁹⁰ Era necessario ristrutturare, ingrandire e arredare la reggia. I primi ordini furono dati dal Montemar ancora prima dell'ingresso di Carlo nella capitale. I lavori furono affidati al regio ingegnere Giuseppe Papis, all'impresario Carasale, al direttore e tenente colonello Antonio Medrano, Si veda SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 279. I lavori del nuovo quarto del Palazzo Reale danneggiarono la sottostante stalla col rischio di provocare il crollo del soffitto. Per risolvere il problema si dovettero interpellare diversi ingegneri, tra cui Ferdinando Sanfelice, Biase de Lellis e Casimiro Vetromile. Cfr. ZILLI, *Carlo di Borbone e la rinascita del Regno di Napoli*, cit., p. 178, n. 113.

²⁹¹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 267.

²⁹² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 324.

²⁹³ IVI, pp. 323-324. Il contratto originale, si trovava nei primi fasci dell'Archivio di Stato – ormai perduti – e secondo la testimonianza di Croce era scritto in due colonne: una con le proposte di Carasale, e l'altra con le riduzioni di Medrano, e ciascun paragrafo firmato da entrambi.

pregava di rendersi alla reggia per interno passaggio da lui bramato. In tre ore, abbattendo mura grossissime, formando ponti e scale di travi e legni, coprendo di tappeti ed arazzi le ruvidezze del lavoro, con panneggi, cristalli e lumi, l'architetto fece bello e scenico quel cammino; spettacolo quasi dirci più del primo lieto e magico per il re.²⁹⁴

Croce smentisce Colletta, accusandolo di aver raccontato un aneddoto bellissimo non storico anche perché il corridoio in questione era già stato costruito prima dell'apertura del teatro: «é mai possibile che, in tre ore, di notte, il Carasale potesse raccogliere i lavoratori, esplorare l'edificio, stabilire il lavoro da farsi, eseguirlo, preparare la scala, gli arazzi, i lumi?».²⁹⁵

Carasale si aggiudica anche la programmazione delle opere in musica, tra cui il *Cesare in Egitto*, nel quale «non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto di sua maestà» rappresentato al Teatro di San Bartolomeo a maggio del 1736, e la *Didone abbandonata* di Metastasio, messa in scena a gennaio del 1737, nella quale, gli intervenuti restarono «soddisfatti del buon gusto e buona direzione d'Angiolo Carasale» come si evince dalle notizie in gazzetta:

Ieri sera in questo teatro di S. Bartolomeo andò per la prima volta in scena l'opera in musica intitolata *Cesare in Egitto* che, sì per la sceltrezza degli attori che per la musica, vaghezza d'abiti e meravigliosi balli, la di cui compagnia per espresso ordine di sua maestà si è fatta venire a tal oggetto, è riuscita dett'opera di general soddisfazione, stante l'ottima direzione dell'impresario Angelo Caresale, che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto di sua maestà, che si degnò onorarla colla sua R. presenza, per lo qual effetto fu numerosissimo il concorso, specialmente di dame e cavalieri. E detta rappresentazione si è fatta per festeggiare il nome del cattolico monarca Filippo V, già che la sua propria giornata era impedita per la novena che si celebrava al gran protettore S. Gennaro prima della festività della traslazione, durante la quale, com'ancora per lo susseguente ottavario, sua maestà, colla solita innata sua pietà, ha voluto che non vi fussero pubblici spettacoli.²⁹⁶

²⁹⁴ COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., pp. 70-71.

²⁹⁵ Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 336-337. Schipa scrive che per molti anni si lavorò, dopo l'inaugurazione del teatro, a quel corridoio «proseguisce il Cavamento delle fondamenta si devono fare sotto il Passetto per dove S.M. si porta al Teatro, con le Casce, acciò non vi pericoli qualche Persona [...]». Solo a settembre del 1745 i lavori giunsero al termine. Cfr. SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 283, nota 1.

²⁹⁶ «Gazzetta di Napoli», 15 maggio 1736 (2), in MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 520. Lettera 531, Napoli, 15 maggio 1736, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 127, nota 207. Viene riportato solo: «Ieri sera lunedì in questo teatro di S. Bartolomeo andò per la prima volta in scena l'opera in musica intitolata *Cesare in Egitto*, che sì per la sceltrezza degli attori che per la musica, vaghezza d'abiti e meravigliosi balli, la di cui compagnia, per espresso ordine di Sua Maestà, si è fatta venire a tal oggetto, è riuscita detta opera di generai sodisfazione, stante l'ottima direzione

La sera poi [del 20 gennaio] sua maestà passò ad ascoltare la nuova opera in musica intitolata *Didone* nel teatro di S. Bartolomeo, che fu trovato assai nobilmente abbellito di grandiosi specchi e vaghi apparati, con gran quantità di lumi di cera; ma a meraviglia comparve adorno di ricchissimi broccati d'oro il palco ove risedé la maestà sua, al di cui arrivo fu dato principio alla recita del prologo, che veniva rappresentato dalla Poesia, dalla Musica, dall'Architettura e dalla Pittura, quali scienze, dalla Fama invitate, celebrarono anch'esse le tramirabili virtù di sua maestà in detto suo festevole giorno natalizio. Dopo di che si rappresentò il dramma che, per la vaghezza delle scene tutte nuove e ben architettate e dipinte, specialmente quella del suddetto prologo, fu generalmente applaudito dal gran numero di dame, cavalieri ed ufficiali, tanto di corte che militari, che ne furono spettatori, quali tutti anche restorono soddisfatti del buon gusto e buona direzione d'Angiolo Carasale, direttore d'esso teatro.²⁹⁷

Nel 1738, in coppia con Antonio Medrano, riceve l'incarico di allestire le luminarie e gli apparati scenici per i festeggiamenti relativi all'ingresso della regina Maria Amalia a Portella,²⁹⁸ «vi si resero le grazie a Dio per il felice arrivo in questo Regno della nostra regina»²⁹⁹ e nella capitale. In occasione del matrimonio sua maestà conferisce «a D. Angelo Carasale il grado di Tenente Colonello de'suoi eserciti col soldo di vivo»³⁰⁰ e Leonardo Leo compone *Le nozze di Amore e di Psiche*:

Lunedì della scorsa settimana [23 giugno] [...], le maestà del nostro re e regina [...] la sera [...] si degnarono intervenire nel R. teatro a godervi una festa teatrale che intitolavasi *Le nozze di Amore e di*

dell'impresario Angelo Carasale, che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto di Sua Maestà, che si degnò onorarla colla sua real presenza».

²⁹⁷ «Gazzetta di Napoli», 22 gennaio 1737, in MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 525. Non è pervenuto il libretto stampato per l'occasione, ma si tratta di una ripresa della *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio e Domenico Sarro, andata in scena per la prima volta il 2 febbraio 1724. «Gazzetta di Napoli», 8 febbraio 1724: «La sera [di mercoledì 2 febbraio] si dié principio alla recita della nuova opera in musica nel teatro di S. Bartolomeo intitolata *Didone abbandonata*, quale, e per la composizione delle parole, essendo di celebre autore, e per la musica del maestro di cappella Domenico Sarro, come anche per li virtuosi che la rappresentano, fra' quali si distinguono il cavalier Niccolò Grimaldi che fa la parte di Enea che la rappresenta a meraviglia, la virtuosa Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina, che fa la parte di Didone e la virtuosa Antonia Merighi, che fa la parte di Iarba re de' Mori, riuscì di universal applauso di tutti li spettatori che vi si portarono in gran numero ad ascoltarla; aggiugnendosi [sic] ancora alla vaghezza della medesima la ricchezza delle vesti de' rappresentanti, come altresì le nuove vedute di esquisitissimo gusto, e specialmente l'ultima, che finge l'incendio al naturale di Cartagine; il tutto mediante la somma attenzione e ottimo genio degl'impresari di detto teatro». Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, cit.

²⁹⁸ Lettera 634, Napoli, 29 aprile 1738, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. I, p. 305, nota 531; Lettera 642, Gaeta, 21 giugno 1738, in IVI, pp. 323-324, nota 563.

²⁹⁹ «Gazzetta di Napoli», 24 giugno 1738, in MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 568. Cfr. Lettera 629, Napoli, 29 marzo 1738, in IVI, p. 292, nota 497.

³⁰⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, 1891, cit., p. 341, nota 1.

Psiche, che fu con tutta la più ricca e nobil pompa da sei personaggi rappresentata: or'ella, sì per la scena di novella e bizzarra invenzione del famoso Pietro Righini, per la composizione fatta da D. Giovanni Baldanza palermitano³⁰¹ e per la musica del celebre maestro di cappella Leonardo Leo ha avuto un universal applauso e fu di ammirazione a tutti il vedere li palchetti di quel grandioso, magnifico teatro nobilmente ornati tutti di vasi di fiori e di torchi di cera e ripieni di tutta la primaria nobiltà napoletana ed estera, brillante per gli abiti di pomposissima gala co'quali comparvero in teatro per ossequiare le loro maestà.³⁰²

L'«imprenditore» – possiamo ormai definirlo tale – raggiunge l'apice della carriera. Subito dopo l'inaugurazione del teatro, è fregiato del grado di Capitano. Gli incarichi si moltiplicano: la costruzione del ponte sul Garigliano;³⁰³ la realizzazione della nuova chiesetta di San Carlo, eretta in luogo del teatro di San Bartolomeo;³⁰⁴ alcune fortificazioni in Toscana; la nuova Reggia di Capodimonte.³⁰⁵

Giovedì scorso da Mons. D. Carmine Cioffo, Vescovo di Antinopoli, e Vicario Generale dell'Arc. Corte, fu fatta la solenne funzione di benedire la nuova chiesa eretta ove prima stava il T. di S. Bart., dal Tenente Coronello D. Angelo Carasale, sotto il titolo di S. Carlo, e postala sotto la R. Protezione del Re N. S. che D. g. qual funzione riuscì assai devota ecc. Qual chiesa da detto Tenente Colonnello per divozione è stata data alli RR. PP. Scalzi di N. S. della Mercede con diversi pesi ed in particolare di celebrare detti PP. quotidianamente una messa perpetua con tutti li suffragi, che gode detta Religione

³⁰¹ Giovanni Baldanza, Palermo 1708-1789. Compone per i teatri e le corti di Napoli e di Palermo oltre 150 fra serenate e azioni drammatiche – in grandissima parte inedite – fra le quali alcune allestite nella galleria del palazzo reale di Palermo per i compleanni e gli onomastici di Carlo di Borbone e Maria Amalia. Nei suoi componimenti si ispira al modello di Metastasio, amico e corrispondente. Autore dell'opera *Dario*, musicata da Giuseppe Scarlatti. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., p. 233.

³⁰² «Gazzetta di Napoli», 1° luglio 1738, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 568, nota 1376: «Le nozze di Amore e Psiche: Festa teatrale in occasione dello real spozalizio di Carlo Borbone infante di Spagna re delle Due sicilie etc. e della real principessa Maria Amalia Walburga figlia di Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia. Da rappresentarsi in questo nuovo famoso real Teatro di S. Carlo. Composto da Giovanni Baldanza da Palermo poeta di sua maestà il re nostro signore, detto fra gli Arcadi di Roma Lermano Cinosurio, Napoli, Francesco Ricciardo, 1738. Personaggi: Vittoria Tesi Tramontini (Venere); Rosa Pasquale, detta la Bavarese, virt. di camera di sua altezza elettorale di Baviera (Psiche); Agata Elmi (Imeneo); Angelo Amorevoli (Giove); Mariano Nicolini (Apollo); Francesco Poleo (Amore)». Si vedano i documenti relativi all'opera nel regesto.

³⁰³ Nell'aprile del 1738, Montealegre invita Brancaccio ad affidare al Carasale la costruzione di un ponte comodo e sicuro sul Garigliano, affinché la Regina lo possa attraversare senza pericolo con calessi o cocchi. Cfr. BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 305, nota 531.

³⁰⁴ ASBN, BSS, matr. 1346 del 22 ottobre 1738: «Ad Angelo Carasale Ducati 90 e per lui a Giuseppe Bonito a compimento di Ducati 150 che l'altri l'ha ricevuti contanti e tutti sono per intero prezzo di 2 quadri dal medesimo fatti nella Nuova Chiesa da lui eretta nel fu Teatro di S. Bartolomeo cioè uno intitolato S. Maria della Mercede e l'altro S. Carlo»; V. RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli, 1979, pp. 227-258:234.

³⁰⁵ Si veda il paragrafo su Giovanni Antonio Medrano.

per la salute e prosperità delle LL. MM., con fare similmente una festa solenne nel giorno di S. Carlo; e detta chiesa si apre domenica 14 del corrente per festeggiare il solenne giorno di M. V. N. Signora, nome della nostra amabilissima Regina.³⁰⁶

I guadagni del Carasale divengono presto enormi, i cortigiani e i nobili – probabilmente sdegnati – lo vedono chiacchierare amichevolmente con il re appoggiato alla carrozza reale e tenere ricevimenti sfarzosi nella sua abitazione, un palazzo di fronte alla porta piccola della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli. Croce riporta che fa scandalo perché «ben spesso accompagna il Re pubblicamente, stando in piedi appigliato agli ornamenti della real carrozza, discorrendo con qualche confidenza».³⁰⁷ E ancora che: «viveva con gran fasto di carrozze, cavalli e servitori. Faceva spese esorbitanti per particolari amicizie di donne, che nutriva, e le continue perdite al gioco».³⁰⁸ Attraverso queste descrizioni, supponiano che lo sfoggio, continuo e ostentato, in pubblico dei privilegi ottenuti, fa scaturire negli aristocratici commenti e sospetti: «come tutti i *parvenus*, pare diventi insopportabile per la sua vanità».³⁰⁹ Ma è, questo, un ragionamento molto frivolo per poter sostenere – come invece hanno fatto alcuni studiosi degli ultimi decenni – che siano tali azioni a portarlo alla rovina.

Il 22 dicembre 1738 gli viene ordinato di presentare le spese del San Bartolomeo, ormai dismesso, e del San Carlo.³¹⁰ La revisione è commessa a una Giunta Reale, con Erasmo Ulloa, il consigliere fiscale del real patrimonio Matteo Ferrante³¹¹ e il fiscale dei conti Francesco Orlando.³¹² Ma, alla fine di ottobre, i conti non vengono esibiti, chiedendo piuttosto

³⁰⁶ «Gazzetta di Napoli», del 9 settembre 1738; CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 330-331. In MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., p. 578 è riportato solo: «Giovedì scorso da mons. Carmine Cioffo, vescovo di Antinopoli e vicario generale dell'arcivescovil corte metropolitana, fu fatta la solenne funzione di benedire la nuova chiesa eretta ove prima stava il teatro di S. Bartolomeo, dal tenente coronello D. Angelo Caresale, sotto il titolo di S. Carlo [...]. Qual funzione riuscì assai devota e di gradimento a tutto il popolo concorso, sì per la scelta musica come per lo sparo di più mortaletti [...]». Lettera 655, Napoli, 9 settembre 1738, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 350, nota 607. La chiesa, dedicata a Santa Maria delle Grazie e chiamata la Graziella, viene data, per devozione del Carasale, ai reverendi padri Scalzi di N. S. della Mercede con l'obbligo di celebrare ogni giorno una messa per la salute e prosperità dei regnanti e organizzare una festa solenne nel giorno di S. Carlo.

³⁰⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 349.

³⁰⁸ IBIDEM.

³⁰⁹ IBIDEM.

³¹⁰ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, 465-I fascicolo 2, fogli 21-23 del 22 dicembre 1738. Si veda documento numero 328 del regesto e trascrizione integrale.

³¹¹ Don Matteo di Ferrante, fiscale della Sommaria, fa parte della Giunta del Commercio, insieme a Orazio Rocca, Francesco Ventura, Domenico Caravita: «il doversi valere dell'avvocato fiscal Ferrante per ordine del duca marchese ci da molto impedimento, essendo uomo odiosissimo, precipitoso, e Dio sa di qual animo verso questo governo». TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 748, lettera a Corsini da Napoli, 31 luglio 1744.

³¹² Membro della Camera della Sommaria e della Giunta dei Conti: «uomo onesto e forte, che volendo far la giustizia contro Carassali e altri partitari, era stato trattenuto da Salas e maltrattato; questo avea dato molte notizie

altre somme. La Giunta replica esigendo i documenti con i dettagli delle spese, suggerendo di far pagare in anticipo i fitti sui palchetti. E, malgrado l'aumento del fitto di questi, la perdita diviene costante, circa 6400 ducati annui. Questo ammanco, innegabilmente, si imputa alla regia tesoreria. L'Uditore Generale Ulloa, propone allora di detrarre qualche centinaio di ducati, e quindi di addebitarli a Carasale, visto il godimento del palco in quarta fila, «addeito al servizio della moglie, figlia e sorella di D. Angelo».³¹³ Più tardi, in relazione ad un altro piccolo ammanco ingiustificato, dichiara che «non è da presumersi un inganno per l'indole del detto D. Angelo, onde non credo si possa argomentare».³¹⁴

È il 30 dicembre e Carasale scrive una lunga lettera al ministro Montealegre, rammentando i numerosi incarichi che, per ordine del re, ha assunto. Per far tante cose scrive che bisogna «disporre in tutti li rispettivi luoghi le persone, che dovean tener conto ed invigilar delli miei interessi; il che non poteasi fare a meno, a cagione che non poteva, io, in uno stesso tempo, trovarmi ad assistere in tutti i luoghi distanti e vicini».³¹⁵ Come dargli torto, direi!

Nel fare la revisione per la Regia Camera, trova che «dette persone, chi più e chi meno, in molte mancanze in mio danno»,³¹⁶ imputano i regi ingegneri, per i loro ordini illegittimi. Tra questi Medrano, al quale dimostrano che le sue perdite «eransi quelle causate dalla mala amministrazione delle dette mie persone, con avermi fatto osservare ocularmente la frode che mi si è fatta; la quale difficilmente può venire alla luce per consistere nel conto d'operari aumentati, nelle compre di materiali non fatte e diverse altre supposte spese, ecc.».³¹⁷

Carasale reclama, dunque, di essere esonerato – dal giugno del 1739 in avanti – delle fabbriche di Gaeta, dei presidii, dei quartieri, e della villa di Capodimonte. Domanda del tempo per fare la valutazione dei lavori eseguiti e presentare il conto per riscuoterne ciò che gli compete.³¹⁸

Essendosi degnata S. M., a riflesso della servitù in tante occasioni da me fattale, concedermi benignamente l'onore di Tenente Colonnello col soldo di vivo, grado molto nobile, e sublime a tutti,

e molti fogli al Re sopra i danni, che colla protezione di Salas si son dati all'erario del Re». TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741.

³¹³ E non in quinta fila come riportato in CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 320.

³¹⁴ IBIDEM.

³¹⁵ *IVI*, p. 350.

³¹⁶ IBIDEM.

³¹⁷ IBIDEM.

³¹⁸ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 349-351.

ed in particolare a me, ch'essendo un niente, me ne ha fatto meritevole per solo effetto della sua R. Clemenza e bontà di V. E., per la qual graduazione par che non convenga d'essere annoverato tra partitarii di fabbriche, qualità che viene indubitatamente a deturpare l'onore suddetto, potendo bastarmi la marca di restare col carico della Casa reale, provveditore della Marina ed altro come di sopra, giacché questi impieghi sono confacenti a qualunque nobile persona, dal qual rango si stanno al presente esercitando, e si è pur anco esercitato per il passato.³¹⁹

Accondiscesa la sua supplica, è dispensato dall'appalto delle fabbriche suddette. Intanto, la liquidazione dei conti regi prosegue e gli ingegneri Giuseppe Papis e Domenico Antonio Vaccaro si ritrovano a fare la valutazione dei conti del San Carlo. Secondo le dichiarazioni di Carasale, solo per il teatro, gli spettano ancora trentaduemila ducati e, dietro varie sue richieste e consegne parziali di conti, nei mesi di febbraio, marzo e aprile, gli si liquidano prima 15, poi 10 e infine 5mila ducati.³²⁰

Una testimonianza venuta alla luce – attraverso il lavoro archivistico presso l'Archivio di Stato di Napoli – è la richiesta di *conquibus* da parte del Carasale, che riporto integralmente:

Eccellentissimo Signore

Vengo di nuovo à piedi di Vostra Grazia a rappresentare che, come alcune delli trentaduemila, che sono creditore dell'opere rappresentate in musica in conto della Regale Aziende, et così per quelle del fù Teatro di San Bartolomeo dell'anno 1736 come per quelle del Teatro Reale di San Carlo 1737, ed altresì per quelle fatte in detto Regal Teatro nel passato anno 1738, e di quella si stà attualmente rappresentando detta il *Temistocle* a tenore delli conti da me rappresentati a Vostra Grazia; e come che presenteremo deve andare in scena alli 20 del corrente la nuova opera detta la *Semiramide* vi bisognano molte spese; e sebbene con altra mia rappresentazione de'21 Dicembre passato; supplicai Vostra Grazia si fusse degnato ordinare farmi pagare qualche somma a conto delle spese per l'opere già terminate, come detto sopra; per dover succumbere a miei bisogni, ed alle spese che si devono fare per la suddetta opera della *Semiramide*. Tuttavia Vostra Grazia non si è degnata concedermi tal grazia, ed ora mi vengono richiesti d'esser soccorsi in conto del loro rispettive onorario; Vittoria Tesi, ducati mille, Gaetano Cafarelli ducati mille e cinquecento, Mariano Nicolini per zecchini quattrocento; Anna Maria Peruzzi per ducati cento; Angelo Amorevoli per ducati trecento; Francesco Sebione per altri trecento; Rosa Bavarese per ducati quattrocento; Antonia Colasanti detta la Falegnamina per ducati cento; Geronimo Piano per altri cento; Gioacchino Corrado per ducati cento; Giacomo d'Ambrosio

³¹⁹ IVI, p. 351.

³²⁰ IVI, p. 352.

per ducati cinquanta; Domenico Ciambi per altri ducati cinquanta; li quali continuamente mi fanno istanza d'essere sodisfatti; e questi sono oltre delli ducati trentaduemila, che vado creditare; e delle spese si devono fare per la suddetta opera della *Semiramide*. Pertanto Vostra Grazia sulla considerazione delle spese già fatte e di quelle da farsi si potrà degnare ordinare alla Tesoreria Generali di farmi pagare quella summa, che stimerà più propria l'Eccellenza Vostra; affinché posso supplire à miei bisogni e fare detti precisi pagamenti. Il tutto lo spero dalla Giustizia e grandezza di Vostra Eccellenza; à chi umilmente resto facendoli profondissima riverenza. Napoli 7 del 1739.

Di Vostra Eccellenza

L'originale della suddetta rappresentanza s'è rimesso con consulta della Giunta à Sua Maestà et à fede De Simone.

Umilissimo; Devotissimo; Obbligatissimo; Servitore vostro

Angelo Carasale.

Signor Marchese de' Salas.³²¹

E ancora, le carte dell'Archivio del Banco di Napoli, hanno confermato gli esborsi richiesti alla tesoreria del regno «delli ducati 30 mila fattoli esito à 14 ottobre corrente 1737» e dei successivi trentaseimila:

Alla Generale Tesoreria, 2351 e tari 4.1, e per essa à Don Angelo Carasale, e sono delli ducati 30 mila fattoli esito à 14 ottobre corrente 1737 dalla detta Generale Tesoreria, e con sua firma.³²²

Al detto, 1322 e tari 3.13, e per essa à Don Angelo Carasale, e sono delli ducati 30 mila fattoli esito à 14 ottobre corrente 1737 dalla detta Generale Tesoreria, e con sua firma.³²³

Alla Regia Tesoreria, 1987.2.3, e per essa al Capitano Don Angelo Carasale delli ducati 36.000 fattoli esito al 16 caduto, e per esso à Domenico Moronese.³²⁴

A marzo 1739 è «in disborso di somma tanto eccessiva [...] che a sentirla dà orrore»,³²⁵ più di 80 mila ducati.³²⁶ Riceve inoltre e a più riprese dalla Tesoreria, un milione e seicento mila ducati su un milione e centomila rispetto ai conti presentati.³²⁷

³²¹ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, 465-I fascicolo 2, foglio 29. Si veda numero 330 del regesto. Trascrizione e foto integrale

³²² ASBN, BPV, matr. 1215 del 20 ottobre 1737. Si veda numero 23 del regesto.

³²³ ASBN, BPV, matr. 1215 del 20 ottobre 1737. Si veda numero 24 del regesto.

³²⁴ ASBN, BSA, matr. 994 del 20 dicembre 1737. Si veda numero 77 del regesto. Trascrizione e foto integrale

³²⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 352.

³²⁶ «Pel S. Bartolommeo il Carasale era creditore di D. 6090, intorno alla qual somma il fiscale Orlando fece varie osservazioni, 12 genn. 39. Tra i suoi debitori pel S. Bartol. e pel S. Carlo egli indicava il Duca di Maddaloni, il Principe di Sansevero, il Duca di Castropignano, ecc. ecc., i più ricchi e grandi», CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo*

A luglio del 1739 pende una causa criminale per le gravi truffe fatte ai danni di Carasale da parte di Niccolò Boccoli e i fratelli Antonio e Nicola Buonocore. Di questi, i documenti rinvenuti testimoniano il sequestro reale dei loro beni già dal 26 maggio del 1739. Nicola Bocola o Niccolò Boccoli, addetto alle scritture amministrative e contabili in casa di Carasale, si sacrifica a «porre in chiaro tutte le frodi avvistate in cui son complicati più furti e falsità, accennando tal delitti in 13 capi in un foglio di suo carattere», pur di avere l'impunità. Gli altri due rei Buonocore «l'avevano commesse molte frodi e si avevano appropriato molto denaro nel maneggio ed incumbenze che avevano avute rispettivamente nelle fabbriche e lavori fatti per servizio della Regia Corte, tanto in questa città di Napoli, quando nelle presidi di Toscana. Per la qual causa dopo aver esso Nicola et Antonio suo fratello sofferta una lunghissima carcirazione». ³²⁸

Niccolò Boccoli supplicante espone ad S[ua] S[ignoria] Illustrissima, come da molti mesi ritrovasi carcerato nelle carceri di San Giacomo ad istanza del Signor Tenente Colonnello Don Angelo Carasale, per la causa come dalli atti appare appresso lo Scrivano Nicolò Rubino, et avendo esso supplicante posto in chiaro molta cosa attenenti alla causa suddetta, con la promessa dell'impunità, quando credea fusse stato escarcerato, fin'ora stà anche trattenuto in dette carceri, [...] ha trattato molti debbiti per poter vivere, e non ha modo come mantenere la sua povera famiglia [...]; per tanto la supplica restar servita ordinare, che si levi detto sequestro, acciò possa servirsi di detto danaro, non avendo più modo da vivere per si lunga carcerazione. ³²⁹

Certifico io sottoscritto ordinario Scrivano della Regia Generale Auditoria dell'Esercito qualmente per esecuzione d'ordine impostomi dal Signor Erasmo Ulloa Severino Regio Auditore Generale della medesima, mi sono conferito in casa delli magnifici Antonio e Nicola Buonocore per la causa ad istanza del Tenente Colonnello Don Angelo Carasale, come dagl'atti presso di me sottoscritti, ed arrestateli carcerati hò anche firmata l'annotazione delli di loro sopradescritti beni. ³³⁰

XV-XVIII, cit., 1891, p. 352, nota 1. Si veda il documento ritrovato del 12 gennaio 1739 in ASN, Regia camera della Sommara: Dipendenze della Sommara, 465-I fascicolo 2, fogli 30-31. Si veda numero 331 del regesto.

³²⁷ Croce riporta che di questi soldi, 500 mila ducati erano per i lavori di Capodimonte, di Gaeta, provvigioni della marina, nuove galere, armamenti, vestiario delle truppe, condannati ecc. ecc. CROCE, in IVI, cit., 1891, p. 352, nota 2.

³²⁸ Si veda ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, fogli 79-82. Si veda numero 252 del regesto.

³²⁹ ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, foglio 38. Si veda numero 246 del regesto.

³³⁰ ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, foglio non numerato. 26 maggio 1739. Si veda numero 241 del regesto.

Sebbene il processo fosse in corso, altre somme gli si rendono e pagano a novembre del 1739, e ancora durante il 1740: «in esecuzione del decreto del [...] Regio Uditore generale dell'Esercito, si sono da me infratto ricevute tutte le sopradette robbe, le medesime, che si ritrovano sequestrate à mia Iunta per la causa come dagl'atti presso il Scrivano Nicola Rubino, [...]. Napoli 29 maggio 1740. Don Angelo Carasale».³³¹

Documento inedito da me rinvenuto e purtroppo non datato – ma come si evince dal testo è di marzo-aprile del 1740 – è l'atto con la confessione della truffa fraudolenta ai danni di Carasale.³³²

Nicola Buonocore di questa Città di Napoli al presente carcerato nelle carceri di San Giacomo [...] hà dichiarato, e dichiara come nell'anno passato mille centotrenta nove fu egli carcerato assieme con il quondam Antonio Buonocore suo fratello e furono sequestrate, et annotate tutte le robbe e beni loro [...] ad istanza del Signor Don Angelo Carasale, per aver questo esposto che [...] l'avevano commesse nuove frodi, e si avevavo appropriato molto denaro nel maneggio, et incombenze che avevano avuto rispettivamente nelle fabbriche e lavori fatti, per servizi della Regia Corte, tanto in questa Città di Napoli, quanti nelli presidii di Toscana Per la qual causa dopo aver [...] sofferto una lunghissima carcerazione fecero [...] una dichiarazione à favore del Signor Don Angelo Carasale, in cui dissero, e confessorno che tutte l'anzidette loro robbe come sopra sequestrate consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa, et altro descritto [...] erano stati fatti e comprati con denaro proprio di detto Signor Don Angelo nel tempo del maneggio di dett'affario, [...] e perciò cederono e rinunciarono al detto Signor Don Angelo tutte le sudette loro robbe, capitale e crediti, come sopra sequestrati contentandosi che tutto si desse, e consegnasse al detto Signor Don Angelo come robbia proprio. E così [...] furono essi magnifici Nicola, e quondam Antonio Buonocore scarcerati. (figg. 7-8).³³³

³³¹ ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, fogli 56-57. 29 maggio 1740. Si veda numero 249 del regesto.

³³² Carasale muore il 12 marzo del 1742, secondo Croce e Schipa.

³³³ ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, fogli 79-82, 83-84, 85-87. Si vedano numeri 252, 253, 254 del regesto. Si rimanda alle foto e alle trascrizioni integrali.

Die Secunda m. Aug. Millesimo septingentesimo quarto. hinc inde in carcerebus Regie
Ejus in loco ubi datur ^{et} haec carceres

Contro per ^{le} greto d'abi. della Regia Corte del Reo deli. Cf. il m. Nicolo Buono-
core di detta Città di Napoli al pnto carcerato nelle Carceri di S. Giacomo
d'ord. del Reo Con. S. P. Erasmo de Blasio Severino Reg. V. d. d. d. d.
di S. P. d. d. d. posto nel luogo extra carceres il quale spontaneamente
ha dichiarato, e dichiara come nell'anno passato Millesimo septingentesimo
nono fu egli Car. assieme con il suo Antonio Buono core suo fratello,
e furono sequestrate, et annodate tutte le robbe, e beni loro d'ord. di
S. P. V. d. d. d. d. d. d. d. Angelo Cavajale per aver questo effetto
che esso m. Nicolo, et il d. d. Antonio suo feto l'avevano commesso, e
frodato, e si avevano appropriato molto denaro nel maneggio, et incombenza
che avevano avuto rispettivamente nelle fabbriche, e lavori fatti per servizio
della Regia Corte, tanto in questa Città di Napoli, quanto nelle Regie di
di Soriano. Per la qual causa dopo aver esso m. Nicolo, et il d. d. Anto-
nio suo fratello sofferto una lunghissima carcerazione fecero tanto
m. Nicolo, quanto il d. d. Antonio loro dichiarar. a favore del S. P.
Angelo Cavajale, in cui d. d. e Confessione che tutte l'averie loro
robbe, come sopra sequestrate consistenti in oro, argento, Abiti, ornamenti,
suppellettili di casa, et altro depositato, et annotato nell'atto di d. d. sequestro,
come pure un capitale di d. d. cinquecento sopra la Casa Santa A. d. d.
vendutoli da Brande de' Bona erano stati fatti, e comprati con denaro
proprio di d. d. S. P. Angelo nel tempo del maneggio di d. d. d. d. d. d. d.
benche che essi m. d. d. Buono core avevano sperato, e per via cederon
si rinunciarono al d. d. S. P. Angelo tutte le sud. loro robbe, capitali
e crediti, come sopra sequestrati, contentandosi che tutto si d. d. d. d.

Fig. 7. ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, foglio 85.

consegnasse al d. m. Angelo come roba propria. & così auendosi gli
 pignati tutti i libri, roba, crediti, e capitale sequestrato, furono essi
 messi in carcere, e fu Antonio Buonocore sequestrato, come apparisce
 dagli atti fatti presso del m. Nicola Lubino. Ino d. effo. Bej. Voderonza,
 altri quali per la più uera narrazione de fatti effo m. Nicola Buonocore
 core. si rimette.

Et sendo parò d'atti peruenuti in potere del m. Don Catalano Ino
 di d. m. Stefano Bej. Voderonza, e desiderando effo m. Nicola d'offeruare
 per poter promouere la sua ragione, e ueder li suoi interessi, indico
 casualm. col m. Dio. Botta Catalano figlio di d. m. Domenico, si offeru
 effo m. Dio. Botta di uolerceli far offeruare precedente qualche regola
 come in fatti essi p. m. di darli detti atti, come nel tempo che se li consegnò,
 e dopo auerceli consegnati li diede in più uolte la summa di d. c.
 trentasette, e bar. sette, quali in effetto ce li consegnò, però tutti scritti
 e scripti, e senza offere in nessuna carta foliata, affinché auendoli
 effo m. Nicola offeruati ce li auerter restituiti; ma nel mentre effo m.
 Nicola stava quelli offeruando, e notando quello che Skmanus nece
 sario per li suoi interessi, fu nelli giorni passati de facto cart. come li
 ritiraua per causa di d. m. processo, quale fu ritrovato in casa d'effo m.
 Nicola, e fu pignato da genti di Corte di d. m. Bej. Voderonza, e consegnato
 al m. Giacinto Campese Ino della med. Ino ad offeruarsi detti atti
 offeruati dal d. m. Catalano scripti, e senza offere offatto foliati nella
 stessa maniera che furono ad effo m. Nicola Buonocore consegnati
 dal d. m. Dio. Botta di lui figlio, si dice che ui mancano in d. m. processo
 molte scritture, quale dice d. m. Nicola Lubino che per allora attito
 detta carta esser le sc. che stauano in detti atti, quando lui li consegnò
 a detto m. Don Catalano, e sono cioè, il d. Contentam. dichiaraz.

Fig. 8. ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, foglio 86.

La situazione con la corte si inasprisce ulteriormente per opera della principessa di Belmonte³³⁴ che gli muove accuse di malversazione ai danni del regio fisco. Anna Francesca Pinelli nel 1721 sposa Antonio Pignatelli, uomo di guerra dell'esercito borbonico, nominato

³³⁴ Anna Francesca Pinelli (nata Belmonte, 1702), unica figlia ed erede di Oronzo e di Violante de Sangro, principessa di Belmonte, duchessa di Acerenza, marchesa di Galatone, Veglie, Leverano, contessa di Copertino, sposa il marchese Antonio Galatone, poi Pignatelli (1703-1794), generale dell'Impero. La principessa si avvicina ai Borbone grazie al Montealegre. Diviene dama di corte della regina Maria Amalia e si lega al duca di Sora per limitare lo strapotere di Salas.

vicario del viceré Giulio Visconti³³⁵ diviene – al richiamo a Vienna di Tiberio Carafa – comandante dell'esercito imperiale.³³⁶

Sulla loro unione riporto, di seguito, le notizie reperite sulla «Gazzetta di Napoli»:

Lunedì a sera della scorsa settimana [9 giugno] cominciarono li festini in casa del duca della Cerenza, [Oronzio] Pinelli, grande di Spagna e consigliere di Stato, per le nozze della sua figlia [Anna Francesca] con il marchese di S. Vincenzo Pignatelli, e vi si cantò una famosa serenata a quattro voci dalli migliori virtuosi che qui si trovano, intitolata *L'Endimione*, posta in note dal rinomato maestro di cappella Domenico Sarro napoletano; ed oltre al fiore di tutte le dame e cavalieri che vi furono, vi si portò anche incognito ad ascoltarla S. E. il sig. viceré [...].³³⁷

In una nota – resa da Magauida e Costantini – si legge che, presumibilmente, in quel periodo Domenico Sarro lavorasse come maestro di cappella al servizio dello stesso Pinelli e che, forse, avesse avuto una relazione amorosa con la sposa, come risulterebbe dallo scritto satirico *Epistola ad patrem Neapolitanae urbis nobilium mores graphice describens* di Giambattista Caracciolo, oggi poco conosciuto:

³³⁵ «La sera del sabato 3 apr. 1734 fra le 23 e le 24 Ore» era fuggito da Napoli l'anziano viceré Giulio Visconti. «Lo accompagnavano, oltre i due segretari di guerra e di giustizia e il maresciallo Giovanni Carafa col generale Pignatelli di Belmonte, un corpo di duemila tra fanti, corazzieri ed usseri e il distaccamento di Venafro. Ebbero anche ordine di seguirlo, oltre l'uditor dell'esercito e il "segretario del Regno", cinque reggenti del Collaterale, cui fu assegnato un "aiuto di costa" di cento zecchini per uno. Ma tre di essi protestarono d'essere infermi e, restituendo il danaro, rimasero in Napoli. Un altro, il Ventura, tenne i zecchini e si scusò per lettera di non poter partire». SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cit., pp. 115, 127-128; BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. I, cit., p. 369 nota 519.

³³⁶ Agli inizi del 1734 era ormai diventata di pubblico dominio la notizia dell'imminente spedizione spagnola contro Napoli. Qui, secondo quanto riferisce Tiberio Carafa nella sua Relazione del 2 gennaio «si tenne più ristretto Consiglio, ove solamente intervenne il Viceré, il Maresciallo, il Principe di Belmonte generale della cavalleria, ed il Conte di Trauun tenente maresciallo d'infanteria». Le lettere provenienti da Vienna e lette in quell'occasione, recavano cattive notizie, che «avvilirono e confusero gli animi», perché riferivano che «i quattro richiesti reggimenti» non sarebbero mai arrivati: era chiaro che «quei signori del Supremo Consiglio di Vienna» non credevano affatto «al Regno così presto assalito». BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. I, cit., p. 341 nota 468.

³³⁷ «Gazzetta di Napoli», 17 giu. 1721, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 353, nota 1030. Per gli interpreti di questa serenata il libretto: L'ENDIMIONE | SERENATA | Da cantarsi in occasione | DELLE FELICISSIME NOZZE | Degli Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori | D. ANTONIO PIGNATELLI | Marchese di S. Vincenzo, Tenente Mare- | sciallo di Cavalleria | E | D. ANNA-FRANCESCA | PINELLI DE SANGRO | De' Duchi dell'Acerenza. | DEDICATA | ALL'ILLUSTRISS., ED ECCELLENTISS. SIGNORA | D. MARIANNA | PIGNATELLI | Contessa d'Althann. | [fregio] | IN NAPOLI MDCCXXI. | Presso Domenico-Antonio, e Niccolò Parrino. Personaggi e interpreti DIANA, Marianna Benti Bulgarelli, ENDIMIONE Antonio Paci; AMORE in abito di cacciatore sotto nome di Alceste Antonia Merighi; NICE Santa Marchesini. Rintracciato in T. GIALDRONI, *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*, in *La serenata fra Seicento e Settecento: Musica, poesia, scenotecnica*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di N. MACCAVINO, Reggio Calabria, Laruffa editrice, 2007, pp. 247-299: 277, nota 66.

È accaduto di recente un fatto degno di essere catalogato tra quelli memorabili e risibili. A notte inoltrata, nel giardino della casa, il maestro di cappella Domenico Sarro, da poco assunto, ha posseduto una fanciulla della più alta nobiltà, la figlia del duca di Acerenza, la quale aveva da tempo chiesto una notte d'amore al suo cavaliere Andrea d'Avalos, principe di Troia, e se l'era sempre sentita rifiutare restando per cinque anni delusa in attesa dell'amplesso». ³³⁸

Il principe di Belmonte, nel 1734 a Bitonto, si rifugia in Austria per tornare nel 1738 nel Regno, grazie all'intercessione presso Carlo di Borbone dell'arcivescovo di Napoli, Francesco Pignatelli. Nella capitale si ricongiunge alla moglie – che con l'appoggio di Montealegre – entra nelle grazie della regina, divenendo una delle più potenti e intriganti nobildonne del palazzo: «colle sue moine era venuta in grazia della regina e ne aveva corrotto il cuore giovanile e inesperto, gittandovi i semi della superbia e dell'orgoglio». ³³⁹ Antonio – assolto dai suoi trascorsi filoimperiali – riesce ad ottenere importanti cariche militari, addirittura inserendosi alla corte spagnola come ambasciatore ma, in seguito, viene trascinato dalla caduta in disgrazia della consorte, allontanata dal palazzo nel 1741 per volontà del suo ex protettore e relegata nei suoi feudi con la famiglia. ³⁴⁰

La Belmonte, fino al 1734, era stata un'accesa sostenitrice del partito austriaco e, per questo, tenuta a debita distanza dal nuovo governo. L' 11 gennaio 1735 – come riporta Imma Ascione – Bartolomeo Intieri scrive: «la signora Principessa di Belmonte è stata seriamente ammonita di parlar con modestia del governo, altrimenti sarà mandata dove non li piace». Alla fine dello stesso anno, il 20 dicembre, la Gazzetta comunica: «nonostante la buona amicizia che da qualche tempo coltiva con S.E. la sig.ra Contessa di S. Stefano, fu intimato l'esilio, tra lo spazio di giorni 4, alla sig.ra principessa di Belmonte». ³⁴¹ Proprio quando la corte è a

³³⁸ Queste informazioni sono tratte dall'*Epistola ad patrem* del padre teatino G. B. Caracciolo del 1723, la cui attendibilità è ancora da verificare. Lo scritto è pubblicato per intero in V. A. SIRAGO, *Epistola ad patrem Neapolitanae urbis nobilium mores graphice describens di Giambattista Caracciolo*, «Archivio Storico Pugliese», XLI, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1988. Si veda link: Microsoft Word - 1988 Epistola ad patrem di Giambattista Caracciolo.doc (vitoantoniosirago.it). Il poeta cesareo, Pietro Metastasio, fin dai suoi primi anni napoletani fu tra i numerosi musicisti e letterati protetti dalla Pinelli, grazie alla quale fu inserito a Vienna come poeta di corte, grazie anche all'aiuto della cognata Marianna Pignatelli contessa d'Althann, dama di corte dell'imperatrice Elisabetta, cui il libretto dell'*Endimione* è dedicato. Cfr. MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., il capitolo *Le serenate, i prologhi, le cantate e altri componimenti celebrativi*, pp. 157-158.

³³⁹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 367. Si veda ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit., p. 61.

³⁴⁰ Il primogenito della Belmonte, Antonio come il padre, partecipa alla battaglia di Velletri nel 1744 e la sua carriera militare subisce un'importante svolta alla caduta di Montealegre quando la madre, reintegrata a Palazzo, lo fa nominare capitano delle guardie italiane, oltre che gentiluomo di Camera.

³⁴¹ BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, pp. 204-205, nota 321. Cfr. ASFI, Mediceo, 4140.

Rosarno,³⁴² giunge a Montealegre una lettera anonima molto circostanziata, contenente gravi e precise accuse contro la Belmonte, ritenuta amica degli austriaci.

La congiuntura è singolare giacché, qualche tempo dopo, è proprio Montealegre che si interessa di far ammettere a corte la Belmonte, – malgrado il passato filoaustrico – guadagnandosi l'appoggio della giovanissima Maria Amalia e del consorte. Una mossa alquanto irragionevole direi, tanto che il re rischia perfino di entrare in conflitto con sua madre.³⁴³

Il sovrano al contrario la accoglie, rasserena la madre sulla nomina della Belmonte – suggerita dal marchese – e le comunica che le udienze segrete avverranno solo con persone fidate: «& pour me decharger avec la verité des faits sur les points qu' elle contient, je diroy à vostre M. que la Belmonte, quand je la nommée, m'estoit inconu & je la nommée parce que Montealegre me la proposat & me dit que c'estoit une femme fort a propos pour estre aupres de ma femme, & cela fut ce qui me la fit nommer. Mais sur cela j'executeré les ordres que vostre M. veut bien me donner».³⁴⁴

Per quanto fossero perentori ordini di Madrid, la Belmonte continua ad imperversare a corte, probabilmente 'più che apprezzata' dagli stessi sovrani. Del resto, la situazione era di pubblico dominio e la gazzetta del 17 gennaio 1741 riferisce che si fosse presa troppa libertà «colle Maestà de' nostri reali sovrani», come riportato:

che dalla real Corte di Madrid fosse pervenuto a questa real Corte un dispaccio, in virtù del quale S.E. la sig.ra principessa di Belmonte Pignatelli, nata Pinelli, dama della real famiglia, non dovesse in avvenire portarsi alla real Corte, senza sapersene il fine. E che la bontà della Maestà del Re [...] avesse moderato detto dispaccio, con aver ordinato che essa principessa vi si dovesse portare solamente ne' giorni della sua guardia [...] già che non mancava giorno che detta principessa di Belmonte vi si conduceva, per aver presa qualche confidenza colle Maestà de' nostri reali sovrani.³⁴⁵

La Gazzetta, del successivo 9 maggio, comunica che ha «fatto allargare ed abbellire il portone del suo palazzo, per potervi entrare la real muta, in occasione che vi si deve portare la

³⁴² Lettera 457, Rosarno, 23 febbraio 1735, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 49 nota 33.

³⁴³ Lettera 698, Napoli, 2 giugno 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 407-408 nota 714.

³⁴⁴ Lettera 827, Portici, 3 ottobre. 1741, BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, p. 223.

³⁴⁵ Lettera 789, Napoli, 24 gennaio 1741, in IVI, p. 149, nota 206. Cfr. ASFI, Mediceo, 4141.

Maestà della nostra Regina per osservare il passaggio della processione del Corpus Domini, che viene seguito dalla Maestà del Re». ³⁴⁶

Ora esaminiamo cosa succede – attraverso le testimonianze e la consultazione dei documenti – tra la principessa e l'impresario Carasale. Durante una serata trascorsa a giocare a carte nella dimora della Belmonte, Carasale accetta di giocare con Andrea Vignés, noto avvocato: «aperta la sua casa à ricevimenti ogni notte, frequentati da gran concorso di gente e animati o travagliati dal giuoco di carte, di questo, tra' consueti visitatori, si mostrarono appassionatissimi l'avvocato Andrea Vignés, uno dei più facondi campioni del nostro foro, e Angelo Carasale». ³⁴⁷ I due «come solito fra giocatori, vennero a contesa»:

Una sera, come solito fra giocatori, vennero a contesa, e, nell'atto di slanciarsi un sull'altro, dettero nel lume, che cadde a terra. Per rispetto a' presenti, si ringhiò e non altro. Ma la Pinelli, che con gran calore (e non senza che se ne marmorasse) prese le parti del Vignes, giurò vendicarlo. E traendo occasione da parole sfuggite al Carasale, empì il capo della padrona, prima con accorte insinuazioni e poi con aperte accuse e gravissime. E allora il Tanucci ... si adoperò presso il re, e lo risolse a comandarne la carcerazione. ³⁴⁸

Lo Schipa conclude, in modo al quanto vago la vicenda, raccontando che Tanucci, parlando con il re, lo condanna a carcerazione.

Si può mai prestar fede alla 'favoletta' di una principessa che, offesa, ne approfitta per annientare l'ormai influente imprenditore, prendendo le parti dell'avvocato e sfruttando semplicemente la sua 'amicizia' con la regina? La domanda sorge spontanea, perché una *commune aristocratique* sfrutta questo episodio e progetta una così meschina rovina, grazie all'aiuto di qualche nobile? Quali sono, in realtà, i motivi di questa particolare ostilità? Mi chiedo se davvero bastasse così poco per diffamare così tanto un uomo agli occhi dei sovrani, trascinarlo in un abisso, oscurarne la reputazione e confermando le voci di frode al fisco: «continua la tempesta contro Carasale. Come però egli ne ha superate delle altre, spera da buon pilota di escir salvo anche dalla presente mossagli da una tramontana femminile». ³⁴⁹ Dopo l'accusa, infatti, si muove prontamente il ministro di giustizia, il tribunale della

³⁴⁶ Lettera 805, Portici, 16 maggio 1741, in IVI, p. 181, nota 271. Cfr. ASFI, Mediceo 4141. Si veda anche: Lettera 755, Napoli, 21 giugno 1740, IVI, pp. 88-89, nota 98. Cfr. ASFI, Mediceo 4141: 21 giugno 1740.

³⁴⁷ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 367.

³⁴⁸ IVI, p. 369, nota 2.

³⁴⁹ Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., p. 237.

Sommaria e la giunta dei conti, per incriminarlo. Ma il re, dopo tanta «confidenza»,³⁵⁰ davvero non può più proteggerlo?

Nasce da qui l'esigenza di demolire il mito intorno alla fine di Carasale. Molti studiosi napoletani, negli ultimi decenni, non hanno fatto altro che esporre e riproporre il Croce, lo Schipa e il Colletta senza andare oltre la vicenda della nobile donna "invidiosa" che decreta la rovina di un *parvenue*. Il solito *cliché* dell'uomo borghese che non può essere e non deve essere un aristocratico, o perfino dell'uomo nato povero e perciò ladro. Il lavoro di decostruzione di questo immaginario sulla figura di Carasale è stato lungo e complesso.

In relazione alle frodi fiscali di Carasale, è pur vero che – già in un dispaccio del re, dato in suo nome il 2 ottobre 1740 – si ordina alla Giunta di nominare l'ingegnere Giovanni Papa, in collaborazione con il Medrano, ad intervenire nelle opere affidate a Carasale, e alla discussione e liquidazione di ducati 266.850, esitati per le fabbriche della Reggia di Napoli.

Consulta della Giunta de' Conti de' 9 luglio '41. S.R.M. Signore. Essendosi V. M. con veneratis.o Biglo per S.a di Stato de 2 ott. Del p.o a. 1740 benignata comandarci, che affine di liquidarsi, e discutersi il conto di D. Angelo Carasale per li D. 266.850 pagatili a conto delle fabbriche del R.l Palazzo, avesse q.ta R.a Giunta nominato un Ing.re per intervenire e concorrere coll'Ing.re Mag.e Medrano ed altri, quali avean dirette le opere, per il di loro riconoscimento, apprezzo e misura finale; si diede questa pred.a R.a Giunta l'onore con rispettosissima Consulta del 19 dello stesso mese di Ottobre rappresentare alla M.S., che stimato aveva eliggere nella su.a incombenza l'Ing. D. Gio. Papa.³⁵¹

Per riscuotere delle somme era prassi avere il visto di un ingegnere regio, in questo caso di Medrano, ma queste note speciali non si sono ritrovate «né lui né l'Ing. M.re Medrano avean curato esibire le note che dovean essi tenere de lavori fatti, e sopra le quali avean dovuto formare le relazioni di scandaglio per il liberamento fatto del danaro al Carasale».³⁵²

Si verificano ammanchi di bilancio e diffuse dicerie pertanto, si indaga non solo su questa sostanziosa somma di 266.860 ducati, ma anche sulle spese effettuate in occasione delle nozze reali, che rivelano molte truffe ad opera di sudditi di varia provenienza: finisce in carcere Michelino «tappezziere, parigino creditore del Conte»,³⁵³ Clemente Buonocore, parente

³⁵⁰ «Gazzetta di Napoli», del 9 settembre 1738; CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 330-331; Lettera 698, Napoli, 2 giugno 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 407-408, nota 714. Si vedano note 306 e 343.

³⁵¹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 369-370, n. 3.

³⁵² IBIDEM.

³⁵³ TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 725, lettera a Corsini da Napoli, 30 maggio 1744.

del medico di Sua Maestà e cassiere maggiore della Real Tesoreria;³⁵⁴ il sarto del re Monsieur Parisien accusato addirittura di un ammanco di trentamila ducati.³⁵⁵

Secondo le gazzette dell'epoca, i suoi guai iniziano proprio in coincidenza con le nozze reali³⁵⁶ e con la grande cuccagna organizzata per l'occasione alla riviera di Chiaia.³⁵⁷ I fuochi d'artificio risultano essere miseri rispetto alla spesa di ottantamila ducati dichiarati, generando sospetti:

Ad Angelo Carasale ducati 15 e per esso a Pascale Postiglione Maestro Artificiere per aver tenuto impedito il Palazzo di Donnanna per il termine di mesi quattro per manifatturare li fuochi artificiali che si sono fatti nella Riviera di Chiaia per la festa dello Sposalizio del Nostro Regnante Iddio Guardi.³⁵⁸

La Giunta incaricata della revisione dei conti mette sotto processo quattro periti che non hanno accertato la corretta lavorazione de «li galloni, le francie e ricami d'oro».³⁵⁹ Uno di questi, in cambio dell'immunità, rivela «che tutti quattro preventivamente erano stati corrotti dal tesoriere di corte Buonocore [...] con dover misurare e stimare li suddetti lavori più di quello che non sono, come l'avevano fatto, mediante duc. 100 per cadauno statili sborsati prima da esso tesoriere, colla promessa doppo di sborsarli altri duc. 1000 ancora per cadauno».³⁶⁰

Carasale muove una prima supplica al re – come riporta Schipa – nella quale scrive:

prostrato a' piedi di detta M. V., umilmente la supplica come dovendosi procedere alle misure, ed apprezzati finali di tutte le Opere di fabrica, ed ogn'altro fatto nella R. Villa di Portici, per tutto il Mese di Ottobre dell'a. 1738, secondo la direzione ed ordine dell'Ing. Direttore Giovanni Antonio Medrano, e dell'Ing. D. Rocco Alcubier [...] e dopo avere rappresentato il supplicante tutte le sue ragioni, quelle esclusive di tal pagamento, ed in particolare, che essi periti sono stati eletti dal Regio Fisco, ed

³⁵⁴ Lettera 680, Napoli, 3 febbraio 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, pp. 381-382, nota 660.

³⁵⁵ TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 346, lettera a Corsini da Napoli, 3 aprile 1739.

³⁵⁶ Lettera 680, Napoli, 3 febbraio 1739, in IVI, p. 381, nota 660.

³⁵⁷ «A Don Angelo Carasale ducati 232 e per lui a Giuseppe Lo Mastro Macellaio e sono per l'intero prezzo di 30 annecchie secondo l'apprezzo fatto dall'Eletto del Popolo Brunasso per servizio della Festa Reale di Cuccagna fatta nella Riviera di Chiaia con dichiarazione che in detto prezzo ci sta inclusa la spesa delle persone ed erbaggio». ASBN, BSE, matr. 1057 del 13 agosto 1738 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative*, cit., p. 252. Cfr. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, cit.; SCAFOGLIO, *Il Gioco della Cuccagna*, cit.

³⁵⁸ ASBN, BSG, matr. 894 del 22 ottobre 1738 in IVI, p. 251.

³⁵⁹ Lettera 715, Portici, 22 settembre 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 440, nota 778.

³⁶⁰ IBIDEM.

approvati dalla M. S. per accerto della R.l Azzienza, e non per elezzione del supll[icant]e, ha esso Tribunale deciso che in danno del supll[icant]e debba andare la pretenzione di essi Ing.ri Fiscali [...] e si praticarebbe anche lo stesso [...] così nelle fabbriche d.e Case reali, Capodimonte, Fortificazioni, Molo, Darsena, Quartieri, Piazze di Gaeta, e Presidij di Tosacana, che a proporzione sarebbe gravato il supp.e di D. 80 mila in c.a. oltre delle spese dovrà fare delli maestri Assistenti, e persone scribenti. Tanto vero che per detta perizia fatta nelle Opere R.li di Portici, esso supplicante è stato obligato soffrire tutte le prime spese [...] sarebbe circa Duc. 7 mila, che unendosi ancora [...] sopra le opere già misurate, vi è stato un danno grandissimo [...] di D. 24mila in c.a. di giornate di operarij ed ordegni [...].³⁶¹

Le indagini del presidente della Sommaria Coppola e del fiscale Ripa accertano un esborso reale di trentamila ducati.

È vero anche che, già a febbraio del 1739, gira *ex novo* la voce che l'imprenditore lo si vede giocare a bassetta in casa dell'avvocato Sessa e perdere migliaia di ducati; per questo, con lui finisce sotto inchiesta anche il gioielliere Imbert, a cui la giunta – incaricata della revisione dei conti – contesta un'appropriazione indebita di quattromila ducati.³⁶²

Nello stesso anno, il 26 maggio, è Carasale ad accusare di frode i fratelli Buonocore e, Antonio Tomaselli, lo scrivano ordinario della Regia Generale Auditoria dell'Esercito certifica: «mi sono conferito in casa delli magnifici Antonio e Nicola Buonocore per la causa ad istanza del Tenente Colonnello Don Angelo Carasale, come dagl'atti presso di me sottoscritti, ed arrestateli carcerati hò anche firmata l'annotazione delli di loro sopradescritti beni».³⁶³

Ma, a luglio seguente, le inchieste giudiziarie sui conti presentati dal Carasale si protraggono senza sosta: «essendo stata misurata et apprezzata la fabrica del nuovo baloardo di questo Castel nuovo dalla parte della marina che gli era stata affidata, [...] e dopo di questo si verrà ad altri apprezzzi, che averanno lo stesso fine»,³⁶⁴ si stabilisce la sua condanna al risarcimento di trentottomila ducati in favore del real patrimonio. Con l'intervento del ministro di giustizia, Bernardo Tanucci, si convalida il decreto di carcerazione e, per effetto, il

³⁶¹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 371-372, nota 1.

³⁶² Lettera 682, Napoli, 3 febbraio 1739, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 387, nota 671. Claudio Imbert d'Avignone, gioielliere che aveva preparato la corona per l'incoronazione a Palermo. Lettera 469, Messina, 26 aprile 1735, in IVI, p. 59, nota 54.

³⁶³ ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239, fogli 56-57. 29 maggio 1740. Si veda numero 249 del regesto e nota 334.

³⁶⁴ Lettera 707, Napoli, 28 luglio 1739, in IVI, p. 422, nota 739.

coinvolgimento di Medrano: «per le false misure delle fabbriche, colle quali è stato rubato al re più d'un milione». ³⁶⁵

Il 18 maggio 1740, i gesuiti lo denunciano al Tribunale della Sommara, poiché insoddisfatti della valutazione effettuata sull'esproprio di suoli destinati alla reggia di Capodimonte. ³⁶⁶

Intieri scrive di Carasale a Tornaquinci, segretario di Stato toscano, ³⁶⁷ in una lettera del 22 novembre del 1740, come di «persona celebre in questa città anche per la moltitudine di coloro che, morsi o da invidia o da altro, lo detestano, lo maledicono e lo perseguitano, come suole accadere a tutti coloro che si sollevano con moti troppo repentini». ³⁶⁸

Come documenta Schipa, il 4 luglio 1741, Carasale invia la supplica al duca di Salas, ³⁶⁹ consapevole delle pressioni esterne che stanno facendo al re e «di quante maniere vengo pregiudicato»:

Mi do l'onore di presentare umilm.e a' piedi di V.E. l'acclusa supplica per S. M., Dio g.di, affinché dopo quella considerata, si degni farla presente alla M.S., acciò conosca chiaram.e di quante maniere vengo pregiudicato, e sorpreso dal Regio Fisco, nel voler pretendere che da me si pagasse il diritto del quattro per cento, e le diete vacate all'Ingegn.ri eletti da esso R.o Fisco per le perizie si devono generalm.e fare. [...] Tal caso non è mai accaduto, da che il Tribunale è Tribunale, e che si siano praticate cose simile con altri Assentista di Corte, accadendo tal ruina solamente sopra di me, cosa orrorosa, che mi fa credere, che la pietà del Re N. S.re, e quella di V. E., a cui maggiormente son note le oppressioni che mi si fanno per ogni verso, di voler prendere espediente più proprio tanto per servizio della R.l Azienda [...] Spero alla bontà Divina, che moverà la pietà dell 'E. S., a chi umilmente mi rassegno..., ecc. ³⁷⁰

Ma, per tutta risposta, il 5 luglio viene arrestato e portato nelle carceri della Vicaria, sequestrandogli ogni documento in suo possesso. Il sovrano perde fiducia anche nel marchese

³⁶⁵ TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 493, lettera a Corsini da Napoli, 16 settembre 1741. L'intera vicenda – dal 1740 al 1743 – è ricostruibile attraverso i documenti pubblicati da Strazzullo, le lettere di Tanucci al principe Corsini e dati d'archivio.

³⁶⁶ Si veda paragrafo su Medrano. Cfr. SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 369, nota 1. Cfr. ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit., p. 61.

³⁶⁷ Giovan Antonio Tornaquinci (1680-1764), segretario di stato di Giovan Gastone, poi consigliere durante il periodo della reggenza lorenese.

³⁶⁸ Lettera 780, Napoli, 22 novembre 1740, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, p. 130, nota 178.

³⁶⁹ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 371-373; CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 360.

³⁷⁰ SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 372, nota 1.

di Montealegre e ordina «a Brancaccio la carcerazione di Carassali, che fu eseguita senza che Salas ne sapesse nulla, ed eseguito anche il sequestro di tutti i beni inclusi quelli stessi che erano assegnati alla figlia e alla comare».³⁷¹

A metà agosto 1741 si istituisce una giunta composta da Montealegre, Brancaccio e dagli avvocati fiscali Ferrante ed Orlando per riformare le spese della casa reale, giacché non si sostengono più lo stesso ritmo di uscite.³⁷² Agli inizi di settembre si accerta che Medrano moltiplica i conti delle opere di Carasale, truffando l'erario di ben ottantamila ducati.³⁷³

Quando Carasale viene arrestato, è ancora direttore del San Carlo e, nonostante tutto, porta a termine le tre opere programmate per ordine del re nell'anno 1740-1741: *Siroe*, *Teridate* e *l'Alceste in Etude*.³⁷⁴

Il re lo rimuove repentinamente dalla direzione del San Carlo e lo sostituisce – nell'incarico di Soprintendente di tutti i teatri – con il barone di Liveri, celebre compositore ed attore di commedie in prosa.³⁷⁵

Caduto in disgrazia e «devata la soprintendenza della fabrica del gran palazzo nella gran villa di Capodimonte»,³⁷⁶ il popolo esprime gratitudine per aver fatto giustizia, poiché il denaro dei napoletani non è finito nelle tasche del solo Carasale, che lo «barattava in fasti, giuochi, lussi e lussurie».³⁷⁷

A dicembre 1741, sappiamo che Carasale, malato, è trasferito dalla Vicaria a Castel Sant'Elmo: «il Carassali ha ottenuto con gran divisione di voti dalla Camera un decreto di esser trasportato dalle carceri della Vicaria ad un castello, a titolo di malato e di goder mezzo il soldo

³⁷¹ TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741.

³⁷² Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., p. 488, lettera 2 settembre 1741. Cfr. TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741.

³⁷³ Si veda nota 218.

³⁷⁴ Il 4 novembre 1740 va in scena il *Siroe*, musicata del Perez: «[...] la sera [di venerdì 4 novembre] amendue le regnanti maestà passarono ad ascoltare l'opera in musica intitolata *Siroe* nel R. Teatro di Corte, che venne comunemente applaudita». Cfr. «Gazzetta di Napoli», 8 novembre 1740, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 620. Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., n. 22120. *Siroe re di Persia*. Drama per musica da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel felicissimo giorno del nome di Carlo re delle due Sicilie nostro clementissimo sovrano. Dedicato alla sacra real maestà di Maria Amalia Walburga sua real consorte. Napoli, Francesco Ricciardo, 1740. Dedicata del colonnello Angelo Carasale, Napoli 4, XI 1740. Scene di Francesco Saraceni. Balli di Francesco Sabioni. Musica di Davide Perez napoletano, vicemaestro della Real cappella di Palermo. Personaggi: Pietro Baratti (Cosroe); Gaetano Majorano (Siroe); Giovanni Manzuoli (Medarse); Teresa Baratti (Emira); N.N. (Laodice); Mattia Mazziotti (Arasse). *l-Ne 22120*

³⁷⁵ «Gazzetta di Napoli», 11 novembre 1738, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 620.

³⁷⁶ BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, p. 180, nota 270.

³⁷⁷ Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., pp. 244-245.

di colonnello»³⁷⁸ e che il re parla della «languidezza del tribunale nella causa di Carassale e degli ingegneri».³⁷⁹

A febbraio 1742 inizia la vendita all'asta dei beni del famoso impresario: «noi vendiamo a furia argenti, le gioie, le case di Carassali che son moltissima roba, e ne caviamo più denaro che dal donativo».³⁸⁰

La storiografia vuole far credere che Carasale muoia d'apoplezia la mattina del 12 marzo 1742,³⁸¹ o, diversamente Croce, «per ordine della corte fosse stato avvelenato».³⁸² Soluzione, a mio avviso, esemplificativa e che evita di farsi ulteriori interrogativi.

Di fronte all'interesse straordinario di questo *personnage*, attore protagonista dei primi bagliori della monarchia borbonica, l'*Epistolario* tanucciano ha rivestito un ruolo preciso per la mia ricerca storica – grazie alle informazioni contenute nelle lettere che egli invia ai dotti amici –. La corrispondenza del ministro di giustizia ci consente di penetrare nel vivo della storia da una angolazione privilegiata, quella dell'uomo aristocratico che scrive novità di prima mano su ciò che accade nella corte, al re.

Pertanto, appare molto strano che il 17 marzo 1742, in una lettera spedita al principe Corsini, egli non fa nemmeno un cenno sulla morte di Carasale – ipoteticamente avvenuta cinque giorni prima – ma scrive de «li cacciati Belmonte e Sebastiano».³⁸³ Il 28 aprile 1742 scrive ancora sulle truffe che «hanno dato cagione ai furti di Carassali, il quale ha rubato dopo quelli. Si doveva far molto prima questo passo».³⁸⁴

È possibile che nulla venga comunicato sulla morte di un uomo che prima camminava al “braccetto” del re? Tre le righe della stessa missiva, vi sono delle dichiarazioni di Tanucci che fanno trapelare l'effettivo rapporto tra il re e l'impresario: «il Re ne era persuaso; si vedeva deluso dai ministri della Camera, i quali non volevano disgustare il supposto protettore. Chiedeva il Re aiuto per esser servito; faceva insinuazioni a questo e a quell'altro; e sempre invano».³⁸⁵ Continua poi a scrivere: «finalmente si risolvé a mettermi in questo ballo e in venticinque giorni abbiamo fatto più progresso di quel che prima si fosse fatto in un anno»;³⁸⁶

³⁷⁸ TANUCCI, *Epistolario I*, cit., p. 522, lettera a Corsini da Napoli, 16 dicembre 1741.

³⁷⁹ IVI, p. 523, lettera a Corsini da Napoli, 23 dicembre 1741.

³⁸⁰ IVI, p. 550, lettera a Corsini da Napoli, 16 febbraio 1742.

³⁸¹ IVI, p. 361; SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., p. 373.

³⁸² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 361.

³⁸³ TANUCCI, *Epistolario I (1723-1746)*, cit., pp. 553-556, lettera a Corsini da Napoli, 17 marzo 1742.

³⁸⁴ Si veda nota 216.

³⁸⁵ TANUCCI, *Epistolario I (1723-1746)*, cit., pp. 567-568, lettera a Corsini da Napoli, 28 aprile 1742. Si veda nota 216.

³⁸⁶ IBIDEM.

una espressione, certamente velata – ma nemmeno tanto – di come il ministro abbia chiuso la vicenda Carasale. Voglio sottolineare come ‘molto dipende da Tanucci’ e molto Tanucci riferisce al sovrano e all’ *entourage* di amici. Nella coerente e costante struttura di queste lettere, dopo le questioni politiche e quelle che riguardano la vita del regno e della corte, risaltano costantemente i brogli aristocratici, rendendo le vicende condotte con arguzia, ironia e intelligente autoironia.

Tanucci è colui che spiega alcune dinamiche politiche: gli amici della regina – ovvero la principessa di Belmonte, la principessa di Colubrano, sua *camarera mayor*, il pittore Sebastiani, Miranda³⁸⁷ e il medico Francesco Buonocore³⁸⁸, guidato dal duca di Sora – vogliono disfarsi del potente Montealegre, ormai troppo legato agli interessi di Madrid e di Elisabetta Farnese, più che a quelli del regno e del suo più vicino collaboratore, Carasale: «noi qui siamo in gran tempesta. Belmonte, il pittor Sebastiano, Miranda, Buonocore et altri hanno acceso la guerra apertamente contro Salas. Comparve un’impostura il contrabbando, per cui si fece da Salas processar la Belmonte»³⁸⁹ e ancora «durano nella corte le guerre tra la principessa di Belmonte, Sora e il pittor Sebastiano da una parte, Monteallegre e Cartella dall’altra».³⁹⁰

Pochi giorni dopo l’avvenuta scomparsa del famoso impresario, si conclude repentinamente e risolutivamente il processo dei fratelli Buonocore, a favore di Carasale. Iniziato con la richiesta di accusa di frode, il 26 maggio del 1739 vi è: «una dichiarazione à favore del Signor Don Angelo Carasale, in cui dissero, e confessorno che tutte l’anzidette loro robbe come sopra sequestrate consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa, et altro [...] erano stati fatti e comprati con denaro proprio di detto Signor Don Angelo nel tempo del maneggio di dett’affario, [...], e perciò cederono e rinunciarono al detto Signor Don Angelo tutte le sudette loro robbe, capitale e crediti».³⁹¹ Fraggianni scrive al Corsini che

³⁸⁷ José Fernandez de Miranda Ponce de Leon (1707-1783), nobile spagnolo aggregato da Madrid al seguito di Carlo come gentiluomo di camera. A Napoli, si guadagna le simpatie del re diventandone il favorito. Incline più alle avventure galanti – perdonategli eccezionalmente, e proprio per la particolare predilezione, dal suo timorato sovrano – che agli affari e alla politica del regno.

³⁸⁸ Francesco Buonocore, allievo di Nicola Cirillo e Giambattista Vico, aveva esercitato la professione medica a Roma prima di passare in Spagna, alla corte di Elisabetta Farnese. In Italia ritorna nel 1734 e Carlo lo promuove al rango di protomedico del regno di Napoli.

³⁸⁹ TANUCCI, *Epistolario I (1723-1746)*, cit., p. 473, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741. Lettera 813, Portici, 11 luglio 1741, BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, cit. pp. 194-197, nota 304. Antonio Sebastiani, allievo del Molinaretto, pittore di corte e specialista nei ritratti del sovrano; per un certo periodo conserva un forte ascendente presso Carlo, ma nel 1741 viene allontanato dalla corte per intervento del marchese di Salas.

³⁹⁰ *IVI*, p. 455, lettera a Corsini da Napoli, 20 maggio 1741 e p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741.

³⁹¹ Si veda nota 333 e figg. 7-8. L’intero processo di Angelo Carasale contro i fratelli Buonocore si trova nella Parte seconda della tesi: Documenti. ASN, Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239. Si vedano i numeri 240-254 del regesto.

«invano aveva sperato di essere graziato in occasione del parto prossimo della regina ed ora egli canta in Castel Santelmo»,³⁹² ma l'assoluzione avverrà *post mortem*.

Un avvenimento precedente – che suscita scalpore e varie indiscrezioni – è il principesco matrimonio di Dorotea Carasale, figlia dell'impresario, che sposa Angelino Fernandez della segreteria di guerra, uomo di fiducia del potente Montealegre. Vi è addirittura una controversia su chi dovesse sposare la donna:

«odio grande a Salas è venuto dai favori, cò quali ha promosso il matrimonio di Cartellà, al quale aspirava pel figlio la stessa Belmonte. Disputavasi la figlia di Carassali tra Angiolino della Segreteria di Guerra, e il tesoriere Goyzueta protetto già da S. Stefano, poi da Miranda: vinse Salas per opera di Santoro, il quale persuase a favor di Angiolino la donzella innamorata di Goyzueta, e n'ebbe il soldo di Reggente giubilato per intero, che prima aveva per metà».³⁹³

Sempre Fraggianni comunica a Corsini: «domenica fe' la sua salita secondo il costume del paese d. Angiolo [Fernandez], il paggio del s.r Duca di Salas nella casa della sposa, la figlia del colonnello Carasale. Lo sposo portò di regalo alla sposa un indirizzo di diamante et altro di smeraldi del valore di 2.500 ducati [...] Vi furono le migliori cantarine e musicisti, ed un lautissimo rinfresco».³⁹⁴

Anche Tanucci restituisce testimonianze precise: «tutta la corte si diverte sulle magnifiche nozze che la figlia di Carassali ha fatte con Angelino, della Segreteria di Guerra. I parati, il letto, il burò e altri mobili hanno tirato le visite di tutta Napoli e la meraviglia. Alla regina è andato ogni giorno un distinto gazzettino di ciò che è seguito su questa festa».³⁹⁵ Pare anche che Maria Amalia lo trovi un gesto di alterigia e di dissacrazione da non tollerare: «le nozze si fecero strepitose; la Regina ne fu irritata dalle brighe delle donne invidiose; seppe che tra le altre borie del matrimonio, questo si era consumato nello stesso letto, nel quale il Re aveva consumato il suo in Gaeta, essendo quello rimasto a Carassali, che fu il partitario di quelle spese matrimoniali».³⁹⁶

³⁹² Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., p. 306.

³⁹³ TANUCCI, *Epistolario I (1723-1746)*, cit., p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741.

³⁹⁴ Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., p. 219.

³⁹⁵ TANUCCI, *Epistolario I (1723-1746)*, cit., p. 455, lettera a Corsini da Napoli, 22 aprile 1741; Lettera 808, Portici, 25 aprile 1741, BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. III, cit. pp. 174-175, nota 258.

³⁹⁶ IVI, p. 474, lettera a Corsini da Napoli, 15 luglio 1741; Lettera 813, Portici, 11 luglio 1741, IVI, pp. 194-197, nota 304.

Sempre il ministro ci mette al corrente che il «re andò su tutte le furie» e Salas «passò un brutto quarto d'ora»;³⁹⁷ è convinto che Salas verrà sostituito da Corsini, ma quest'ultimo, rimessosi in sesto fa «di tutto per confutare i suoi nemici o conciliarli, per lo più allettandoli con ricche pensioni» e «benché la diffidenza del Re verso il ministro continui, pur si vede diminuire a momenti».³⁹⁸ Il marchese di Montealegre, del resto, è molto potente nonostante «l'affetto del Re per lui e la confidenza sono affatto cessati, ma l'uomo si regge nella corte di Spagna, alla quale ha persuaso che tutto ciò che qui si opera contro lui è diretto a liberare il Re dalla soggezione di Spagna».³⁹⁹ Si serve dell'autorità forte della Farnese per allontanare dalla corte la Belmonte, accusandola di spionaggio e il pittore Sebastiani, di furto.⁴⁰⁰ Curioso che ora è lo stesso duca di Salas a determinare la caduta della sua protetta, sia pure senza compromettersi direttamente. Tanucci, conoscendo tutti i segreti della corte, riassume i contorni della vicenda: «non poteva il nostro Visir [Montealegre] parlar con Spagna mal della Belmonte, dopo averla tanta lodata quando la introdusse nella corte e quando esso se ne valeva per li suoi intrighi. Ha guadagnato l'ambasciator di Francia, e per esso e per Ardore ha fatto credere alla corte di Francia che quella dama attaccatissima alla corte di Vienna e intrigante colla Regina, non era a proposito di questi tempi. Il card. di Fleury lo ha creduto e ha fatto istanza alla corte di Spagna perché al Re si desse l'ordine di allontanarla».⁴⁰¹

Alla morte del padre, Dorotea Carasale vuole un grandioso funerale, adatto al suo grado, ma i militari si oppongono, perché arrestato «a cagione d'intacco, senza che siasi potuto disculpare, s'intendeva degradato d'ogni titolo, che per tanto non gli competea in conto alcuno

³⁹⁷ IBIDEM.

³⁹⁸ IVI, pp. 473-475, Lettera 15 luglio 1741.

³⁹⁹ IVI, p. 550, Lettera a Corsini da Napoli, 16 febbraio 1742.

⁴⁰⁰ IVI, pp. 483-484, Lettera a Corsini da Napoli, 12 agosto 1741. Su tutta la vicenda Belmonte-Sebastiani si veda SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), cit., pp. 332 e segg. [E non 'pp. 322 e segg.' come riportato in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*]. Vere o meno le accuse, Tanucci scrive a Corsini di non avere stima del Sebastiani, che peraltro usava un'eccessiva confidenza nei confronti dei sovrani. Inoltre, non si era limitato ad intromettersi nelle questioni che riguardavano la sua professione ed aveva procurato diversi danni: aveva rovinato l'arazzeria «con pessimi disegni e cartoni», aveva lasciato «perire senza rimedio [...] moltissimi quadri farnesiani» che necessitavano di restauro, era stato un pessimo organizzatore teatrale ed aveva organizzato delle truffe riguardo agli scavi di antiche pitture, marmi, bronzi di Portici. Per rovinarlo, tra l'altro, è accusato anche di corrispondere con la corte di Polonia, di intrattenere rapporti di amicizia con la principessa di Belmonte e di abusare delle confidenze del re. Cfr. IVI, pp. 497-498, lettera da Napoli, 20 ottobre 1741. Ma c'era un'altra ragione più politica che ne aveva causato l'allontanamento. Sebastiani consiglia al re – contro la volontà di Madrid e della Francia – di non rinunciare al trono di Spagna in favore del fratello Filippo, per accontentarsi della Toscana e dei ducati di Parma e Piacenza. Cfr. ACTON, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, cit., pp. 61-62. Acton ritiene il pittore una vittima innocente del sistema e dell'invidia di Salas, sospettoso per i benefici a lui concessi dal sovrano. Sebastiani, pertanto, si allontana dalla corte per trasferirsi a Roma, garantendosi tuttavia la pensione, il suo stipendio e i suoi onorari.

⁴⁰¹ TANUCCI, *Epistolario I* (1723-1746), cit. pp. 483-484, lettera a Corsini da Napoli, 12 agosto 1741.

per la bassezza della sua nascita e professione primiera». ⁴⁰² Attraverso Croce sappiamo che la controversia dura nove giorni, fin quando arriva l'ordine di sepoltura immediata: «e così, di notte, con due sole torce, fu accompagnato il cadavere di Angelo Carasale nella chiesetta della Graziella, e seppellito senz'alcuna cerimonia». ⁴⁰³

Colletta descrive con molta delicatezza la fine della storia di Carasale sostenendo che restò in carcere alcuni anni e «vi morì» e che «i suoi figli si perdettero nella povertà»:

Laudi funeste; però che l'invidiato architetto, richiesto dei conti, non soddisfacendo a' ragionieri, fu minacciato di carcere. Andò a corte, parlò al re, rammentò le grazie sovrane, il plauso del popolo, la bellezza dell'opera; rappresentò nella sua povertà le pruove di onesta vita; e partì lieto scorgendo nel viso del Re alcun segno di benevolenza. Ma così non era, perciocché doppiarono le inchieste del magistrato; e poco appresso il Carasale, menato nella fortezza di Santelmo, fu chiuso in prigione, dove campò ne' primi mesi per li stentati aiuti della famiglia, e poi dell'amaro pane del fisco. Restò nel carcere alcuni anni e vi morì; i suoi figli si perdettero nella povertà; e nulla rimarrebbe del nome di Carasale ai dì nostri, se la eccellenza e le meraviglie dell'opera non rattivassero nella memoria l'artefice infelice. ⁴⁰⁴

Son troppe fresche ancor di tanti e tanti

Le memorie funeste; i Carasali

Posson ben dire se gli onori e i vanti

Miseri son, se son fugaci e frali! ⁴⁰⁵

Significativo il racconto della vicenda giudiziaria fatto dal Benci ⁴⁰⁶ attraverso le pagine ritrovate da Luciano Caruso alla Biblioteca Nazionale di Firenze, che aggiungono una nuova interpretazione alla morte dell'impresario avvenuta forse, secondo una versione popolare, per decapitazione, arricchendo quanto si rileva dai dati di archivio e dall'epistolario di Tanucci:

⁴⁰² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 361.

⁴⁰³ IBIDEM.

⁴⁰⁴ COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, cit., p. 71.

⁴⁰⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 362-363, nota 1. Nella nota di Croce non si riportano le frasi: «Laudi funeste» e «rappresentò nella sua povertà le pruove di onesta vita».

⁴⁰⁶ Antonio Benci, 30 marzo 1783-25 gennaio 1843, scrittore, traduttore, storico e editore italiano. Frequentò l'università di Pisa, dove seguì lezioni di astronomia, di matematica, di logica, di metafisica e di filosofia. Nonostante non si sia laureato in giurisprudenza, scrisse diverse opere giuridiche, tra cui *Memorie biografiche di Antonio Benci*. Quest'opera, pubblicata postuma, è una raccolta di appunti autobiografici, scritti in terza persona, che descrivono la vita di Benci e le sue esperienze di viaggio.

Carasale, ferraro, quando ebbe costruito San Carlo, fu tanto in grazia di Carlo III; che questo Sovrano, in una fiera davanti Palazzo, passeggiò con esso tenendogli una mano sulla spalla. Quest'atto di favore scatenò contro di lui l'invidia. Fu accusato di malversazione, ed egli giustificandosi disse: venivano i denari a sacca, io mettevo la mano dentro, e la cavava piena di monete. Quelle che stavano nel palmo della mano, restavano; ma quelle che trovavansi tra'diti, cadevano. Il fatto è che questo povero artefice non poteva affatto render conto del denaro speso in S. Carlo; poiché il lavoro non finiva mai, ed era un Can. Una truppa di lavoranti succedeva ad un'altra né vi era riposo; talché il lavoro fatto in 260 giorni, ebbe computarsi come fatto in tre anni, se si fossero impiegati gli stessi operai. Carassali fu condotto in S. Ermo e quivi finì i suoi giorni. Secondo una tradizione del paese, la quale è però molto incerta, ei sarebbe stato di colà condotto di notte colle torce di pece in carcere, per essere quivi decapitato. Caras. morì, lasciando miserabile la sua famiglia. Questa è la prova evidente che non aveva rubbato.⁴⁰⁷

Nicola Corvo, avvocato e presidente della Sommara,⁴⁰⁸ descrive il cambiamento di fortuna di Carasale in questo sonetto, sottolineando come adesso non essendo più il signor colonnello, gli voltano le spalle:

Povero Carasale! – *Dalle, dalle,* –
Diceno tutte gruosse e peccerille,
E co alluccate e bierze, a mille a mille,
Le contano la vita li sciagalle.
Mo ch' è arreddutto senza no treccalle,
Ognuno lo canosce, e porzi chille,
Ch' hanno mangiato, e chine li vorzille.
Adios, adios, le votano le spalle.
Vecco, ca chiagne dinto a nu mantrullo!
Non è chiammato cchiù *sio Colonnello,*

⁴⁰⁷ CANTONE, *Il teatro del Re: dalla corte alla città*, in *Il Teatro del re*, cit., pp. 43-80:78, nota 27.

⁴⁰⁸ Drammaturgo e librettista italiano della prima metà del XVIII secolo come si deduce dai suoi manoscritti. Le notizie su Nicola Corvo risultano poche e incerte, difatti non si conoscono le date di nascita e morte. Avvocato e presidente della Real Camera della Sommara, «tenne casa in Torre del Greco al luogo detto il Carmine». La sua prima e più grande passione fu senza dubbio il teatro e forse bisogna attribuire proprio a lui il merito di avere inaugurato e imposto a Napoli l'opera buffa a scapito dei drammi spagnoleschi, sempre che sia veritiera l'identificazione proposta da Benedetto Croce con il misterioso Agasippo Mercotellis. Si veda anche link Nicola Corvo - Biblioteca Universitaria di Napoli (beniculturali.it), consultato a settembre 2022.

E de Napole è fatto lo trastullo;
Ma serverrà de schiecco a chi ha cerviello,
Ca maje fedele è la fortuna a nullo,
E quanno abbotta troppo, rescie a piello.⁴⁰⁹

Sulla famiglia Carasale, Croce mette in luce un altro aneddoto. A giugno del 1742, l'Uditore fa partire da Napoli una cantante, Teresa Passaglione detta la Carasale,⁴¹⁰ scritturata per il Teatro della Pace,⁴¹¹ che costringe ad andare verso Palermo «affinché non si fosse rinnovellata la funesta memoria di quell'uomo e denigrarne la fama col vedersi tal donna qui o menare vita scandalosa».⁴¹² L'anno seguente, la stessa ritorna a Napoli, in lista tra le cantanti del teatro della Pace, e l'Ulloa, il 23 aprile 1743 scrive: «tra le donne veggo descritta in primo luogo Teresa Passaglione, volgarmente chiamata la Carasale, perché nipote del q.m Colonnello Carasale».⁴¹³

Scarse le notizie riguardanti l'impresario negli anni successivi la sua morte: alcune di esse sono rintracciabili nella raccolta di notizie per la storia, l'arte e l'architettura, condotto da Aldo Pinto sulla fabbrica della reggia di Capodimonte.⁴¹⁴ Solo in una missiva tanucciana

⁴⁰⁹ *Poesie varie*. Ms. Bibl. di S. Martino in CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, p. 360.

⁴¹⁰ A Napoli, già dal 1731 la troviamo come virtuosa presso il Teatro dei Fiorentini per diverse commedie. Nel 1732 in *Lo Frate Nnammorato* di Gennarantonio Federico. Nel 1734 interpreta Pompeo in *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, di Tomaso Mariani, accanto alla virtuosa Antonia Colasanti. Nel 1737 è al Teatro della Pace in *Lo Titta* di Gennaro D'Avino e nel 1739 è a Venezia al Teatro Sant'Angelo come virtuosa nell'*Achille in Sciro*. Cfr. i libretti in SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., pp. 15, 108, 237, 341.

⁴¹¹ Già scritturata nel 1736 con *Le Mmbroglie p'ammore*, commedia di Pietro Trinchera da rappresentarsi al Teatro della Pace in autunno 1736. «Chille che la fanno»: Tommaso Scarlato (Ascanio); Carmene d'Ambrosio (Tolla); Giesualda d'Amore (Deana); Teresa Passaglione (Cianniello); Maria Grasso (Rita); Matalena Riccio (Lillo); Antoniella Spina (Giesummina); Nicola de Simone (notà). Musica di Odoardo Carasali pisano, mastro di cappella della principessa di Roccella. GB-Lbm 15677). SARTORI, *I libretti italiani a stampa*, cit., p. 154.

⁴¹² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., 1891, pp. 361-362: «per mia insinuazione (dic' egli) e col suo consenso per Palermo, poiché, avendo il soprannome di Carasale, con cui comunemente si chiama da tutti, per aderenza, qualunque fosse stata, che teneva col medesimo, ed essendo ultimamente venuta da fuori, affinché non si fosse rinnovellata la funesta memoria di quell'uomo e denigrarne la fama col vedersi tal donna qui o menare vita scandalosa o pure recitare in questi teatri piccioli, la feci assistere con competente soccorso e la disposi ad andarsene di nuovo in altra parte, siccome di già ha eseguito».

⁴¹³ IVI, p. 362. «e, sebbene io procurai nell'anno passato con qualche mia raccomandazione farla rappresentare in musica in Palermo, donde è qui ritornata, con aver preso per marito un vecchio mastro di casa del consigliere D. Onofrio Scassa, con tutto ciò non istimo che tal donna comparir debba su questi teatri, per motivo che la gente sfaccendata et altri rivali della casa di Carasale, cominceranno a porre in deriso la povera moglie e figlia ed anche il marito di questa, che è Don Angelo Fernandez!».

⁴¹⁴ A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, aggiornamento 31 dicembre 2020. Si veda link: *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani* - fedOA (unina.it), consultato a maggio 2023. «24 gennaio 1754, consulta del Tribunale della Sommara sulle opere eseguite dal partitario Angelo Viti nella reggia di Capodimonte dopo l'esonero di Angelo Carasale e la morte del partitario Giulio Perini. La revisione delle spese fu fatta dagli'ingegneri Gioacchino Magliano, Emmanuele Giovine, Michele Porzio, Antonio Scoppa, Corinto Ghetti, Giuseppe Astarita e Gioacchino Rocco Alcubierre» ASN, Sommara, Consulte, vol. 231, cc. 36-50 in STRAZZULLO, in *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di*

indirizzata a Corsini del 30 maggio del 1744 – parlando di ammanchi economici e di eccessivi sborsi del governo – riecheggia il nome di «Carassali protetto prima dal Conte [di Santo Stefano], poi da Monteallegre con tanta ostinazione e sfacciataggine».⁴¹⁵ Viene evidenziato come «questo è poco men d'un milione, che il Conte ha perduto del denaro pubblico. [...] Tutti i partitari di fabbriche [...] hanno rubato infinitamente, e sono stati da lui protetti arditamente, e da padrone, che del regno avesse l'uso e l'abuso. Questo danno non è calcolabile, come è stato quello delle fabbriche, ch'egli al tempo di S. Stefano esagerava, e malediceva, partito il Conte, ha continuato».⁴¹⁶

La lettera mostra concretamente «l'uso e l'abuso» prima del conte di Santo Stefano e poi del marchese di Montealegre sull'amministrazione e sugli affari del regno borbonico nel primo decennio.

Il racconto documentario o, meglio, la scena e la scenografia visiva e sonora che tutti questi documenti portano alla ribalta, mi conducono ad illustrare uno scenario alquanto definito. È un dato di fatto che già dal 1737 Montealegre faceva parte di una «giunta segreta»⁴¹⁷ insieme al ministro Tanucci; che lo stesso marchese era amico sì della Belmonte che di Carasale – tanto più che la figlia dell'appaltatore sposa Angelo Fernandez, uomo di fiducia di Salas⁴¹⁸ – e che, repentinamente, volta le spalle in *primis* al famoso impresario e di conseguenza alla principessa, allontanandola lui dalla corte dopo le comprovate ostilità da parte della corte spagnola.

Napoli, «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 159-164:163. «14 marzo 1757. Apprezzo e misura de Real Palazzo di Capodimonte. Assentista Angelo Viti. Dominus Coppola retulit gli atti, e la relazione formata a 28 febbraio 1757 dal Regio Ingegnere Alberto de Pompeis per la revisione di quella formata dalli Regi Ingegneri Don Gioacchino Magliano e Don Giuseppe Astarita per l'apprezzo dell'opere di fabrica, piperni, ed altro fatto nel Real sito di Capodimonte dal Partitario Angelo Viti, riferendo esso Regio Ingegnere de Pompeis [...] vien riferita la partita de legnami, ed utensili lasciati nell'opera di detta Real Fabrica dal fù Assentista Carasale, quali con la relazione di detto Ingegnere Magliani furono giudicati per D. 4855, e dal detto Astarita per D. 2613.37 [...]», ASN, Sommaria, Notamentorum, vol. 198 in C. DE FALCO, GIUSEPPE ASTARITA. *Architetto napoletano. 1707 – 1775*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 221. «A Michele Imparato ducati 100. E per esso al capomastro fabricatore Baldassarre Palumbo a compimento di ducati 900 in conto delle fabbriche, materiali e magistero e di tutto lo spianamento del giardino e per l'edificazione del nuovo casino si sta facendo nella salita della villa di Capodimonte, nel luogo che si ritrovava incolto in dove dal fu Carasale tagliò le pietre mia proprietà a Capodimonte, giusta la nota tassata dall'architetto Raffaele Cappelli in data 26 aprile attraverso servizio del Real casino in detta villa di Capodimonte, quale luogo incolto gli fu donato dalla marchesa d'Oriolo Laura Biscardi, come per istrumento del 19 dicembre 1769 per notar Leonardo Colicchio di Napoli», ASBN, BSE, matr. 1556 del 16 maggio 1771 in E. NAPPI, *Passeggiando per San Carlo all'Arena*, Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2014-2016, p. 392.

⁴¹⁵ TANUCCI, *Epistolario I* (1723-1746), cit. pp. 724-727, lettera a Corsini da Napoli, 30 maggio 1744.

⁴¹⁶ IBIDEM.

⁴¹⁷ TANUCCI, *Epistolario I* (1723-1746), cit. p. 142, nota 3, lettera a Padre Ascanio da Napoli, 30 luglio 1737.

⁴¹⁸ Si vedano note 393-394, 413.

La vicenda di un uomo venuto dal nulla, salito all'apice del successo e diventato *longa manus* del potere regio, non può certamente risolversi definendolo semplicemente “povero e ladro” e per questo destinato, come accade in simili casi, alla morte e alla cosiddetta *damnatio memoriae*.⁴¹⁹ Di certo, l'impresariato era un mondo produttivo che prometteva guadagni ma che spesso si rivelava una legione straniera dove si cercava la fortuna e si trovava, non di rado, la rovina.⁴²⁰

⁴¹⁹ La *damnatio memoriae* era una pena consistente nella cancellazione di qualsiasi traccia riguardante una determinata persona, come se essa non fosse mai esistita. La *Damnatio Memoriae* era una condanna inflitta dal Senato dell'antica Roma nei confronti di nemici di stato e traditori, che prevedeva la completa rimozione di tutte le tracce dell'esistenza di una persona da archivi, registri, iscrizioni pubbliche, ritratti e monete. Una delle peggiori punizioni per un cittadino, dal momento che il popolo romano viveva per la realizzazione di opere che potessero essere ricordate dai posteri, e la condanna ad essere dimenticati dopo la morte rappresentava una delle paure più grandi dell'uomo dell'epoca.

⁴²⁰ G. CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento napoletano*, Roma, Bulzoni, 2021, p. 101.

4. Domenico Luigi Barone, prima barone, poi marchese di Liveri

A Napoli [...] v'è un poeta drammatico la cui principale preoccupazione non è quella di scrivere commedie [...] consiste nel trovare nella vita personaggi che abbiano l'età, l'aspetto, la voce, il carattere adatti a ricoprire i suoi ruoli. Nessuno osa dirgli di no, perché si tratta di divertire il sovrano. Fa provare gli attori per sei mesi insieme e separatamente. E sapete quand'è che la compagnia comincia a recitare, ad affiarsi, ad avviarsi verso quella perfezione che egli esige? Quando gli attori sono sfiniti dalla fatica di queste prove ripetute, saturi come diciamo noi. Da quel momento i progressi sono sorprendenti, ciascuno si identifica col suo personaggio; ed è grazie a questo faticoso esercizio che certe rappresentazioni continuano per sei mesi di seguito, e che il sovrano e i suoi sudditi godono il maggior piacere che possa dare l'illusione teatrale. E questa illusione, così forte, così perfetta dalla prima all'ultima rappresentazione, può, secondo voi, essere effetto della sensibilità?⁴²¹

Il poeta drammatico in questione è Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri, commediografo e direttore teatrale, attivo a Napoli nella prima metà del Settecento.

Domenico Luigi Barone nasce nel 1685 a Liveri, vicino Nola, e scompare dalle scene napoletane probabilmente nel 1759, forse in conseguenza della partenza di Carlo per il trono di Spagna.⁴²² Nello studio su *I Teatri di Napoli*, Croce riferisce di un giovane convittore del Collegio dei Nobili, impegnato nel 1703 nella rappresentazione della tragedia in musica *Clitennestra* nel ruolo di Pilade.⁴²³ Si tratta del diciottenne Liveri, allievo dell'istituzione prestigiosa, impegnato in un ruolo che ne segna la carriera. Intorno al 1715 compone *Il repentito, ovvero l'innocenza difesa dal cielo*, sul modello del primo dramma musicale.

⁴²¹ D. DIDEROT, *Paradosso sull'attore*, ed. italiana a cura di P. ALATRI, Roma, Editori Riuniti, 1993², p. 129. L'identificazione con Liveri risale a M. D. BUSNELLI, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture dans le pensée de Diderot. Avec des documents inédits, et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1925, p. 46 nota 1; F.S. SALFI, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi, Bauldry, 1829, pp. 46-48. Cfr. E. RANDI, *Il paradosso sull'attore di Diderot*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012, p. 201; P. VESCOVO, *Il Seicento e il Settecento*, in *Alle fonti del teatro. Documenti per la storia dello spettacolo in Occidente*, a cura di L. ALLEGRI, F. COTTICELLI, Roma, Carocci, 2022, pp. 105-132.

⁴²² F. IANNICIELLO, *Marchese Domenico Luigi Barone. Commediografo alla Corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2011; INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 270-283; COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, cit., pp. 455-510: 472-478; *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, a cura di F. COTTICELLI, Biblioteca Pregoldoniana, Venezia, lineadacqua edizioni, 2016. Si veda link [domenicobarone-partenio-francescocotticelli-bp16-2016-11-22.pdf](#) (usc.gal), consultato a maggio 2023; P. SOMMAIOLO, *Gli ingegnosi allestimenti del Marchese di Liveri alla corte di Carlo III di Borbone*, in CARLO DI BORBONE. *Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 119-140.

⁴²³ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 284-285; S. DI GIACOMO, *Cronaca del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738- 1884*, Trani, Vecchi, 1895, pp. 71-86; S. SGAMBATI, *La Clitennestra*, Napoli, Abri, 1703.

Nel 1733 si fa conoscere con l'allestimento del *Cavaliere*, costituendo una propria compagnia di attori dilettanti, in cui egli stesso recita nel ruolo dell'«Innamorato».⁴²⁴

era molto geniale in fare per suo, ed altrui divertimento delle commedie in sua casa in Liveri: ed egli medesimo, perché abilissimo, non solo componeva le commedie, ma egli stesso con invitta pazienza ne concertava la comica per lungo tempo; scegliendo egli prima i personaggi più adattati alla scenica rappresentanza, così per la statura, per l'età, e per i volti, che per gli andamenti tutti, acciò tutto andasse al naturale.⁴²⁵

Nel 1735, il sovrano lo invita a corte per assistere a un suo spettacolo:⁴²⁶ «chi narra che, lamentandosi una volta Carlo III di certe sconcezze teatrali, che gli eran dispiaciute, la Principessa di Belmonte gli lodasse molto la costumatezza delle commedie, che dava il Liveri; cosicché il Re, invogliato, lo fece venire a Napoli, e sentì la sua prima commedia. Altri narra che Carlo III sentì la prima commedia a Nola in casa del Liveri, e che gli piacque moltissimo, e lo animò a proseguire».⁴²⁷

Una testimonianza, sul metodo di lavoro che il Liveri adottava, ce la fornisce d'Onofri rimarcando che «era molto geniale in fare per suo, ed altrui divertimento, delle Commedie in sua casa in Liveri: ed egli medesimo, perché abilissimo, non solo componeva le commedie, ma egli stesso con invitta pazienza ne concertava la comica per lungo tempo, scegliendo egli prima i personaggi più adatti alla scenica rappresentanza, così per la statura, per l'età, e per i volti, che per gli andamenti tutti, acciò tutto andasse al naturale».⁴²⁸

⁴²⁴ INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 270-283: 274.

⁴²⁵ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit., pp. 133- 136.

⁴²⁶ Nel corso della sua carriera a Palazzo, Liveri lavora su un numero ristretto di testi di sua composizione: *La Contessa*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1735; *Il Cavaliere*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca, 1736; *Il Partenio*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca 1737; *L'Abbate*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, in Napoli 1741; *Il Governatore*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, in Napoli 1742, per Francesco Ricciardo Impressore del Real Palazzo; *Il Corsale*. *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, in Napoli 1743, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina; *La Claudia*. *Commedia di Domenico Barone...*, in Napoli, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1745; *Il Gianfecondo*. *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, in Napoli, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1745. I drammi furono anche ristampati: cfr. *Commedie di Domenico Barone Marchese di Liveri*, in Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1754.

⁴²⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 316. Cfr. P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 19; SOMMAIOLO, *Gli ingegnosi allestimenti del Marchese di Liveri alla corte di Carlo III di Borbone*, cit., pp. 126-127.

⁴²⁸ D'ONOFRI, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*, cit, p.133.

Di certo, assiste alla commedia *La Contessa*⁴²⁹ e «si degnò di tollerarne la rappresentazione non una, ma ben due volte».⁴³⁰ Il testo, nel quale sappiamo la scena è ambientata a Lucca, tra la piazza centrale e la casa della Contessa Eufrosia Castrucci in casa Gigli, ne consacra inconsapevolmente il successo, «piacque tanto al Re, che in quel teatro non si rappresentavano altre produzioni che quelle di Domenico Barone».⁴³¹

Probabilmente la buona riuscita si deve al fatto che nel teatro non si ascoltavano più commedie se non erano frammiste col dialetto e Liveri, fu una sorta di fondatore di un nuovo ed ingegnoso gusto di scene e di azione comica: «siccome le parti napoletane erano sempre buffe, perciò si diceva che la lingua napoletana è una lingua corrotta, è una lingua ridicola, è una lingua goffa, perciò indegna di profferire cose serie e divine».⁴³²

Nel libretto della commedia vi è una dedica di Paolo Mattia Doria a Liveri: «l'onore che mi avete fatto. Gentilissimo Signor Barone, di comunicarmi la vostra nobilissima Comedia prima d'averla pubblicata, è stato infinitamente obligante».⁴³³

Il 2 agosto 1735 «da tanto celebre e applaudita commedia del barone di Liveri intitolata *La contessa*» viene data alla stampa:⁴³⁴

è uscita dalle stampe, consegnata alla regal M. del nostro regnante, la tanto celebre e applaudita commedia del barone di Liveri intitolata *La contessa*, che per tutto il verno passato e in buona parte di

⁴²⁹ *La Contessa, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1735. Si veda link *La contessa. Commedia di Domenico Barone baron di Liveri dedicata alla sacra reale maesta di Carlo 3. Borbone re di Napoli .. : Domenico Barone* : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. Si veda CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 282-285, 316-319, 356-359, 389-424, 480-482. Cfr. R. TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 110-115; J. JOLY, *Une comédie populaire savante: La Claudia de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di E. KONIGSON, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125; F. C. GRECO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies» 1, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 50-63. Dello stesso autore si vedano *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981; *Libretto e messa in scena*, in *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, 2 voll., vol. I, pp. 313-319 e *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, in *Musica, teatro, cultura e società nella Napoli di G.B. Pergolesi*. Atti del convegno internazionale (Milano, 11-12 gennaio 1990), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 117-155.

⁴³⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 316.

⁴³¹ MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, cit., p.19.

⁴³² *IVI*, p. XVIII.

⁴³³ E conclude dicendo: «E qui di tutto cuore mi dico. Napoli 20. Luglio 1735. Pisa». Paolo Mattia Doria (Genova, 1667 – Napoli, 1746) è stato un filosofo e matematico italiano. Nel suo *Massime del governo spagnolo a Napoli*, iniziato nel 1709 e completato dopo il 1712, sosteneva che gli spagnoli avevano deliberatamente creato una cultura che ostacolasse lo sviluppo economico e sociale del paese. Cfr. K. STAPELBROEK, *Commercio, passioni e mercato. Napoli nell'Europa del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2020, p. 23, 91-108.

⁴³⁴ Non era una novità dare alle stampe le proprie opere, si ricorda che già nel l'attore veronese Adriano Valerini stampò le sue opere a Verona con un ricco frontespizio. Cfr. S. CARANDINI, *Le opere a stampa dei comici professionisti nel Seicento. Strategie e fortune editoriali*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 175-189.

questa età si è rappresentata in casa del medesimo barone nella sua terra di Liveri, con esserci intervenuta non una, ma più volte tutta intiera questa nobiltà [di Napoli], come altresì ogn'altro cetto di persone. Sua maestà si è degnata riceverla con tutta benignità. E, oltre ad un numero sufficiente che ne ha fatto fare l'autore per presentarsi a questa nobiltà, se ne son fatte più a conto d'un letterato per soddisfare la curiosità de' virtuosi e si dispensano da Felice Mosca vicino al Monte della Pietà.⁴³⁵

A maggio 1741, «conviniendo [dice il Montealegre] a Don Angel Carasale ritirarse desde luego de las dependencias del Theatro para atender mas libremente à sus intereses propios»,⁴³⁶ l'Uditore riceve l'ordine di collaborare con il Liveri. Nell'ottica del re e dei funzionari di corte, chiamare e collocare Liveri alla gestione impresariale del teatro reale è non solo un palese riconoscimento dei servizi resi, ma anche la valorizzazione del suo talento in una posizione di responsabilità attigua alle funzioni di un dignitario di corte.

Al 13 di maggio, sempre l'Ulloa dichiara di aver avuto lunga conversazione col Liveri per istruirlo sul Teatro reale e il 17 seguente, il barone accetta l'incarico manifestando i suoi buoni propositi. L'Ulloa lusinga il Montealegre per aver scelto «tal soggetto, il quale tra per esser sgombro di qualunque affannosa, non che altra mediocre incombenza, tra per essere intesissimo della comica e dilettaante ancora di musica, e, finalmente, tra per essere un uomo minuto e di buon gusto, al che si accoppia la chiarezza del suo sangue, potrà indurne a fare avventuroso prognostico».⁴³⁷ Approva, tra l'altro, molte delle idee del marchese sulle commedie da scegliere e sul resto, certo di potergli far firmare le cedole come tutti i *gentlemen* che dirigono i teatri delle altre città. Il barone così ha la facoltà di scegliere il titolo di Regio Direttore o di Regio Ispettore, con il distintivo di Cavallerizzo di campo, e una pensione di 800 scudi. L'8 giugno, in forma ufficiale, Liveri riceve la nomina, con mille ducati di pensione, lasciando a suo piacere la scelta di Direttore, Ispettore o Soprintendente: «S.M. ha creato Soprintendente di tutti i teatri il baron di Liveri, celebre compositore et attore di commedie in prosa. Gli ha liberato finora ducati duemila, perché possa venire in Napoli a situarsi».⁴³⁸ Da Liveri, il 17 giugno 1741, risponde che predilige essere chiamato «Ispettore del Real Teatro di S. Carlo» tanto «che la Maestà del Re si è compiaciuto di assegnargli come Ispettore del Real

⁴³⁵ «Gazzetta di Napoli», 2 agosto 1735, in MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 501.

⁴³⁶ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 359.

⁴³⁷ IBIDEM.

⁴³⁸ Fraggianni Niccolò. *Lettere a B. Corsini (1739- 1746)*, cit., pp. 228-229.

Teatro di San Carlo».⁴³⁹ L'aristocratico passò così, nel giro di pochi anni, a sovrintendere al teatro di corte e a dirigere il San Carlo nel sessennio dal 1741 al 1747.

Dai documenti consultati nell'Archivio di Stato di Napoli, si nota una particolare precisione e puntualità nel segnalare le spese per gli allestimenti e le compagnie. Attenzione pretesa dal re dopo la vicenda di Carasale,⁴⁴⁰ e che oggi è utile per ricostruire alcuni particolari relativi alla produzione degli spettacoli e alla formazione delle compagnie di artisti, dopo l'allontanamento del precedente 'imprenditore'. Ci sono contratti di ballerini e cantanti, maschili e femminili, redatti e firmati in prima persona dal Liveri, appena un mese dopo l'incarico ricevuto, delineandolo non solo nuovo impresario ma anche autore e, perché no, regista teatrale.⁴⁴¹

Tra i testi più famosi spicca *L'Abbate* del 1741, forse proprio per richiesta espressa del re. Infatti, ancora prima di essere nominato direttore, nell'aprile del 1740, gli giunge l'ordine di allestire una commedia e una compagnia da rappresentare alle maestà. Il barone reagisce subito:

non prima di ieri la sera, dopo mille difficoltà superate, fatto mi venne di unire, con speranza di qualche riuscita lo 'ntero numero degli interlocutori per la consaputa comedia, scelti parte da Napoli, parte da luoghi qui più vicini. Quando, dopo un convenevole assaggio fattone, vedrò il desiderio fatto più forte nelle mie speranze, mi porterò in persona a dargliene un più distinto ragguaglio.⁴⁴²

Al 7 dicembre del 1740, la commedia non è ancora allestita e Liveri chiede di avere «il tempo necessario così per lo trasporto del teatro, come per piantarlo e ritoccarlo».⁴⁴³ Il 1° gennaio del 1741 il teatro e gli attori sono pronti e nel carnevale di quell'anno, il re vede la prima messa in scena. Liveri, animato dall'accoglienza, implora il re «a volersi degnare di

⁴³⁹ ASBN, BSG, matr. 954 conto 3024 del 16 settembre 1741. Si veda numero 182 del regesto.

⁴⁴⁰ ASN, Regia Camera della Sommara-Fascio 465-III fascicolo 1 e 2, foglio 1: «Bilancio e levamento [...] del Real Teatro di San Carlo, dell'esatto e pagato, sotto l'ispezione dell'Illustrissimo Marchese di Liveri per causa di lesioni lasciati dal quondam Don Angelo Carasale, amministratore fù di detto Real Teatro per tutto Carnevale dell'anno 1741». Si veda numero 391 del regesto.

⁴⁴¹ Si veda ASN, Dipendenze della Camera della Sommara, fascio 464, fascicolo 2, foglio 17: documento di Levamento del retratto bilancio, con le copie di pagamenti ai ballerini e ai cantanti ordinate da Liveri per la stagione iniziata da Angelo Carasale nel gennaio 1741 e poi non conclusa. Si veda numero 299 del regesto.

⁴⁴² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 356-357.

⁴⁴³ IBIDEM. «Allorché poi si compiacerà la M. R. di ordinare la commedia, si compiacerà medesimamente, con la sua solita benigna clemenza, di concedermi il tempo necessario, così per lo trasporto del teatro, come per piantarlo e ritoccarlo, ed essendo egli di rilievo e di competente grandezza, atto appena da esser condotto in dieci caria, ed atto facilmente per le strade e tempi rotti a guastarsi, stimo io, col sentimento degli artefici, che appena per ciò fare bastar possono 15 giorni».

abilitarlo con dargli, e modo da potersi mantenere in Napoli, e luogo nella sua Real Corte, per istare continuamente a suoi Reali piedi». ⁴⁴⁴

Al 14 marzo Montealegre ribatte: «que ha hecho presente al Rey su suplica, pero, corno es genèrico, es preciso individue el empieo en que desea ser colocado». ⁴⁴⁵ E così, dopo tre giorni, il Liveri replica: «si degni onorarmi d'impiego nella sua Corte, per darmi la gran gloria di essere annoverato nel suo Real servizio, [...] di soprintendente alli Reali divertimenti, [...] e per ciò fare m'è assolutamente necessaria la stanza di Napoli, [...] prego V.E. che, considerandomi come sua creatura, voglia ottenermi dalla gran clemenza del Re». ⁴⁴⁶

L'autore è consapevole che i suoi testi non possono essere tradotti dal linguaggio teatrale a quello letterario e per questo è restio a consegnarli alle stampe, ma si arrende per dovere nei confronti del sovrano: ⁴⁴⁷ «quanto egli era giusto, che le mie Commedie non uscisser mai dalle Stampe, altrettanto fu mio pensiero, ch'esse mai non ne uscissero». ⁴⁴⁸ Credo anche che, nonostante la sua riluttanza a stampare le sue opere teatrali, ciò «non è disgiunta dalla vanità di un successo». ⁴⁴⁹

Le polizze bancarie reperite con la mia ricerca archivistica – già dal 18 maggio del 1737 e poi dal 13 luglio 1741 ininterrottamente – ⁴⁵⁰ hanno fornito una serie di dati impressionanti

⁴⁴⁴ IBIDEM.

⁴⁴⁵ IBIDEM.

⁴⁴⁶ IBIDEM.

⁴⁴⁷ *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, COTTICELLI, cit., p. 10; *INNAMORATI, La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 278.

⁴⁴⁸ «In pruova di cotal mia volontà vi priego a rammentarvi, che nel 733 veduta essendosi non men che trentadue volte su la Scena con piacer sommo la mia prima Commedia, detta il Cavaliere, pago io abbastanza d'aver ella avuto un'eccedentissimo guiderdone, stimai, che altro a far per lei non mi restasse che 'l porla a parte. Scorsi con tale stabilimento due anni e più, comparve su la Scena la mia seconda detta la Contessa, che incontrata avendo co' benigni Ascoltatori la sorte medesima di sua Sorella, che al par con quella si ponesse a parte fu mio pensiero. Con ciò credo d'avervi mostrato col fatto l'alienazion dell'animo, che in me fu sempre, di mandar mie Commedie alle Stampe: onde sol resta che palese ne vi faccia la giusta, e forte ragione, che a tale alienazione mi mosse [...]. La lingua si regola coll'aggiustatamente porre in bocca dell'Uom che recita le parole della Commedia; Il sembiante, con trasformarlo a misura delle passioni, che ingombrar dovrebbero l'animo del personaggio, che chi recita rappresenta. Ciò supposto, chi non vede, che l'espors con le Stampe al pubblico una Commedia altro non è ch'esporsla spogliata della parte del suo ornamento più ragguardevole? Non può certamente chi la Commedia sol legge, che pesarne la proprietà, e sceltrezza delle parole, restando in tanto di quel più defraudato che senza paragone delle parole più monta; vo' dire delle varie trasformazioni del volto che assai delle parole più parlano. Ciò generalmente accade in tutte le passioni, che giungono al colmo; quando per lo più, restando inceppata la lingua, l'anima a far mostra di quel che sente s'affaccia nel volto. In tal caso l'avvalersi delle parole non sol punto alla Commedia non giova, ma viene anche a recarle notabil danno qual è quello di spogliarla della dovuta necessaria proprietà [...]». *L'Abbate. Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, in Napoli 1741, *Introduzione*, pp. n.n.; *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, a cura di COTTICELLI, cit., p.10.

⁴⁴⁹ IBIDEM.

⁴⁵⁰ ASBN, BPV, matr. 1206 del 18 maggio 1737: «Francesco Zicarelli paga 8 ducati a Giacomo Cozzavallo, con denaro del Barone di Liveri per materiali e assistenza nelle scene del Teatro posto nel Real Palazzo per la commedia che ha fatto per servizio di Sua Maestà». Si veda numero 7 del regesto.

sull'attività di Liveri, che lega i due palcoscenici del Teatrino di Corte e del Teatro di San Carlo, rilevando un'abilità organizzativa non comune, simile a quella di Carasale che, a fatti certi, non sostituisce dopo l'arresto, ma anticipa nello svolgimento delle sue funzioni impresariali.⁴⁵¹ Sulla stessa linea del Carasale, infatti, Liveri impiega e «appalda» una molteplicità di maestranze, impegnate nella realizzazione dei cicli di repliche, da pittori a venditori di oli per candele, a «spatari» e «macinatori»,⁴⁵² ed altri; poi attori, cantanti e ballerini per i concerti e le commedie quotidiane, che si inseriscono in un regime quasi professionistico, come si intuisce anche dai pagamenti relativi all'assistenza in caso di infermità. La documentazione iconografica⁴⁵³ si riduce, invece, alla sola commedia del *Partenio* del 1737, trasmessa dal corago Nicola Rossi e vista dal sovrano nel Teatro di San Bartolomeo.⁴⁵⁴

Sulla produzione di Liveri, diverse le testimonianze di studiosi e storici. Il drammaturgo a lui coevo Francesco Cerlone ne parla come di un felice autore:

⁴⁵¹ ASN, Regia camera della Sommaria-Fascio 463, primo volume di cautele, foglio 8: Domenico Barone «cavallerizzo di campo di S[ua] M[ae]stà Dio Guardi ed Intendente del Real Teatro di San Carlo» promette di pagare a Agostino Fontana 350 doble di Spagna per l'onorario di virtuose fatiche nel recitare tre opere Eroiche, che si allestiranno nel Teatro San Carlo da ottobre 1741 e fino a carnevale 1742. In caso di divieto e ordine del re per qualsiasi accidente, gli sarà pagata solo la rata decorsa. Verrà fornito anche di abiti, abitazione e uso dei mobili. Agostino Fontana si obbliga di non mancare per sua colpa o, in caso contrario, è tenuto a risarcire i danni, le spese e gli interessi. Si veda numero 286 del regesto. Si rimanda alla foto e alla trascrizione integrale.

⁴⁵² ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 5, Foglio 124. 17 settembre 1746. Francesco Ciccarelli paga a Nicola Ventre ducati 37 e grana 60 per distribuirli e pagare tutti i pittori e macinatori di colori, che dal 9 agosto al 17 hanno lavorato nella pittura della scena della commedia *Li studenti*, che per reali ordini si allestirà nel Teatrino di corte. Si veda numero 316 del regesto.

⁴⁵³ Cfr. *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, Vicenza, Neri Pozza, 1975, p. 109; INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, cit., pp. 280-283. *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, COTTICELLI, cit. 11, nota 6.

⁴⁵⁴ *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, a cura di COTTICELLI, cit., p. 25: «Sacra Reale Maestà. Signore. Per quanto inlitterato, e di veruna vaglia io mi stimi, non mai di tanta poca mente mi riconobbi, che l'esser solamente stat'io vago, e goloso di leggere, e di udire le dotte, e ben rappresentate Commedie, ciò a poterne tal una concepire, ed insiem mandare alla luce bastevole giammai paruto mi fosse, e tanto più in luogo, ed in tempo, ch'a disanimar molt'è proprio, non dico un imperito, qual io mi sono, ma sin anche uom, che lungo in tale studio vanti il cammino; e per trovarmi in paese, dove rinomati valentuomini lasciato s'han di gran lunga dietro chiunque per l'innanzi a sì difficile profession si sia dato, ed in tempo, che regna, mercè di Dio, un Principe d'una mente sì vasta, e di sì esquisito gusto, e delicato scernimento, qual è la Maestà Vostra. Con tutto ciò per non mentir, Signore, preso avend'io in mira di passar, se non in virtuosa, in indifferente almeno applicazione gli ozj della mia solitudine, ad accozzar presi quattro scene, ch' unite bastarono a formarmi una favola, cui posi nome il Cavaliere, e dopo d'essa altra tesserne desio mi spinse, che la Contessa chiamasi, e fu ben ella più ch'avventurata, se nata appena davanti alla Maestà Vostra non una, ma più volte, ebbe la bella sorte di rappresentata vedersi. Ciò fe' Signore, che per far cosa, non dico alla Maestà Vostra grata, ma da me dovuta, dare alle stampe io la facessi per presentarla; e non men di questa la prima ancora per pura grazia di Vostra Maestà la stessa sorte vantando, ugual dovere di porla nelle Vostre Reali mani a far, ch'ella ancora uscisse alla luce mi costrinse. In veggendole dunque amendue dalla Maestà Vostra così fuor d'ogni lor merito benignamente gradite, quale meraviglia recar può mai, che dalla stessa benignitate affidato preso abbia io animo di presentarvi la terza? Ve l'offro dunque, Signore, con quella profonda, e riverente divozione, che da un fedele, ed obbligato vassallo, qual io mi sono, a Vostra Maestà va dovuta, e nel tempo stesso a credere umilmente vi prego, ch'a ciò la sola ambizion m'ha spinto di farmi, se non come vorrei, nel modo almeno, che posso, conoscere. Di Vostra Sacra e Real Maestà. 12 del 1737. *Umilissimo Vassallo*. Domenico Barone Baron di Liveri».

Felice quell'Autore che scrive, quando di tal valore ritrova gli Accademici Personaggi; Io per altro lagnar non mi posso di certi Comici che con impegno an recitate le mie Commedie; ma contento nemmen son rimasto di certi altri, che ridevano in certe scene che pianger doveano, ed indifferenti se ne stavano ove star doveano commossi, ed agitati; Succede questo perché si recita col pensiero altrove, e senza quell'impegno del proprio onore, ch'esser dovrebbe lo sprone più forte di chi al publico si espone, massime un Publico qual'è il nostro, Rispettabile, ed Erudito; Un sospiro (ed io ne fui testimonia di vista); un sospiro che esalar dovea un Personaggio, concertato dal fu Marchese di Liveri, sempre fra noi di gloriosa memoria; Un sospiro fu da lui concertato una sera 32. volte, e nemmen giunse il povero personaggio, che versava freddi sudori dalla fronte, per compiacere l'insigne Concertatore, che in quel sospiro cento cose volea ch'esprimesse in esalarlo; onde passò avanti, riserbandoli a meglio perfezionarlo in appresso; Un sospiro? mi dirà taluno; un sospiro, e fu me presente, e sull'onor mio lo giuro.⁴⁵⁵

Lo storiografo Pietro Napoli Signorelli gli riconosce priorità nell'uso di certe strategie comunicative e capacità di orchestrazione scenica:

Chi però servì di esempio al Liveri, o chi potrà seguirlo nell'imitare con indicibile verisimiglianza e col decoro che caratterizza la sua commedia? Chi nell'esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l'azione? Un'adunanza grande di cavalieri, come nella Contessa; un abboccamento di due signori grandando col seguito rispettivo, come nel Solitario; una scena detta del Padiglione nell'Errico che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un grande evento: i personaggi con tutta proprietà e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo, senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza politica; tutte queste cose quando più si vedranno sulle scene comiche? L'artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloqui, che presentava l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa, e sbandiva dal palco l'inverisimile desolazione delle gran piazze e contrade, là dove in ogni altro paese per un ridicolo miracolo poetico veggonsi sempre solo quei due o tre personaggi che piace allo scrittore d'introdurvi. I Greci non cadevano in tali inverisimiglianze col presidio del coro fisso, ma Domenico Barone che ne era privo, seppe introdurre i suoi personaggi a favellare senza

⁴⁵⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 319; *Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio*, COTTICELLI, cit., p. 14, nota 16; *Commedie di Francesco Cerlone napoletano...*, tomi 14, Napoli, Vinaccia, 1772-1778, tomo XIV, Al Carissimo lettore, pp. n. n. Cfr. F. COTTICELLI, *Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI -P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 365-378.

rendere le strade solitarie, la qual cosa deve osservarsi nella lettura delle commedie liveriane colla descrizione della scena. Il sagace Carlo Goldoni stimò di aver compreso dalla fama che ne correva, la maniera di sceneggiare del Barone, e volle provarsi ad imitarla nel Filosofo inglese, ponendo alla vista più colloqui in un tempo stesso; ma non ne fu approvato, e ci avvertì nell'imprimerlo che "niuno gli aveva detto bravo per questo". Narrandoci questa indifferenza dell'uditorio veneto, volle tacitamente insinuare l'inutilità dell'artificio liveriano, invece di dedurne, come doveva, di avere formato una copia esangue di un originale vivace.⁴⁵⁶

Carlo Goldoni, nella prefazione a *Il filosofo inglese*, probabilmente in reazione a una vulgata che tradisce il successo e la notorietà del modello liveriano oltre i confini del regno, dichiara di essere a conoscenza del *modus operandi* di Liveri e che, nonostante ciò, non è una sua pratica poiché è «un impegno che fa sudare»:

So che in Napoli l'erudito Cavaliere Baron di Liveri varie commedie ha composto per divertimento di quel sovrano, condotte con queste azioni duplicate, tripplicate e quadruplicate in scena, ma io non ho avuto la fortuna di vederle rappresentate, perché a Napoli non sono stato ancora; ho lette le opere sue, ma non è sì facile dalla lettura venirne in chiaro, dipendendo tutto dalla istruzione agli attori, in che suol egli divertirsi parecchi mesi per una sola commedia, e riescon poi le più graziose cose al mondo. Io non vo' darmi il merito di aver pensato il primo ad un tal gioco di scena, ma dico bene che l'eseguirlo, senza confusioni e con poche prove come da noi si pratica, è un impegno che fa sudare; e poi è forse l'ultima cosa che l'uditore conosca. Niuno mi ha detto bravo per questo ed io me l'aspettava con tanto piacere. Lettor carissimo, in grazia di questa confessione, dimmi, tu, bravo, che tu sia benedetto.⁴⁵⁷

Il commento goldoniano sottolinea, da un lato, la diversità produttiva e sociologica del teatro liveriano, «divertimento del sovrano» e «istruzione agli attori», dall'altro, riconosce nel «gioco di scena senza confusioni» delle azioni molteplici uno stile innovativo e narrativo.

⁴⁵⁶ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Napoli, V. Orsino, 1813, t. X, parte II, pp. 20-24.

⁴⁵⁷ C. GOLDONI, *Il filosofo inglese (1755)*, a cura di P. ROMAN, Venezia, Marsilio, 2000, p. 87. Cfr. P. VESCOVO, «J'avois grande envie d'aller à Naples». Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA-A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82, EAD., "Tarasca", *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «Drammaturgia», Firenze University Press, Anno XI, n.s. I, 2014, pp. 193-215.

Secondo lo studioso Paolo Sommaio, Domenico Barone intuisce, in anticipo e forse inconsapevolmente, la possibilità di introdurre primigenie variazioni nella costruzione di uno spettacolo teatrale e nel gestire gli attori che vi prendono parte al pari di un regista teatrale.⁴⁵⁸

Non sarebbe del tutto azzardato allora riconoscere, nelle modalità di intervento scenico da lui introdotte, una serie di innovazioni, che fanno presagire i futuri sviluppi delle pratiche teatrali nel corso del XVIII secolo.⁴⁵⁹ Come del resto, sulla stessa linea di pensiero è anche Elena Randi, la quale sostiene, contrariamente alle tesi di una parte della storiografia italiana, che il fenomeno registico teatrale nascerebbe con i naturalisti, pertanto, siamo di fronte ad eventi di natura registica.⁴⁶⁰

Non bisogna trascurare un dato fondamentale, ovvero che il Liveri avesse il sostegno dei nobili, essendo egli stesso parte integrante di quell'*entourage* aristocratico che, inevitabilmente, lo porta alla fama: «Barone lavora per gli stipendi di Carlo III di Borbone e ha a disposizione tutto il tempo e i mezzi che vuole».⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Secondo Franco Perrelli, l'affermazione della parola regia, o meglio una protostoria della regia teatrale, si ha proprio fra il Sette e l'Ottocento. F. PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET Libreria, 2005, p. 15; M. DE MARINIS, *Le rivoluzioni del Novecento*, in L. ALLEGRI ET AL., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2020, pp. 247-312.

⁴⁵⁹ SOMMAIOLO, *Gli ingegnosi allestimenti del Marchese di Liveri alla corte di Carlo III di Borbone*, cit., p. 138.

⁴⁶⁰ E. RANDI, *Il teatro romantico*, Bari, Laterza, 2016, p. 208.

⁴⁶¹ VESCOVO, "Tarasca", *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, cit., p. 192.

5. *Il cantiere del San Carlo e le sue maestranze*⁴⁶²

Per l'intero corso del Seicento e almeno fino alla seconda metà del secolo successivo, non essendo ancora definite le competenze specifiche degli ingegneri idraulici e militari, e anche dei cartografi, vengono affidate ai tavolari innumerevoli incombenze non specifiche della loro professione. Di attinenza dei regi ingegneri e degli architetti di casa reale restano incarichi più limitati ma prestigiosi, come le opere civili e militari di conto regio, o anche le pratiche necessarie per mettere fine a liti su suoli pubblici.⁴⁶³

Per questo, con l'avvento dei Borbone si avverte l'esigenza di riordinare il settore, limitando l'arricchimento fraudolento di questo ceto professionale: nel 1751 una prammatica fissa la dipendenza del collegio dei tavolari dal Sacro regio consiglio e non più dal tribunale di San Lorenzo, cui erano affidati pure i delicati compiti riguardanti la concessione delle licenze edilizie e dell'occupazione anche temporanea del suolo pubblico attraverso il Regio portolano.

I regi ingegneri, detti anche camerali – ovvero dipendenti dalla regia camera della sommaria – a partire dal XVII secolo fino a tutto il Settecento svolgono tra gli altri compiti quello di controllo degli affari relativi al fisco e al regio demanio, compresa la manutenzione di castelli e torri.⁴⁶⁴ Alla fine del Cinquecento gli ingegneri della regia corte erano sei, sotto la guida dell'ingegnere maggiore a cui spettava il compito di soprintendere tutti i lavori finanziati dalla corona nella capitale e nel regno.⁴⁶⁵ Quasi due secoli più tardi, nel 1757, giungono a venti unità e nel 1762 a ventidue. A seguito del dispaccio del 20 giugno 1759 viene inserita la possibilità di conseguire la «patente reale» di ingegnere camerale al di fuori dell'organico, previo esame da superare al cospetto di due ingegneri, due matematici e due avvocati fiscali togati del real patrimonio, ma senza aver diritto ad alcuno stipendio, né all'esercizio della professione di architetto.⁴⁶⁶

⁴⁶² La maggior parte delle notizie bibliografiche si deve allo studio di A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, aggiornamento 31 dicembre 2020. Si veda link: *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani* - fedOA (unina.it).

⁴⁶³ T. COLLETTA, *Napoli. La cartografia precatastale*, in «Storia della città», nn. 34- 35, Milano, Electa, 1985, pp. 54-55.

⁴⁶⁴ *La Scuola d'ingegneria in Napoli. 1811-1967*, a cura di G. RUSSO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, p. 8. Cfr. F. STRAZZULLO, *Ingegneri camerali napoletani del '700*, in «Partenope», n. 1, 1960, p. 51.

⁴⁶⁵ Erano ingegneri della regia corte Domenico Fontana, Pietro Castiglione, Cafaro Pignalosa, Mario Cartaro, Vincenzo de Rosa e Vincenzo della Monica. Nel 1633 risultano invece regi ingegneri: Giovanni Leonardo Cafaro, Orazio Campana, Orazio Gisolfo, Michelangelo Carataro, Onofrio Antonio Gisolfo e Gabriele Castiglione. Cfr. F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Arte Tipografica, 1995², pp. 33-34, 43.

⁴⁶⁶ *La Scuola d'ingegneria in Napoli. 1811-1967*, cit., p. 14.

Molti ingegneri-architetti, non dotati di questa patente, si fingono perciò regi ingegneri, firmando addirittura progetti di opere pubbliche e riscuotendone compensi senza averne titolo.⁴⁶⁷ Agli ingegneri-architetti – eccetto quelli direttamente chiamati dal sovrano a dirigere opere di pertinenza reale come i casi di Medrano,⁴⁶⁸ Vanvitelli e Fuga⁴⁶⁹ – restano affidati compiti nella sfera privata o – su incarico specifico e senza un ruolo fisso – in ambito municipale e/o giudiziario. In molti documenti, ritrovati nei fascicoli della Regia camera della sommaria, è citato fino a tutto il Settecento il «ceto degli ingegneri architetti» in maniera indistinta rispetto a quello «degli architetti civili».⁴⁷⁰ Un ingegnere regio è Pietro Righini: «Ad Angelo Carasale, D. 200 e per esso a Pietro Righini in conto delle sue virtù e fatiche come Ing.re del Real Teatro di S. Carlo».⁴⁷¹

Il titolo di ingegnere compare molto spesso, già dalla fine del Quattrocento, nella definizione di «architetto vulgo ingeniero»:⁴⁷² in particolare, nel Sud, la ritroviamo almeno fino alla prima metà del XVII secolo, nel momento in cui la figura del regio ingegnere consolida la propria fisionomia e preminenza in ambito statale.⁴⁷³ L'architetto era noto solo in quanto ingegnere, ossia nell'unico caso in cui egli fosse investito della funzione di progettare e dirigere opere pubbliche. Sino ai primi decenni del Novecento il nome o, quanto meno, il ruolo dell'architetto risultava di fatto sconosciuto alla gente comune. Così, pur in assenza di una seria distinzione tra le due figure, nel Mezzogiorno moderno comincia a farsi strada la definizione di ingegnere come tecnico che – maggiormente versato nella matematica e nelle

⁴⁶⁷ A. BUCCARO, *Da «architetto vulgo ingeniero» a «scienziato artista»: la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati-Artisti Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, Mostra documentaria bibliografica e iconografica (Archivio di Stato di Napoli 5 maggio 2002 - 15 marzo 2003), a cura di A. BUCCARO- F. DE MATTIA, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 17-44.

⁴⁶⁸ Come ingegnere maggiore del regno, Medrano percepiva, nel 1736, un mensile di duc. 107.38; ASN, Casa reale antica, Affari diversi, fascio 756; STRAZZULLO, *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, cit., p.161.

⁴⁶⁹ «Oltre si grande mole il Fuga ha fatto in Napoli il Cimiterio per l'Ospedale degl'Incurabili, poco lungi dalla Città nel sito denominato il Tredici, con 368 sepolture, con Chiesa, e con abitazione pel Rettore. Pel Duca Giordani un Palazzo incontro allo Spedaletto, e ivi vicino un altro Palazzo ben vasto pel Principe di Caramanica. Pel Principe di Jaci una Villa molto considerabile nel sito delizioso di Resina presso a Portici. Presentemente egli sta costruendo per ordine del Re un'estesa Fabbrica alla marina di là del Ponte della Maddalena, la quale deve contenere una molteplicità di magazzini ad uso di granaj pubblici, arsenale per artiglieria, e fabbrica per cordami: questi tre corpi divisi tra loro saranno sotto lo stesso tetto». MILIZIA, *Memoria degli architetti antichi e moderni*, cit., p. 386.

⁴⁷⁰ STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, cit., pp. 54-61.

⁴⁷¹ ASBN, BSG, matr. 894 del 2 dicembre 1738 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative*, cit., p. 240.

⁴⁷² Cfr. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti*, Istituto G. Treccani, Roma 1933, voce «Ingegneria».

⁴⁷³ G. FOSCARI, *Dall'arte alla professione. L'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

scienze affini applicate⁴⁷⁴ – era in grado di svolgere i delicati incarichi di competenza regia relativi alla costruzione e manutenzione di infrastrutture come strade, porti, ponti, canali, bonifiche, ecc.⁴⁷⁵

Carlo di Borbone nel 1752 fonda anche l'Accademia del disegno,⁴⁷⁶ per soddisfare le esigenze di preparazione dei professionisti impegnati nelle opere da lui promosse. Ad essa furono affiancate l'Accademia del nudo e quella di architettura; quest'ultima, sorta nel 1762 prima con sede presso i Reali laboratori, poi nel Palazzo degli studi. In un primo tempo viene affidata ad artisti delle fabbriche reali; in seguito, un progetto di riforma fu avanzato da Vanvitelli e Giuseppe Bonito, direttore dell'Accademia di pittura, che rimase inattuato per la morte del primo nel 1773.⁴⁷⁷

Ho pensato di creare una sorta di raccolta delle maestranze «appaldate», attive nel periodo 1737-1759, ripartite in quattro sezioni che contengono le notizie distribuite nei seguenti settori: «marmorari, pipernieri, riggiolai, tagliamonti, fabbricatori di calce»; «argentieri, indoratori, ferramentisti, ottonari»; «falegnami e mercanti di legno»; «addetti ai colori, architetti, pittori e scenografi»; «calzolari, franciari, ornamentisti, cartapistai, cucitori e sarti, guarnamentari».

La raccolta rappresenta una consistente base di partenza, probabilmente non esente da errori, per ricerche specifiche e può, anzi deve, essere oggetto di ulteriori approfondimenti, rettifiche e integrazioni.

⁴⁷⁴ Nel 1767 Genovesi, su incarico del ministro Tanucci e grazie al decreto di Ferdinando IV del 26 settembre 1777, istituì la Facoltà di matematica, che comprendeva anche una cattedra di Meccanica e una di Architettura e geometria pratica. Con l'occupazione francese, nel 1806, quest'ultima verrà abolita, venendo ripristinata solo dopo la Restaurazione e con finalità diverse.

⁴⁷⁵ BUCCARO, *Da «architetto vulgo ingegnere» a «scienziato artista»*, cit., p. 17.

⁴⁷⁶ Si veda L. PATERNA BALDIZZI, *La scuola di disegno di architettura della R. Università di Napoli, dalle origini al 1931*, Napoli, s.e., 1932; C. LORENZETTI, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 23; A. GIANNETTI, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia e a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982, pp. 134-138; M.L. SCALVINI, *La scuola di architettura dell'Accademia napoletana e i suoi responsabili*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano, 1992; F. MANGONE - R. TELESE, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento, Hevelius Edizioni, 2001.

⁴⁷⁷ Cfr. A. BUCCARO, *Aspetti della cultura tecnico-scientifica in epoca vanvitelliana: dall'architetto allo «scienziato-artista»*, in *Tecnologia scienza e storia per la conservazione del costruito*, «Annali della Fondazione Callisto Pontello», n. 1 (mar. -giu. 1987), p. 170. Si vedano R. DE FUSCO, *Vanvitelli nella storia e la critica del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, e R. DI STEFANO, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, ibidem.

Prima di inoltrarsi in questo vero e proprio ‘cantiere di maestranze’, è mio dovere stilare un piccolo vocabolario⁴⁷⁸ di termini napoletani del tempo, alcuni dei quali ancora in uso in area partenopea.

Inoltre, gli anni tra (), accanto ai nomi delle diverse maestranze, rappresentano il periodo effettivamente documentato della loro attività..

- Y Argentiero: da argento (colui che lavora l’argento).
- Y Cantaro: Pitale - vaso degli escrementi – cantero.
- Y Cantararo: Stovigliajo, chi fa petali o vasi degli escrementi.
- Y Fascitielli: fascitello – fascietto – fastello, ovvero fascio d’erba, di paglia e simile.
- Y Ferraro: ferrajo – fabbro – fabroferrajo (colui che lavora all’ingrosso) – magnano (colui che lavora ferri minuti).
- Y Formale, formaletto: acquedotto – pozzo.
- Y Franciari: chi vendeva articoli di passamaneria.⁴⁷⁹
- Y Guarnamentari: deriva dal termine guarnamiente, ovvero tutti i finimenti necessari a chi utilizza cavalli e carrozze.
- Y Indoratore: doratore, colui fa lavori di doratura su metalli o su ceramiche, vetri, legno.
- Y Luminare, luminaro: da lummenaria, ovvero luminaria, colui addetto alle luci.
- Y Marmoraro, Marmola: marmista (lavoratore di marmo), marmolaio (scultore di marmo).
- Y Mastro: maestro – mastro.
- Y Mastodascia, mastrodascia: maestro d’ascia – maestro falegname – falegname – legnajuolo – carpentiere (se fabbrica carrozze) – carrozziere.
- Y Ottonaro, attonaro: ottonaio.
- Y Pipierno, pepierno, peperniero: Piperno = lavoratore di pipierno ovvero scarpellino.
- Y Pittare: pingere – pignere – pitturare – dipingere – dipignere.
- Y Riggiolaro, riggiolaro: maiolicaro, mattoniere.

⁴⁷⁸ Si veda Vocabolario Napoletano-Italiano, *compilato sui dizionari antichi e moderni e preceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto per Pietro Paolo Volpe*, Napoli, Gabriele Sarracino librajo-editore, 1869.

⁴⁷⁹. Cfr. F. SCHIATTARELLA, *Maritaggi di cuccagna*, Napoli, Editrice E.D.A.R.T., Banca Sannitica, 1987, p. 116.

- Υ Sarzia, Sartia: da sarziame, sartiame, ovvero tronchi maggiori degli alberi di trinchetto, maestra e mezzana.
 - Υ Stuccheare, Stuccheà: stuccare – stuccatore (colui che lavora lo stucco).
 - Υ Tompagno, Tombagno: coverchio – coperchio di una cassa, etc.
 - Υ Tonaca: Intonaco – intonico – intonicatura.
- *Marmorari, Pipernieri, Riggiolai, Tagliamonti, Fabbrikatori di calce*

CARLO D'ADAMO, (1730-1747): maestro marmoraro.

Nipote del maestro stuccatore G. Battista e figlio di Costantino, anch'egli stuccatore che, tra il 1725 e il 1751, fu tra i più prestigiosi manifatturieri di marmo lavorato di gusto rococò a Napoli. I primi documenti ritrovati attestano che già nel 1731 egli operava – insieme a Ferdinando Sanfelice – ai marmi commessi nella chiesa di San Francesco di Paola detta di S. Maria della Stella, a Napoli, in cui eseguì due altari. Nel 1735 fu autore – grazie ai disegni fornitigli da Domenico Antonio Vaccaro – di un altarino in stile rococò per il succorpo della cattedrale di Napoli, attualmente visibile nella chiesa di Santa Restituta, nel medesimo duomo. Il rapporto di lavoro con Vaccaro fu continuo: infatti, nel 1737, realizzò i quattro altari secondo il disegno fattone dall'ingegnere regio nella chiesa del monastero di S. Maria della Consolazione delle Monache, a Napoli, presso porta S. Gennaro e ancora esistenti.

In occasione delle nozze di Carlo di Borbone fu incaricato da Carasale di lavorare sial alle «Porte del Real Palazzo, che nelle porte del Nuovo Teatro»,⁴⁸⁰ ma anche di fare «34 mostre di broccatello di Spagna e verde di Calabria con zoccoli di bardiglio e foglie di marmo bianco per l'Alcova del Real Quarto della Maestà della Regina Nostra Signora e pezzi di bardiglio lavorati e pietre di Genova occorse nel Real Gabinetto del Re Nostro Signore». ⁴⁸¹ Altro suo intervento furono le balaustre rococò – su disegno di Niccolò Tagliacozzi Canale – dal 1745 al 1746, per le cappelle dell'Annunciata e della Nascita del Signore in San Gregorio Armeno a Napoli.

⁴⁸⁰ ASBN, BSG, matr. 877 del 23 novembre 1737. Si veda numero 65 del regesto.

⁴⁸¹ ASBN, BSS, matr. 1346 del 28 maggio 1738 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative*, cit., pp. 244, 266. Si veda link: D'ADAMO, Carlo in "Dizionario Biografico" - Treccani - Treccani.

Nel 1740 scolpisce «N. 20 piume di Genova che a sue spese ha poste in opera per servitio del Palazzo del Marchese di Salas, così a Portici».⁴⁸²

ANTONIO SAGGESE, (1705-1740): maestro piperniero.

Giuseppe Fiengo cita Saggese come tra i più richiesti dalla committenza napoletana, ipotizzando che fosse a capo di una complessa organizzazione, in grado di svolgere più lavori in contemporanea. Pare, addirittura, che Antonio Saggese fosse il piperniero di fiducia di Sanfelice, Domenico Antonio Vaccaro, Luigi Vanvitelli e Niccolò Tagliacozzi Canale⁴⁸³ e che avesse in fitto «un monte di piperni sopra Chianura».⁴⁸⁴ Si hanno notizie già dal 1705 per lavori di «piperni che stanno facendo attorno lo piedistallo della statua del re nostro signore Filippo Quinto».⁴⁸⁵ Lavora «per la fabbrica del Palazzo del Principe di Satriano a Chiaia»⁴⁸⁶ con Ferdinando Sanfelice e, sempre con lui, anche al palazzo del principe della Rocca Filomarino.⁴⁸⁷ Dal 21 febbraio al 31 marzo 1735 Angelo Carasale lo paga per vari lavori appaltati a Castel Nuovo e «per il recinto [...] del nuovo baluardo del regio Castello nuovo, sito all'angolo della regia darsena».⁴⁸⁸ Dal 1737 è attivo nell'edificazione del Teatro San Carlo.⁴⁸⁹

GENNARO ATTANASIO, (1728-1743): riggiolaro.

Alcuni documenti legano il suo nome ad una delle più magnifiche e celebrate dimore patrizie di Napoli, il Palazzo dello Spagnuolo alla Sanità, fondato nel 1738 dal conte Nicola Moscato.⁴⁹⁰ Nel 1728 Anastasio consegna addirittura «numero 14.850 mattoni a carlini 32 il migliaro per servitio del casino del signor fiscale Paternò».⁴⁹¹ È tra gli addetti ai lavori per la

⁴⁸² ASBN, BSG, matr. 924 del 22 marzo 1740. Si veda numero 149 del regesto.

⁴⁸³ V. RIZZO, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mancaglia a Giuseppe Picano. Documenti ed Opere inedite*, parte II, in Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, pp. 177-218: 179.

⁴⁸⁴ Cfr. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., pp. 47; 107.

⁴⁸⁵ ASBN, BSG, matr. 560 del 4 luglio 1705 in V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli, 2001, p. 231.

⁴⁸⁶ ASBN, BSE, matr. 731 del 8 giugno 1709 in RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, cit., p. 83.

⁴⁸⁷ ASBN, BSA, matr. 883 del 2 giugno 1737 in M. DI MAURO, *Palazzo Filomarino della Rocca*, in «Studi di storia dell'arte», n. 19, Todi, 2008, pp. 207-232:225.

⁴⁸⁸ In FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., p.171.

⁴⁸⁹ ASBN, BSG, matr. 878 del 13 settembre 1737. Si veda numero 18 del regesto; ASBN, BSS, matr. 1333 del 25 settembre 1737. Si veda numero 20 del regesto; ASBN, BSE, matr. 1056 del 23 ottobre 1737. Si veda numero 26 del regesto; ASBN, BSG, matr. 878 del 15 novembre 1737. Si veda numero 60 del regesto.

⁴⁹⁰ M. DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, Università Degli Studi di Napoli "FEDERICO II", Dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura XX ciclo, 2004-2007, p. 61.

⁴⁹¹ ASBN, BPO, matr. 1091 del 18 agosto 1728 in NAPPI, *Passeggiando per San Carlo all'Arena*, cit., p. 388.

costruzione del Teatro San Carlo, in quanto è colui che consegna i mattoni «per servizio del Real Palazzo».⁴⁹²

FRANCESCO PALUMBO, FRANCESCO STREVELLA, MICHELE PALUMBO, TOMMASO BRUNO (1737).

Addetti alla consegna delle pietre «a servizio della fabbrica del nuovo Teatro Reale nominato San Carlo».⁴⁹³ Purtroppo non sono rinvenute altre notizie, poiché, probabilmente, erano addetti semplicemente alla consegna.

DOMENICO FERRIGNE/FERRIGNO, (1737-1741): capomastro tagliamonte.

Domenico Ferrigne lavora alla consegna delle pietre accanto a Francesco Palumbo, Giuseppe Vera, Francesco Strevella, Michele Palumbo e Tommaso Bruno. Nel 1739 è capo e addetto di cava e si occupa dell'estrazione e della lavorazione delle pietre che «sta tagliando nel loro monte»⁴⁹⁴ riferendosi alla costruzione di palazzo Costantino alla Costigliola⁴⁹⁵ - d'impianto e ispirazione sanfeliciano - «in virtù della misura fatta dal quondam Onofrio Parascandolo Regio Ingegniere».⁴⁹⁶

GIUSEPPE VERA/VERO, (1737-1742): mastro tagliamonte.

Addetto, come i precedenti indicati, all'estrazione delle pietre. È spesso nominato, insieme a Francesco Strevella, per consegnare le pietre nella «fabbrica del Nuovo Teatro che si sta edificando nella Real Corte».⁴⁹⁷ Inoltre si occupa del «formaletto per il comodo dell'acqua nella Casa palaziata di Donna Anna Maria d'Orso marchesa di Poppano»⁴⁹⁸ e, dalle partite di

⁴⁹² ASBN, BSG, matr. 878 del 10 dicembre 1737. Si veda numero 75 del regesto.

⁴⁹³ ASBN, BSS, matr. 1327 del 18 marzo 1737; ASBN, BSG, matr. 870 del 1° giugno 1737. Si vedano i numeri 4 e 8 del regesto.

⁴⁹⁴ ASBN, BPI, matr. 1783 del 23 dicembre 1739 in DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 189.

⁴⁹⁵ L'edificio sorse, verso la collina del Vomero, come un aggregato di abitazioni risalenti al XVII secolo ad opera di speculazioni, effettuate dall'architetto Paolo Papa, che lasciò l'abitazione ai propri eredi fino al 1739, quando Francesco Costantino acquisì le case e incaricò l'architetto Nicola Tagliacozzi Canale di restaurare il palazzo.

⁴⁹⁶ ASBN, BSS, matr. 1293 del 18 maggio 1735 in IVI, p. 188.

⁴⁹⁷ ASBN, BSG, matr. 870 del 1° giugno 1737. Si veda numero 8 del regesto.

⁴⁹⁸ ASBN, BSS, matr. 1384 del 17 dicembre 1740 in DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 96.

pagamento, si evince che risulta tra le maestranze del Palazzo dello Spagnuolo,⁴⁹⁹ ultimato nel 1742.

GIUSEPPE GASPARRO, (1737): fabbricatore di calce.

Scarse le notizie relative a Gasparro. Sappiamo solamente che riceve pagamenti da Carasale per quanto riguarda la calce che consegna «per servizio della fabbrica del nuovo Teatro che da lui si sta edificando nella Regia Corte»⁵⁰⁰ e «per servizio di diversi luoghi della Regia Corte».⁵⁰¹

GENNARO LA SALA, (1734-1741): stuccatore.

Impegnato «in conto delle tonache, stucchi [...] per servizio della facciata verso la strada di Chiaia».⁵⁰² Con riferimento alle opere in corso «nelle sue case site fuori la Porta di Chiaia»,⁵⁰³ riceve 15 ducati da Domenico Vaccaro. Nel 1741 è impegnato al fianco di Ferdinando Sanfelice per lo «Stucco capriccioso e decorazioni della nuova Guardaroba»⁵⁰⁴ e «intonacatura e compagno da lui fatto»⁵⁰⁵ nel Teatro San Carlo.

– *Argentieri, Indoratori, Ferramentisti, Ottonari*

ORAZIO ARENA, (1737-1742): argentiere.

Si hanno notizie dal 1737 per aver consegnato al Teatro San Carlo «tante robbe false»⁵⁰⁶ e «galloni d'argento falzi».⁵⁰⁷ Precedentemente ci sono notizie di Matteo Arena (1586-1600), indoratore e Geronimo Arena (1592-1626), indoratore e pittore.⁵⁰⁸ Possiamo supporre, pertanto, che faccia parte della stessa famiglia. La maggior parte dei pagamenti ad Orazio

⁴⁹⁹ Una delle dimore più celebrate e più discusse del Settecento napoletano. La sua attribuzione a Ferdinando Sanfelice è stata confutata in base ai documenti d'archivio, che assegnano il progetto al regio ingegnere e tavolaro Francesco Attanasio.

⁵⁰⁰ ASBN, BSS, matr. 1327 del 26 giugno 1737. Si veda numero 9 del regesto.

⁵⁰¹ ASBN, BSG, matr. 878 del 26 novembre 1737. Si vedano i numeri 67 e 70 del regesto.

⁵⁰² ASBN, BSS, 9 agosto 1734 in FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., p. 213.

⁵⁰³ ASBN, BSG, 28 febbraio 1735 in FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., p. 203.

⁵⁰⁴ ASBN, BSG, matr. 957 del 23 novembre 1741 in V. RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, Napoli, 1999, p. 130.

⁵⁰⁵ ASBN, BSG, matr. 954 del 12 dicembre 1741. Si veda numero 191 del regesto.

⁵⁰⁶ ASBN, BSE, matr. 1053 del 24 ottobre 1737. Si veda numero 27 del regesto.

⁵⁰⁷ ASBN, BSG, matr. 903 del 10 gennaio 1739. Si veda numero 117 del regesto.

⁵⁰⁸ PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, cit., pp. 361-367.

Arena sono per oggetti in argento e oro falso che servono per la realizzazione dei costumi di scena.⁵⁰⁹ Nel 1742, probabilmente con l'avvento di Liveri che allestisce commedie anche nel giardino di corte, Arena consegna «canne 33 di lastra servita per tutte l'invetriate fiorite de balconi, logge e giardino del Real Teatrino di Corte».⁵¹⁰

ANIELLO MANGINO, (1737): mastro indoratore.

Mangino si occupa di dorare, nel senso proprio di rivestire di uno strato continuo d'oro le superfici, difatti, svolge lavori di «pittura, oro et altro»⁵¹¹ e «dell'indoratura che hà fatto per suo conto nel nuovo Real Teatro».⁵¹²

CRISTOFORO FIORILLO, (1737-1742): ferramentista.

Cristoforo Fiorillo è attestato nel 1737 per la consegna di chiodi, oggetti, strumenti e arnesi di ferro serviti alla costruzione del nuovo Teatro⁵¹³ e, nel 1742, accanto al capo falegname Zaccaria Danise, per «chiodi, petrelle, ferri»⁵¹⁴ per servizio del Teatro.

ANTONIO GRAVINO/GRAVINA, (1732-1737): mastro ottonaro.

Anche dell'ottonaio Gravino abbiamo pochissime notizie. Nel 1732 lavora «per la Balaustrata della Tribuna della Nuova Chiesa del Noviziato di Napoli della Compagnia di Giesù»⁵¹⁵ e nel 1737 è impegnato in «lavori d'ottone per servizio delle porte del Nuovo Real Teatro».⁵¹⁶

– *Falegnami, Mercanti di legno*

DANISE ZACCARIA/ZAZZARIA, (1705-1741): capo falegname.

⁵⁰⁹ ASBN, BSG, matr. 903 del 21 gennaio 1739. Si veda numero 120 del regesto. ASBN, BSG, matr. 908 del 21 maggio 1739. Si veda numero 133 del regesto.

⁵¹⁰ ASBN, BSG, matr. 964 del 26 giugno 1742. Si veda numero 227 del regesto.

⁵¹¹ ASBN, BSE, matr. 1054 del 15 ottobre 1737. Si veda numero 22 del regesto.

⁵¹² ASBN, BSG, matr. 878 del 23 dicembre 1737. Si veda numero 82 del regesto.

⁵¹³ ASBN, BSE, matr. 1056 del 22 ottobre 1737. Si veda numero 25 del regesto.

⁵¹⁴ ASBN, BSG, matr. 959 del 16 maggio 1742. Si veda numero 219 del regesto.

⁵¹⁵ ASBN, BSE, matr. 994 del 20 novembre 1732 in V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli: la Chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli, 1989, p. 34.

⁵¹⁶ ASBN, BSS, matr. 1333 del 25 settembre 1737. Si veda numero 19 del regesto.

Nel 1732 consegna legname per il palazzo del Principe di Tarsia.⁵¹⁷ Dal 1737 è accanto ad Angelo Carasale in diversi cantieri, quale il «nuovo Real Teatro, come per li Regii Palazzi, Vecchio, e Nuovo, ed altri luoghi della Regia Corte».⁵¹⁸ Danise lo ritroviamo impegnato in diversi luoghi sia sotto la direzione di Carasale come nel «Real Teatrino di Corte, per la comedia che da esso suddetto s'appronta» del 1741,⁵¹⁹ sia con l'impresario Liveri.⁵²⁰ In tutti i documenti di archivio Danise è definito «Capo Falegname del Teatro Reale di San Carlo».⁵²¹ L'ultima notizia rinvenuta è sul finire del 1741, in occasione della messinscena dell'*Ezjo*, e distribuisce le paghe per «falegnami, facchini, tirascene e cieli, luminari, comparse, palchettari, bollettinari, portinari, cimbalaro, suggeritori, scenari di strada, carrozziere e sediarì, che hanno assestito e servito, così il Real Teatro, come gli Attori della comedia dell'*Ezjo*»⁵²² per ordine di Liveri, ispettore del Teatro.

ALESSIO MOSCA, (1733-1743): mastro falegname.

In uno studio di Marco di Mauro, Alessio Mosca, nel 1733 è addetto alla consegna di travi di legno «per l'edificazione della detta sua Casa Palaziata sita da sopra i Regij Studij nel luogo detto la Costigliola de Signori Carafa»,⁵²³ ovvero il palazzo de Vietri di Bernardo de Vietri, facoltoso notaio del sec. XVIII. Esperto e mercante di legname, nel 1737 consegna e vende 701 tavole di pioppo al Teatro San Carlo, con prezzo deciso insieme a Antonio D'Aveta e Giuseppe Schioppa.⁵²⁴

Nella *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni* studi di Pinto, vi è un Alessio Mosca «mastro piperniero» che consegna due tavoloni di piperno ad uso di balcone e altri pezzi ad uso di cisterna.⁵²⁵

⁵¹⁷ «ASBN, BSS, matr. 1254 del 8 novembre 1732, V. RIZZO, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un Principe napoletano di respiro europeo (1685 - 1753)*, Aversa, Grafica F.lli Macchione, 1997, p. 52.

⁵¹⁸ ASBN, BSG, matr. 877 del 23 novembre 1737. Si veda numero 64 del regesto.

⁵¹⁹ ASBN, BSG, matr. 946 del 21 luglio 1741. Si veda numero 176 del regesto.

⁵²⁰ ASBN, BSG, matr. 954 del 6 settembre 1741. Si veda numero 177 del regesto; ASBN, BSG, matr. 954 del 16 settembre 1741. Si veda numero 181 del regesto.

⁵²¹ ASBN, BSG, matr. 959 del 2 gennaio 1742. Si veda numero 194 del regesto; ASBN, BSG, matr. 899 del 15 novembre 1738. Si veda numero 109 del regesto.

⁵²² ASBN, BSG, matr. 954 del 29 novembre 1741. Si veda numero 186 del regesto.

⁵²³ ASBN, BPO, matr. 1046 del 4 maggio 1733 in DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., pp. 157-158.

⁵²⁴ ASBN, BSS, matr. 1335 del 29 novembre 1737. Si veda numero 71 del regesto.

⁵²⁵ ASBN, BPO, matr. 1199 del 10 maggio 1743 in PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, cit., p. 957.

ANTONIO D'AVETA/AVETA, (1725-1744): falegname.

Nel novembre 1742, come testimoniano alcuni pagamenti è impegnato nel palazzo Filomarino della Rocca⁵²⁶ «per l'opera di legname, cioè di porte, finestre, et altro». ⁵²⁷ Nel 1737, insieme ad Alessio Mosca e Giuseppe Schioppa, lo troviamo come «esperti e mercanti di legname». ⁵²⁸

GENNARO PETAGNA, (1741): mercante di legname.

Abbiamo notizie di un certo Petagna Gio. Antonio (1659-1667), fabbricatore. ⁵²⁹ Per quanto riguarda Gennaro, in una plizza del 1741, è definito mercante di legname per averlo venduto «a servizio del Real Teatro di Corte, per la comedia che si hà pronta à Sua Maestà Dio Guardi, il vegniente Carnevale». ⁵³⁰

– *Addetti ai colori, Architetti, Pittori e Scenografi*

PIETRO RIGHINI, (Parma 1683-1742): architetto, pittore e scenografo.

Allievo di Ferdinando Galli Bibiena, nel 1716 inizia la carriera di scenografo a Milano, dove lavora al Teatro Ducale. Collabora nel *Costantino* di Francesco Gasparini, inaugurando il regio Teatro Ducale, costruito da un altro allievo del Bibiena, Gian Domenico Barbieri e l'anno dopo, sempre a Milano, dipinge le scene per il *Publio Cornelio Scipione*. Nel 1723 opera come restauratore al Teatro Regio di Torino e scenografo dell'opera della riapertura, *Artenice*: sul libretto si qualificava «al servizio del principe Antonio di Parma». Viene nominato, il 1° settembre 1727, «Architetto Teatrale di SAR» con la paga mensile di 244 lire di «provvigione e companatico», ⁵³¹ ovvero 3 pagnotte e 3 boccali di vino al giorno, fino al 15 febbraio 1732. Al

⁵²⁶ Uno dei palazzi monumentali di Napoli, ubicato in via Benedetto Croce, lungo il decumano inferiore. Abitato nei secoli da importanti famiglie nobili locali, divenne residenza anche di Benedetto Croce fino alla sua morte.

⁵²⁷ ASBN, BPI, matr. 1837 del 20 novembre 1742 in DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 198; ASBN, BPI, matr. 1847, del 4 aprile 1743 in IVI, p. 199.

⁵²⁸ ASBN, BSS, matr. 1335 del 29 novembre 1737. Si veda numero 71 del regesto.

⁵²⁹ «A di 9 di 7bre 1659 in Napoli Facciamo fede noi sottoscritti Capomastri fabricatori della Chiesa nova di Sant'Agostino di questa Città, come nel mese di luglio, Agosto e 7bre sino alla presente giornata si sono spesi a' nostro conto per legnami e ferri, funi e mastri d'ascia, e mastri fabricatori per giornate loro, parrelli, calce, pozzolana, mattoni, chiodi, tavole e chiancarelle così per la forma della lamia maggiore, come per fabrica docati circa novecentocinquanta (...) Iacinto borza fo fede Io Giovanni antonio petagna fo fede (...)». in V. RUSSO, *Sant'Agostino Maggiore. Storia e conservazione di un'architettura eremitana a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 238.

⁵³⁰ ASBN, BSG, matr. 946 del 13 luglio 1741. Si veda numero 172 del regesto.

⁵³¹ F. STOCCHI, Voce *Righini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2016. Si veda link: RIGHINI, Pietro in "Dizionario Biografico" - Treccani. Cfr. *Illusione e pratica teatrale*.

Teatro Farnese di Parma è attivo, nel 1728, in occasione delle nozze del duca Antonio Farnese, per il dramma *Il trionfo di Camilla*, allestito dal Collegio dei Nobili e, nel 1732, in *La venuta di Ascanio in Italia* per l'arrivo del nuovo sovrano Carlo di Borbone.

Nel 1737 è parte attiva all'inaugurazione del Teatro San Carlo di Napoli con le scene dell'*Achille in Sciro*,⁵³² riscuotendo un tale successo da essere confermato come direttore e capo degli allestimenti scenici. Vi resta fino al 1740 realizzando le scene per *L'Olimpiade*, *Il Demetrio*, *Artaserse*, *Le nozze di Amore e Psiche*.⁵³³ Ritorna a Parma e l'ultima sua scenografia è per il carnevale del 1742 in *Siroe, re di Persia*.

LONARDO/LEONARDO CARLO COCCORANTE, (1716-1737): pittore paesaggista.⁵³⁴

L'artista è pittore presso la corte borbonica, uno dei maggiori esponenti della pittura di prospettive della prima metà del Settecento, che continua la tradizione di pittura paesaggistica iniziata da Francois de Nomé e Viviano Codazzi.

Tra le prime notizie documentate sappiamo che è attivo nella «Camera dei Quadri»⁵³⁵ del palazzo alla Sanità e per «Quadri di Architettura e Marine i quali debbiano essere di tutta bontà e perfezione».⁵³⁶ Infatti, Nel periodo che va dal 1720 al 1733, è da collocare un gruppo di opere, improntate all'accostamento “mare-architetture”, si tratta di dipinti concepiti attraverso la ricerca ambientale della luce che risalta loggiati, rovine e rocce sullo sfondo di un

Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, cit., pp. 102-108, 112, 114; G. BOTTI, *Pietro Righini apparatore e scenografo a Parma*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI - R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp. 139-162; L. ALLEGRI, *Il teatro e lo spettacolo*, in *Storia di Parma*, X, *Musica e Teatro*, a cura di F. LUISI - L. ALLEGRI, Parma, Mup, 2013, pp. 423-503.

⁵³² Si veda MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., pp. 532-533.

⁵³³ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 465 - I fascicolo 5, senza numero. 15 aprile 1739. Si veda numero 378 del regesto.

⁵³⁴ G. BORRELLI, voce *Coccorante, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982. Si veda link: COCCORANTE, Leonardo Carlo in "Dizionario Biografico" - Treccani - Treccani. Cfr. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 1923, cit., p. 252; R. LATTUADA, *Opere di Massimo Stanzione, Dirck van Baburen, Antonio de Bellis, Filippo Vitale, Francesco Guarino, Salvator Rosa, Domenico Gargiulo, Abraham Brueghel, Giacomo del Po, Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Solimena, Baldassarre de Caro, Nicola Maria Rossi, Leonardo Coccorante, Francesco de Mura, Gaspare Traversi*, in *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio a Matera*, a cura di R. LATTUADA; introduzione di S. ABITA, Napoli, Paparo, 1999; *Stregonerie e vari capricci da Salvator Rosa a Giacomo Del Po*. Dipinti dalle collezioni di Camillo d'Errico e della Fondazione De Vito, catalogo della mostra a cura di N. Bastogi e M. Vincenzo Fontana. (Pinacoteca e Biblioteca Camillo d'Errico, Palazzo San Gervasio (PZ), 27 marzo - 31 maggio 2021). Roma, Artemide, 2021.

⁵³⁵ «A Don Bartolomeo De Maio, ducati 10 e per esso a Leonardo Coccorante a comp. di 88 ducati in conto della Camera dei Quadri che sta facendo per suo servizio nel suo Palazzo alla Sanità servata la firma della scrittura privata che fra esso e detto pittore Leonardo Coccorante paesaggista si è fatta». ASBN, BPO, matr. 952 del 18 agosto 1717 in RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, cit., p. 91.

⁵³⁶ ASBN, BSS, matr. 1259 del 4 febbraio 1733 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative*, cit., p. 233.

mare in tempesta ripreso dal vero. La storiografia tradizionale indica nel Coccorante un pittore di vedute riprese dal vero; quelle recuperate appartenevano al ciclo di architetture e paesaggi dipinti tra il 1739 ed il 1741 per l'appartamento della regina Maria Amalia di Sassonia. Sollecitato successivamente dalle rovine antiche di Ercolano e Pompei, inizia a dipingere in prospettiva non frontale ma laterale, un metodo nuovo ispirato alle teorie degli scenografi contemporanei, come Ferdinando Galli Bibiena.

Infatti, una polizza bancaria del 1737, attesta il lavoro di Coccorante, sotto la direzione di Medrano e Carasale, «in pittare le stanze e Palchetto Reale esistentino nel Nuovo Teatro di San Carlo».⁵³⁷

GENNARO BUONOCORE DI NARDO, (1729-1757): pittore.

Una prima notizia risale al 1729 «per la tinta a 7 finestre per la nuova fabbrica di nostro Banco»⁵³⁸. Nel 1737 è attivo nel cantiere del San Carlo consegnando «1076 tele per servizio delle scene del nuovo Teatro».⁵³⁹ Nel 1757 opera presso il conservatorio dei SS. Pietro e Paolo «per tutte le dipinture di piombo ad oglio dal medesimo fatte di tutte le gelosie, porte e finestre del belvedere nuovamente fatto dal loro Conservatorio come dall'apprezzo fattone dal Regio Ingegnere Giuseppe Astarita».⁵⁴⁰

FRANCESCO SANTELIA, (1737-1742): consegna di colori.

Dal 1737 è addetto alla consegna dei colori per dipingere le scene del nuovo Teatro.⁵⁴¹ Nel 1739 ancora consegna i colori «per servizio delle pitture delle scene del Real Teatro».⁵⁴² Nel 1742, sotto la direzione di Liveri, consegna dei colori di precedenti ordini di Vincenzo Re.⁵⁴³

⁵³⁷ ASBN, BSG, matr. 877 del 9 dicembre 1737. Si veda numero 74 del regesto.

⁵³⁸ ASBN, BPO, matr. 554 del 26 novembre 1729 in E. NAPPI, *Il palazzo e la cappella del Sacro Monte e Banco dei Poveri*, in *Le arti figurative*, cit., 1979, p. 180.

⁵³⁹ ASBN, BSS, matr. 1331 del 9 agosto 1737. Si veda numero 11 del regesto; ASBN, BSS, matr. 1332 del 11 settembre 1737. Si veda numero 17 del regesto.

⁵⁴⁰ ASBN, BSE, matr. 1332 del 12 novembre 1757 in C. DE FALCO, *GIUSEPPE ASTARITA. Architetto napoletano. 1707 – 1775*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 235.

⁵⁴¹ ASBN, BSS, matr. 1331 del 23 agosto 1737. Si veda numero 14 del regesto; ASBN, BSG, matr. 877 del 20 dicembre 1737. Si veda numero 80 del regesto; ASBN, BSG, matr. 886 del 7 giugno 1738. Si veda numero 97 del regesto.

⁵⁴² ASBN, BSG, matr. 903 del 18 marzo 1739. Si veda numero 128 del regesto; ASBN, BSG, matr. 908 del 12 giugno 1739. Si veda numero 135 del regesto.

⁵⁴³ ASBN, BSG, matr. 959 del 11 gennaio 1742. Si veda numero 196 del regesto.

NICOLA AMATO, (1741-1742): consegna di colori

Come per Francesco Santelia, anche di Nicola Amato le notizie sono rade. Sappiamo che, ad agosto del 1741, consegna i colori per le scene del San Carlo, ordinati in una nota firmata dall'architetto e capo pittore Vincenzo Re.⁵⁴⁴

VINCENZO RE, (Parma, 1695 - Napoli, 1762): pittore e scenografo.⁵⁴⁵

Appartenente a una famiglia di artisti parmigiani, inizia a lavorare a Torino. Giunge a Napoli nel 1737 come aiutante di Pietro Righini per la costruzione delle scenografie nel Teatro San Carlo, per lo spettacolo inaugurale, *Achille in Sciro*.⁵⁴⁶

Lavora con il maestro fino al 1740, sostituendolo in sua assenza in qualità di pittore e realizzatore delle scene. Dopo quella data prende il suo posto al San Carlo come inventore, direttore e scenografo, creandovi oltre 100 allestimenti tra opere e balli, fino alla sua morte. Ideatore straordinario di macchine per gli apparati di vari festeggiamenti. Oltre che per l'opera, allestisce gli spettacoli di prosa e le feste sia nel Teatrino di Corte⁵⁴⁷ che nei palazzi della nobiltà. Da alcuni documenti iconografici rimasti (fig.9),⁵⁴⁸ è evidente l'ispirazione bibienese, specie nelle scene di architettura, e non mancano elementi caratteristici della meraviglia, che fanno di lui quasi un precursore dello spettacolo illuminista.

⁵⁴⁴ ASBN, BSG, matr. 966 del 30 giugno 1742. Si veda numero 230 del regesto.

⁵⁴⁵ Si veda link: Dizionario della Musica (lacasadellamusica.it); per tutti i libretti dal 1737 al 1762: Gherardo Casaglia - Almanacco (almanac-gherardo-casaglia.com); per le immagini delle sue scenografie: Vincenzo Re: Scenografie (handelforever.com).

⁵⁴⁶ Si veda Pietro Righini.

⁵⁴⁷ ASBN, BSG, matr. 963 del 12 giugno 1742 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti*, cit., p. 241; ASBN, BSG, matr. 1994 del 24 dicembre 1744 in IVI, p. 241.

⁵⁴⁸ Quindici tavole incise da Giuseppe Vasi.



Fig. 9. *Narrazione delle solenni Reali feste fatte celebrare in Napoli da sua Maesta il Re delle Due Sicilie Carlo Infante di Spagna... per la nascita del suo primogenito Filippo Real Principe delle Due Sicilie.* Napoli, Stamperia Reale, 1749. Antiporta incisa da Carlo Gregori, 16 pp. seguite da 15 tavole calcografiche, di cui 13 a doppia pagina e 2 ripiegate più volte, incise per lo più da Giuseppe Vasi, ma anche da Angelo Guiducci, Felice Polanzani, Luigi Le Lorrain, e Nicolas Desjardins, su disegni dello scenografo Vincenzo Re.

Nei documenti d'archivio è spesso menzionato come «architetto e capopittore»⁵⁴⁹ occupandosi delle scene per gli spettacoli del Barone di Liveri.

Nel palazzo reale di Portici, in particolare in alcuni ambienti dell'appartamento dei sovrani, vi sono architetture dipinte sulla volta e sulle pareti dello scalone, due anticamere con

⁵⁴⁹ ASBN, BSG, matr. 954 del 6 settembre 1741. Si veda numero 178 del registro.

false architetture e le pareti del terzo salone attribuite a Re insieme a Crescenzo Gamba.⁵⁵⁰ A Napoli lavora sicuro fino al 1757, come si evince dai documenti diffusi da Aldo Pinto.⁵⁵¹

Vincenzo Re nel 1743 si occupò anche della «disegnatura, direzione, ed assistenza, così nella costruzione delle scene fatte per uso del Real Teatro grande di basso, come per le altre fatte per uso del Real Teatrino di Corte», servite per la Serenata rappresentata in occasione dello «sgravamento della regina nostra Signora».⁵⁵²

FERDINANDO SANFELICE, (1675-1748): architetto, pittore e scenografo.

Appartenente a una facoltosa famiglia iscritta al seggio di Montagna, allievo di Francesco Solimena, progettò palazzi soprattutto per l'aristocrazia napoletana utilizzando forme inconsuete e un sistema decorativo volto ad esaltare le membrature architettoniche.⁵⁵³ Sanfelice fu stimato per aver introdotto a Napoli «il buon gusto nei prospetti de' palazzi con ornarli di stucco».⁵⁵⁴ Progetta una delle più famose ed innovative macchine da festa per la nascita di Maria Elisabetta, primogenita di Carlo, il 6 settembre 1740 (fig. 10).⁵⁵⁵

Realizza la Fiera del 1738 in occasione delle nozze di Carlo e Maria Amalia, vincendo la gara d'appalto indetta dagli Eletti della città tra tutti gli architetti napoletani. De Dominicis, nel commento alla vita di Sanfelice, ricorda che l'intero apparato fu costruito a spese della città e dell'Erario regio.⁵⁵⁶

Nel 1740, insieme a Tagliacozzi Canale e a Ferdinando Fuga, fu allestita la grande fiera per la nascita dell'infanta. In questa occasione costruisce nel largo di fronte al palazzo reale una grande torre a pagoda ispirata alla moda allora molto diffusa delle cineserie. Luogo per

⁵⁵⁰ DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., pp. 84-85.

⁵⁵¹ PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, cit., pp. 2143-2145.

⁵⁵² ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 1, Foglio 95, 20 dicembre 1743. Si veda numero 263 del regesto. Si veda anche ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 1, Foglio 6, 22 giugno 1743, numero 255 del regesto.

⁵⁵³ Cfr. DE SETA, *L'architettura in Campania*, cit., p.86; RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius architectus neapolitanus*, cit.; *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, Esi, 2004 in particolare F. MARIAS, *Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio M., Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III*, in IVI, pp. 267-28; R. LUCCHESI, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740. Nuovi Documenti*, in Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, pp. 429-465; R. PERUGINI, *Spazio, scienza e simbolo nella cultura architettonica delle Due Sicilie. Continuità e discontinuità dialettiche da Guarino Guarini a Ferdinando Sanfelice*, in "Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa", a cura di A. Gambardella, Napoli 2005, pp. 133-142; C. MARCHEGIANI, voce *Sanfelice, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 90, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017.

⁵⁵⁴ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III, Napoli, 1742- 1745, p. 649.

⁵⁵⁵ Cfr. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, cit.; SCAFOGLIO, *Il Gioco della cuccagna*, cit.; R. LUCCHESI, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740*, cit., pp. 429-465. Lucchese documenta i lavori di preparazione dell'apparato di feste progettato per l'occasione, dall'illustre architetto.

⁵⁵⁶ DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, cit., pp. 653-655.

eccellenza era la piazza davanti il palazzo e, per l'occasione, venne allestito un ampio anfiteatro che riprendeva il disegno della facciata di Palazzo Reale. Gli archi erano suddivisi orizzontalmente in modo da creare due vani sovrapposti: nella parte superiore erano disposti dei palchetti in cui la nobiltà poteva assistere allo spettacolo mentre al di sotto, nei portici, erano alloggiati le botteghe. Questa geniale soluzione permise di evitare problemi di ordine pubblico durante il saccheggio. Secondo il progetto sanfeliciano, infatti, l'intera cuccagna, venne costruita in modo da evitare problemi di cedimento strutturale e il ferimento del popolo, che con il loro entusiasmo nell'accettare i doni del sovrano simbolicamente dimostravano di accettare l'ordine costituito e garantivano pubblicamente al re la loro fedeltà.⁵⁵⁷ Una polizza bancaria evidenzia l'opera «delle quattro fontane che dovrà fare nell'angoli della Torre Piramidale che si sta facendo avanti il Real Palazzo d'ordine della Regia Corte [...] in conformità del disegno di don Ferdinando Sanfelice e secondo l'ordinanza e parere del medesimo».⁵⁵⁸

I festeggiamenti iniziarono il 19 novembre e durarono quattro giorni prima di dare inizio al saccheggio delle botteghe con il lancio di quattromila pezzi di pollo dalla Torre. Per tutti i quattro giorni l'intero apparato venne illuminato, senza badare a spese.⁵⁵⁹

Comprovati documenti attestano che parte dei pagamenti furono effettuati da Geronimo Trutta, tesoriere della città, e il restante dallo stesso Sanfelice, che a sua volta riceveva continui compensi dalla tesoreria di Stato, come risulta dal versamento di ducati 949, 12 a compimento di 2000 del 13 ottobre 1740.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ LUCHESE, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740*, cit., p. 431.

⁵⁵⁸ ASNB, BPO, matr. 1258 del 20 settembre 1740 in LUCHESE, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740*, cit., p. 436.

⁵⁵⁹ LUCHESE, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740*, cit., p. 435.

⁵⁶⁰ ASNB, BSG, matr. 934. del 13 ottobre 1740 in LUCHESE, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740*, cit., p. 444.

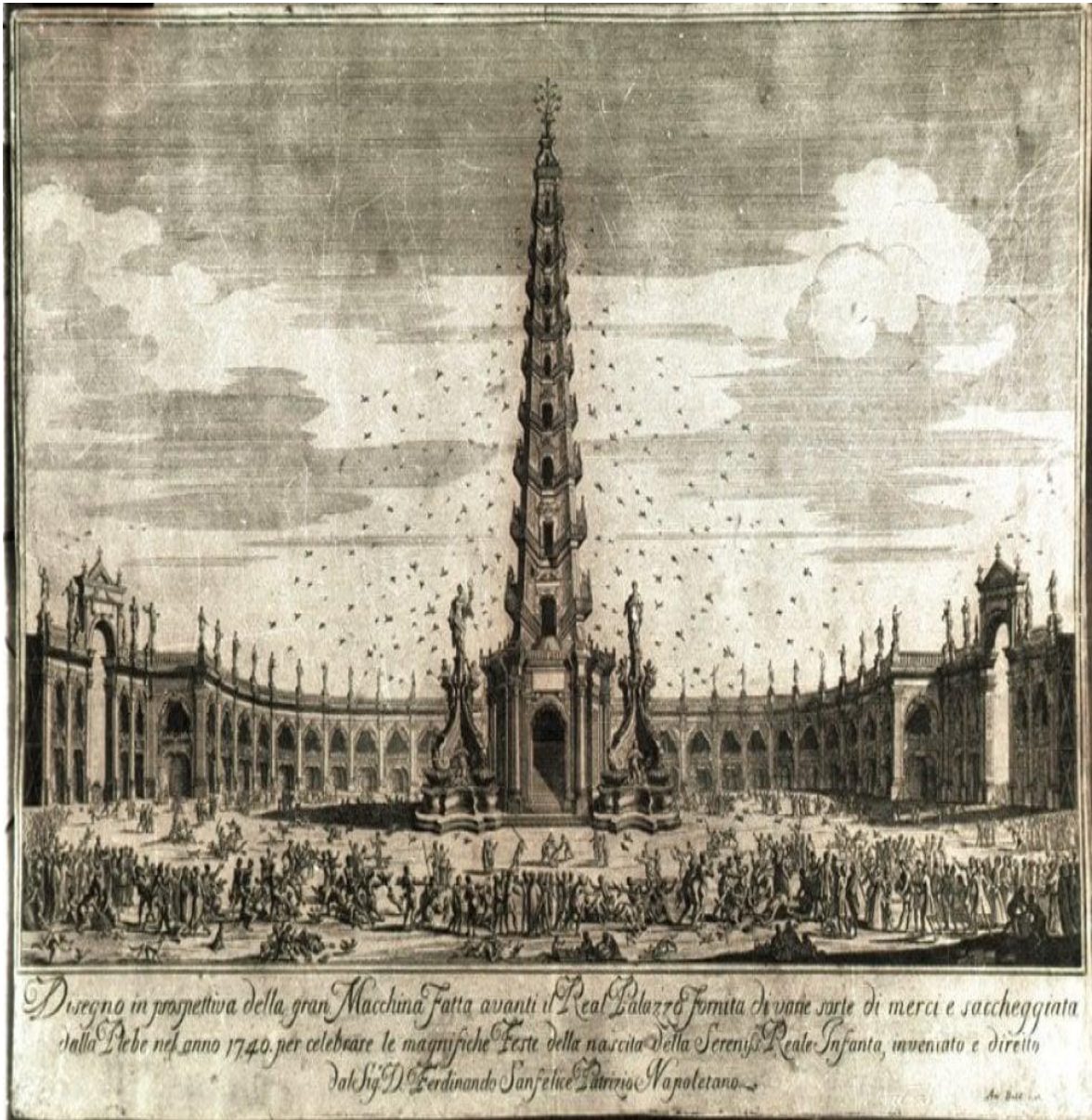


Fig. 10. Ferdinando Sanfelice, Antonio Baldi, *Disegno in prospettiva della Gran Macchina fatta davanti il Real Palazzo fornito di varie sorti di merci e saccheggiata dalla Plebe nell'anno 1740 per celebrare le magnifiche Feste della nascita della Serenissima Infanta, inventato e diretto dal Sign. r D. Ferdinando Sanfelice Patriuzio Napoletano*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.

NICCOLÒ TAGLIACOZZI CANALE, (1691-1763): architetto, regio ingegnere, scenografo, decoratore, tavolario, costumista, commerciante di sete.

L'influenza di Ferdinando Sanfelice e Domenico Antonio Vaccaro è determinante per la formazione di Nicola Tagliacozzi Canale. Pittore riscoperto negli anni Ottanta grazie alle

ricerche condotte da Fiengo,⁵⁶¹ Rizzo⁵⁶² e Russo,⁵⁶³ i quali gli hanno reso la paternità di opere anonime, come i palazzi Trabucco, Mastellone e Costantino, oltre alla decorazione di alcune chiese napoletane.

L'attività di Nicola Tagliacozzi Canale inizia intorno al 1714,⁵⁶⁴ quando subentra allo zio materno, Andrea Canale, come ingegnere ordinario della certosa di San Martino e del monastero della Trinità delle Monache. Svolge la sua attività sotto l'influenza delle opere dei suoi predecessori, nel passaggio dal rococò al tardo Settecento, quando nella capitale si registrava un rinnovamento del linguaggio architettonico in chiave neoclassica.⁵⁶⁵ Grazie all'intreccio di dati archivistici e bibliografici, è oggi possibile definirne non solo il profilo biografico e artistico – rimasto a lungo noto solo marginalmente – ma anche il contributo espressivo nell'ambito del tardo rococò napoletano.⁵⁶⁶

Nota anche come allestitore, scenografo e costumista, e come tale venne spesso incaricato di ideare e dirigere la costruzione di fantasiosi apparati effimeri destinati a celebrare eventi speciali, tra questi, l'arrivo a Napoli del re Carlo di Borbone, per il quale il 10 maggio 1734 l'artista ideò una magnifica cuccagna.⁵⁶⁷

Nei successivi anni è affiancato alla progettazione di apparati effimeri dal Sanfelice. Infatti, nel 1738 si occupano della macchina da festa da realizzare in occasione delle nozze del re e con lo stesso architetto collabora, nuovamente, l'anno successivo per creare un ulteriore allestimento effimero per il matrimonio di Filippo I, fratello del sovrano.

⁵⁶¹ FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., pp. 192-194.

⁵⁶² Cfr. V. RIZZO, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti*, a cura di F. STRAZZULLO, Napoli 1982, pp. 89-186. EAD., *Aggiunte a Tagliacozzi Canale*, in «Napoli nobilissima», vol. XXIII, 1984, pp. 136- 150. A. BLUNT, recensione a V. RIZZO, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato napoletano*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 102-103.

⁵⁶³ Cfr. M. RUSSO, *Nicola Tagliacozzi Canale ed i palazzi Mastellone e Trabucco a Napoli*, in *Ricordo di Roberto Pane. Atti dell'Incontro di studi* (Napoli, 14-15 ottobre 1988), Dipartimento di Stori dell'architettura e restauro, Università Federico II, Napoli, 1991, pp. 411-417; ID., *I palazzi Mastellone e Trabucco e la residenza borghese a Napoli ai primi del Settecento* (pp. 24-32), *Il cantiere di Palazzo Mastellone: 1732-36* (pp. 33-42), *Il cantiere di Palazzo Trabucco: 1733-38* (pp. 42-48), in *Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione*, a cura di G. FIENGO, Sorrento, Franco di Mauro Editore, 1993.

⁵⁶⁴ RIZZO, *Aggiunte a Tagliacozzi Canale*, in «Napoli nobilissima», cit., doc. 4.

⁵⁶⁵ DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit.

⁵⁶⁶ BISOGNO, N. T.C. *Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*, cit., p. 219.

⁵⁶⁷ ASBN, BSG, matr. 929 del 28 giugno 1740. Si veda numero 156 del regesto.

LORENZO ZECCHETELLA/ZECCHITELLA)ZICCHITELLI, (1730-1760): pittore.

Al servizio anche della nobildonna, principessa di Belmonte.⁵⁶⁸ Nel 1735, insieme a Giuseppe Brunasso e Angelo Maria Rossi, è impegnato per i lavori relativi all'allestimento della grande cuccagna, del mese di maggio 1734, per celebrare l'entrata del re, in base «agli apprezzamenti fatti dall'ing. N. Tagliacozzi Canale».⁵⁶⁹ Lorenzo Zecchetella, Domenico Galiotti e Angelo Maria Rossi vengono, pertanto pagati «per tutte le pitture dovranno fare per servizio della grande cuccagna si sta facendo avanti il Palazzo Reale d'ordine della ecc.ma città di Napoli» per festeggiare «l'accasamento del real infante don Filippo, fratello del re Nostro»,⁵⁷⁰ secondo il disegno e l'ordine del regio ingegnere Niccolò Tagliacozzi Canale.

DOMENICO GALIOTTI, (1729-1764): pittore ornamentista.⁵⁷¹

Di Domenico Galiotti non abbiamo altre informazioni oltre all'essere menzionato con Lorenzo Zecchetella.⁵⁷² Nel 1733 apprendiamo che realizza pitture nella chiesa di Santa Maria de' Pignatelli.⁵⁷³

ANGIOLO MARIA ROSSI, pittore ornamentista.

Di Angelo Maria Rossi non abbiamo altre notizie, se non che sia un pittore ornamentista, che il 28 giugno del 1740 riceve un pagamento per la cuccagna realizzata davanti il palazzo reale,⁵⁷⁴ e, nel 1744, esegue lavori di pittura per la «Gondola dell'Eccellentissima Città».⁵⁷⁵ Sappiamo qualcosa su Nicola Maria Rossi (1717-1759), pittore tra Napoli e Vienna e allievo di Solimena. Nel 1726 si reca nella capitale austriaca dove affresca la galleria del marchese di Rofrano,⁵⁷⁶ nella volta del salone ovale è ancora visibile un affresco di Nicola

⁵⁶⁸ «a Lorenzo Zicchitelli Pittore [...] per la Pittura fatta nella Loggia del Palazzo grande sito a S. Domenico Mag.re, dove abitano li Signori Principe e Principessa di Belmonte». ASBN, BSA, matr. 871 del 7 novembre 1730 in S. BISOGNO, N. T.C. *Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*, Napoli, 2013, p. 272.

⁵⁶⁹ FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., p. 199.

⁵⁷⁰ ASBN, BPO, matr. 1144 del 20 novembre 1739 in RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, cit., p. 260.

⁵⁷¹ Si veda FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia all'avvento di Carlo di Borbone*, cit., p. 136; 156.

⁵⁷² ASBN, BSG, matr. 929 del 28 giugno 1740. Si veda numero 156 del registro.

⁵⁷³ ASBN, BPI, matr. 1733 del 7 dicembre 1736 in U. DI FURIA, *Le trasformazioni settecentesche della chiesa di Santa Maria dei Pignatelli al Seggio di Nido. Appendice Documentaria*, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2017-2019, p. 76.

⁵⁷⁴ ASBN, BSG, matr. 929 del 28 giugno 1740. Si veda numero 156 del registro.

⁵⁷⁵ ASBN, BSG, matr. 1104 del 16 settembre 1744, in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti*, cit., p. 255.

⁵⁷⁶ Il palazzo viennese del marchese di Rofrano, oggi noto come Palais Auersperg o Rosenkavalier, fu eretto da G.C. Neupauer su progetto di J.B. Fischer von Erlach.

Maria Rossi con l'*Incoronazione della Virtù*,⁵⁷⁷ ed esegue vari ritratti della nobiltà locale. Nel 1730 – al suo ritorno a Napoli – continua a ricevere commissioni da Vienna realizzando due tele per la residenza estiva del duca di Harrach, viceré di Napoli.⁵⁷⁸

PAOLO SARACINO, (1735-1771): pittore e scenografo.

I suoi primi interventi come scenografo risultano già nel 1735 al Teatro dei Fiorentini, grazie ai libretti contenuti in Sartori. Nel 1739 si occupa di dipingere un'aureola dipinta ad oro nella Congregazione del SS. Sacramento, attigua alla Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, sotto la direzione di Domenico Antonio Vaccaro.⁵⁷⁹ Tra il 1740 e il 1741 dipinge «tutta la Scena del Teatro che si dovrà fare nel Real Palazzo».⁵⁸⁰ È nominato «Pittore del real Teatrino di corte»⁵⁸¹ occupandosi dei disegni e della realizzazione dei dipinti, gestendo diversi pittori, a lui sottoposti.⁵⁸² Nel 1748, da una polizza bancaria, risulta aver disegnato e realizzato la scena nel Teatro Nuovo sopra Toledo per l'opera *Lo Frate Innamorato*,⁵⁸³ difatti, sua attività come scenografo teatrale è attestata dal 1735 al 1769 sia nel Teatro dei Fiorentini che nel Teatro Nuovo sopra Toledo.⁵⁸⁴ Nel 1771, anno dell'ultima sua notizia accertata, si occupa di completare due camere «pittate a fresco d'architettura, una saletta a secco, otto bussole alla cinese con loro mostre di pietra, squarcio e succielo ad oglio» nella reale villa di Capodimonte.⁵⁸⁵

⁵⁷⁷ DI MAURO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 15.

⁵⁷⁸ IBIDEM.

⁵⁷⁹ ASBN, BPO, matr. 1136 del 22 aprile 1739 in RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, cit., p. 260.

⁵⁸⁰ ASBN, BPI, matr. 1794 del 2 giugno 1740 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti*, cit., p. 240.

⁵⁸¹ ASBN, BSG, matr. 946 del 21 luglio 1741. Si veda numero 174 del regesto.

⁵⁸² ASBN, BSG, matr. 946 del 21 luglio 1741. Si veda numero 175 del regesto; ASBN, BSG, matr. 964 del 1° giugno 1742. Si veda numero 221 del regesto.

⁵⁸³ ASBN, BSS, matr. 1528 del 9 dicembre 1748 in RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti*, cit., p. 240. Si veda link: 207 D paolo saracino, Librettos Images: PICRYL - Public Domain Media Search Engine Public Domain Search (getarchive.net).

⁵⁸⁴ SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit.

⁵⁸⁵ ASBN, BSG, matr. 1816 del 14 marzo 1771 in NAPPI, *Passeggiando per San Carlo all'Arena*, cit., p. 392.

GIOBBE BARBATO, (1740-1742): direzione e assistenza ai pittori.

Nei documenti rinvenuti è spesso in coppia con Antonio Mango occupandosi – sotto la direzione di Francesco Ciccarelli – di rimborsare i lavori dei pittori da stipendiare su lista ordinata da Vincenzo Re «han travagliato nel Real Teatro di San Carlo».⁵⁸⁶

Il marchese di Liveri, lo menziona come suo aiutante «sul palco»,⁵⁸⁷ ovvero di assistere e dirigere i pittori durante l'allestimento scenografico.⁵⁸⁸

ANTONIO MANGO, (1741-1746) aiutante negli allestimenti teatrali.

Mango ricorre alla reale clemenza del re, supplicandolo di dare gli opportuni ordini di sollecito del denaro anticipato, per il disbrigo di varie incombenze, durante il sessennio di ispezione del barone di Liveri.⁵⁸⁹ Sotto la sua direzione, Mango è spesso definito guardarobiere del Teatro.⁵⁹⁰ Insieme a Nicola Ventre e a Giobbe Barbato, si occupa di ripartire il denaro per le diverse maestranze accorse: falegnami, comparse, suggeritori;⁵⁹¹ dell'orchestra⁵⁹² e dei pittori.⁵⁹³ Si occupa anche di comprare il materiale, da consegnare al sarto Banci, per confezionare gli abiti per attori e ballerini a Portici,⁵⁹⁴ e «cantari per l'illuminazione delle comedie»⁵⁹⁵ per la stagione 1745-1746.

Si definisce «Aggiutante del Signor Barone di Liveri per il Real Teatro di San Carlo» per aver «accodito, e servito» in tutte le repliche delle opere.⁵⁹⁶

NICOLA VENTRE, (1742-1746): aiutante negli allestimenti teatrali.

Figura come assistente «alli mastri d'ascia et altri come nella Confezzione e consumo delle tianelle [...] alli comparsi, agli abiti delli medesimi dello spogliarli e vestirli»⁵⁹⁷ inoltre,

⁵⁸⁶ ASBN, BSG, matr. 954 del 28 settembre 1741. Si veda numero 184 del regesto; ASBN, BSG, matr. 954 del 12 dicembre 1741. Si veda numero 193 del regesto; ASBN, BSG, matr. 959 del 11 gennaio 1742. Si veda numero 195 del regesto.

⁵⁸⁷ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre, si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

⁵⁸⁸ ASBN, BSG, matr.954 del 29 novembre 1741. Si vedano numeri 189 e 190 del regesto.

⁵⁸⁹ Si veda la sua supplica in appendice ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, Foglio non numerato. Si veda numero 297 del regesto.

⁵⁹⁰ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I, fascicolo 1, foglio 124. 12 novembre 1742. Si veda numero 268 del regesto;

⁵⁹¹ ASBN, BSG, matr. 964 del 5 luglio 1742. Si veda numero 231 del regesto.

⁵⁹² ASBN, BSG, matr. 964 del 5 luglio 1742. Si veda numero 232 del regesto.

⁵⁹³ ASBN, BSG, matr. 966 del 18 luglio 1742. Si veda numero 236 del regesto.

⁵⁹⁴ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I, fascicolo 2, fogli 54-59. 20 gennaio 1746. Si veda numero 276 del regesto.

⁵⁹⁵ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 2, Foglio 40, 1746 à 3 novembre. Si veda numero 272 del regesto.

⁵⁹⁶ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 2, Foglio 44-50. Si veda numero 273 del regesto.

controlla i «mille tegamini per servizio dell'illuminazione delle scene della serenata, come dal certificato del Capodipintore, e Capifalegnami».⁵⁹⁸

A febbraio 1746 si firma «Aiutante del Signor Barone di Liveri per il Real Teatro di San Carlo»⁵⁹⁹ per aver fatto assistenza alla scena, all'illuminazione, alla platea, porte e palchi, di attori, ballerini e comparse, per le 19 repliche dell'*Ipermestra*.

ONOFRIO CESTARO, (1738-1742): aiutante negli allestimenti teatrali.

Impegnato nella consegna della «sarzia» in funzione della macchina effimera che si sta allestendo nel largo del castello e per i fuochi d'artificio.⁶⁰⁰ Inoltre si occupa delle «cantare due e [...] 20 di fune grosse e sottili di canape» così per la «Machina de celi, e per legare rulli e falegnami della Macchina nella Sala Reale», così per la rappresentazione della commedia nel Teatrino di corte.⁶⁰¹

CRISTOFORO RUSSO, (1741) e SANTOLO CIOFFO, (1741).

Purtroppo, di questi due artisti non si hanno altre notizie se non in una sola polizza bancaria nella quale Cristoforo Russo è citato come «Pittore figurista» e Santolo Cioffo, «macinatore de colori», attivi per il Teatrino di Corte».⁶⁰²

– *Calzolari, Franciari, Ornamentisti, Cartapistai, Cucitori e Sarti, Guarnamentari*

ONOFRIO DI GREGORIO, (1739-1742): mastro calzolaro.

Pochissime le notizie di questo artigiano, fabbricatore di calzature, che lavora al servizio degli artisti, inoltre si occupa del «prezzo delle scarpe, e del appaldo delli stivaletti dei corsari serviti»⁶⁰³ per attori e ballerini. In una nota della relazione in secondo appello dei conti eseguiti per la Serenata del mese di ottobre 1741, è menzionato come «Scarparo»: Onofrio di Gregorio.⁶⁰⁴

⁵⁹⁷ ASBN, BSG, matr. 959 del 1° febbraio 1742. Si veda numero 199 del regesto.

⁵⁹⁸ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 1, Foglio 35, 30 giugno 1743. Si veda numero 261 del regesto.

⁵⁹⁹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 2, Foglio 63. Si veda numero 278 del regesto.

⁶⁰⁰ ASBN, BSG, matr. 934 del 28 settembre 1740. Si veda numero 160 del regesto.

⁶⁰¹ ASBN, BSG, matr. 964 del 26 giugno 1742. Si veda numero 226 del regesto.

⁶⁰² ASBN, BSG, matr. 954 del 29 novembre 1741. Si veda numero 189 del regesto.

⁶⁰³ ASBN, BSG, matr. 959 del 6 aprile 1742. Si veda numero 213 del regesto.

⁶⁰⁴ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre, si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

Il «Mastro Calzolaro» si occupa anche dell'affitto di tutti «di stivaletti, e scarpini, serviti per li comparsi, capi comparsi, e paggi per le quattro opere Eroiche rappresentate nel Real teatro di San Carlo in questo passato mese di giugno 1738 e per tutto Carnevale del corrente anno 1739 intitolate il *Demetrio Temistocle Clemenza di Tito e Semiramides*».⁶⁰⁵

DANIELE MALFETTONE, (1737-1739): franciario e ornamentista.

Malfettone ha una sua bottega e pertanto si occupa semplicemente di consegnare «drappi e preziosi»⁶⁰⁶ per arricchire e decorare «il vestiario delle cantanti del Nuovo Real Teatro».⁶⁰⁷ Nel 1739, quando la Tesoreria Generale, concede a Angelo Carasale i 10mila ducati per pagare le diverse maestranze, Malfettone riceve 400 ducati «per causa de drappi, rasi, arnesini» che ha consegnato per le feste reali del 1738.⁶⁰⁸

FILIPPO FEDE, (1739-1742): ornamentista.

Filippo Fedè, come Daniele Malfettone, è un umile artigiano che si occupa della consegna di «garrettoni, collari, lattuchiglie ed altro» e «tutti gli adornamenti di testa»⁶⁰⁹ serviti agli attori, comparse e ballerini per le opere il *Temistocle* e la *Semiramide* rappresentate nel Teatro San Carlo a dicembre del 1738. Inoltre, fitta i cappelli di raso per attori e attrici⁶¹⁰ e altri ornamenti per le comparse «per li due balli fatti in Portici per ordine di S[ua] M[aestà] Dio Guardi, agli uomini, e donne ballerini, e ballerine».⁶¹¹

⁶⁰⁵ ASBN, BSG, matr. 908 del 12 giugno 1739. Si veda numero 136 del regesto.

⁶⁰⁶ ASBN, BSG, matr. 877 del 14 novembre 1737. Si veda numero 57 del regesto.

⁶⁰⁷ «Ad Angelo Carasale, 300, e per esso à Daniele Malfettone e sono per conto dell'arnesini drappi ed altro preziosi che hà consegnato e stà consegnando per suo conto per, e per esso à Giuseppe Corrado, per altri». ASBN, BSG, matr. 877 del 14 novembre 1737. Si veda numero 56 del regesto; ASBN, BSG, matr. 877 del 9 dicembre 1737. Si veda numero 73 del regesto.

⁶⁰⁸ ASBN, BSG, matr. 921 del 17 ottobre 1739. Si veda numero 141 del regesto.

⁶⁰⁹ «Ad Angelo Carasale, 23 e per esso a Filippo Fedè a complimento di ducati 56, atteso l'altri ducati 33 per detto complimento l'ha ricevuti per mezzo di nostro banco de 19 del passato anno e tutti sono per l'intero prezzo di tutti li garrettoni, collari, lattuchiglie ed altro servito per le comparse, e per tutto Carnevale del corrente, con detto pagamento resta detto Fedè intieramente saldato e sodisfatto giusta le note passate da Cristofaro Russo, ne altro resta a conseguire così per questa come per ogni altra causa, per esso al detto Corrado, Per altri tanti». ASBN, BSG, matr. 912 del 26 giugno 1739. Si veda numero 137 del regesto.

⁶¹⁰ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre, si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

⁶¹¹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 1, Foglio 128, 29 ottobre 1742. Si veda numero 269 del regesto.

FRANCESCO D'ALESSIO, (1739-1742): cartapista.

Definito «cartapista» per tutti i lavori di cartapesta serviti ai cantanti e alle comparse.⁶¹² Per la *Clemenza di Tito*, rappresentata nella stagione sancarlina 1738-1739, D'Alessio consegna «cimieri di cartapesta indorati, fascitielli, maschere di leoni» serviti per l'allestimento.⁶¹³ Si occupa anche di allestire un carro di cartapesta per le serenate fatte nell'ottobre del 1741.⁶¹⁴

GIULIO CESARE BANCI, (1730-1758): capo sarto.

Nel catalogo Sartori è evidente il ruolo della famiglia Banci, di origine romana, nella fornitura costante dei costumi teatrali. Giulio Cesare Banci, attivo dal 1730 al 1758, prima presso i teatri romani, come il Teatro delle Dame, il Teatro Argentina e il Teatro Capranica, e poi, dal 1739, al San Carlo con *La Semiramide riconosciuta* di Porpora. Si trasferisce stabilmente a Napoli dopo il 1747, concentrandosi sulla fornitura dei costumi di scena per i teatri pubblici napoletani.⁶¹⁵ Giulio Cesare Banci è «Capo Sartore del Real Teatro di San Carlo»⁶¹⁶ e del teatrino di corte.⁶¹⁷ Si occupa di pagare le giornate «dei sartori e ricamatori»⁶¹⁸ Mentre Antonio Mango lo aiuta nell'approvvigionamento del materiale per confezionare gli abiti come «guarnigioni di veli, felpone di Genova color di rosa, fittucce, filo, sete, bottoni di stagno, ed altri minuti occorsi per compire numero venti abiti per li due balli fatti a Portici il di 25 Ottobre».⁶¹⁹

BIASE ROMITO, (1741-1742): fornitore di parrucche.

Dai documenti rivenuti, Biase Romito ha un «appaldo di tutte le pirucche per le damigelle»⁶²⁰ per le opere allestite nel carnevale 1742. Nella nota della relazione per la Serenata

⁶¹² ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre, si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

⁶¹³ ASBN, BSG, matr. 904 del 30 gennaio 1739. Si veda numero 122 del regesto.

⁶¹⁴ ASBN, BSG, matr. 966 del 30 giugno 1742. Si veda numero 229 del regesto.

⁶¹⁵ Cfr. il sito della Fondazione Giorgio Cini. Il contrinuto di T. YAMADA, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, al link 08_FINAL_VDL_II_Yamada (cini.it) per quanto riguarda l'attività di Ferdinando Maria Banci. L'elenco dei libretti nei quali, invece, Giulio Cesare Banci lavora come sarto è al link 08_FINAL_VDL_II_Yamada_appendice (cini.it).

⁶¹⁶ ASBN, BSG, matr. 954 del 6 settembre 1741. Si veda numero 179 del regesto.

⁶¹⁷ ASBN, BSG, matr. 959 del 16 maggio 1742. Regesto. Si veda numero 220 del regesto.

⁶¹⁸ ASBN, BSG, matr. 954 del 16 settembre 1741. Si veda numero 180 del regesto

⁶¹⁹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 1, Foglio 118, 29 ottobre 1742. Si veda numero 267 del regesto. E si veda ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I fascicolo 2, Foglio 188-189. Si veda numero 279 del regesto.

⁶²⁰ ASBN, BSG, matr. 959 del 20 aprile 1742. Si veda numero 217 del regesto.

del mese di ottobre 1741, è menzionato nella lista dei pagamenti come: «Pelucchere: Biase Romito, ducati 3, per tutte le parrucche date a fitto per gli attori e comparse». ⁶²¹

ANTONIO GUERRA, (1739): fornitore di cappelli.

Nel 1739, in occasione dell'allestimento del *Temistocle*, Guerra fornisce «berettoni alla cinese, guarnizione de cappelli francese, e galloni d'argento ed oro balzo, carloni, paglie, pelle ed altro». ⁶²² Purtroppo, non sono venute alla luce altre notizie.

DOMENICO MERCAVALLE, (1742): franciaro.

Anche di questo artigiano, le informazioni in merito sono poche. Sappiamo che si occupa della consegna di passamaneria come «galloni, cordoncini, france, ed altri lavori d'oro ed argento falzo accreditato» per confezionare gli abiti di attori e ballerini in occasione della Serenata dell'ottobre 1741. ⁶²³

Prima di concludere questa lunga raccolta di artisti, artigiani e maestranze varie presenti nel cantiere sancarlino, segnalo il documento rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Napoli, dalle quali sono state tratte molte notizie.

La fonte, datata 3 marzo 1760, ⁶²⁴ mostra una sorta di inventario, quasi completo, delle maestranze occorse e remunerate per la Serenata del giorno 11 ottobre 1741, allestita in occasione dell'arrivo dell'«Inviato Ottomano» ⁶²⁵ nel Teatro San Carlo: «la Serenata cantata a sei voci delle migliori, e più eccellenti fra il ceto di virtuosi che qui fioriscono» con un finale di

⁶²¹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre, si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

⁶²² ASBN, BSG, matr. 904 del 30 gennaio 1739. Si veda numero 123 del regesto.

⁶²³ «à Domenico Mercavalle, in sodisfazione di tutti i galloni, cordoncini, france, ed altri lavori d'oro ed argento falzo accreditato per servizio delli abiti delli attori e ballerini nella Serenata o sia festa Teatrale rappresentata in musica nel Teatro Reale di San Carlo, per ordine del Re Nostro Signore nel mese di ottobre 1741». ASBN, BSG, matr. 964 del 26 giugno 1742. Si veda numero 228 del regesto.

⁶²⁴ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, fogli 48-53. 3 marzo 1760 Si veda numero 300 del regesto. Inoltre si rimanda alle foto e alla trascrizione integrale.

⁶²⁵ Questo episodio entra a pieno titolo nella politica mercantilistica dei primi anni del Regno di Carlo di Borbone, e per rendere conto della magnificenza di cui si ammantava la corte napoletana per affermare il suo giovane potere. Il 30 agosto del 1741 arrivò a Napoli l'ambasciatore turco Hacji Hüseyin Effendi, accolto da un saluto di rombi di cannone, e rimase in città un mese presso il palazzo del Principe Mirelli di Teora, sulla marina di Chiaia, con un gran giardino all'interno e una bellissima fontana di marmo bianco, circondato, in alto da una loggia con statue e vasi di fiori. Il 10 settembre incontra il segretario di Stato Monteleone e il 18 seguente ha la sua prima udienza con il per poi ripartire il 18 ottobre. cfr. «Gazzetta di Napoli», 5, 12, 19 settembre-24 ottobre 1741 in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*. L'11 ottobre al Teatro San Carlo era stata eseguita in suo onore una serenata di Sarro. Cfr. GIALDRONI, *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*, in *La serenata fra Seicento e Settecento: Musica, poesia, scenotecnica*, cit., pp. 247-299.

«due concertati balli di cinque uomini, e cinque donne, che per la loro somma espertezza, così nel serio, come nel grottesco, e mezzi caratteri figurati in diversi Padedù fecero una meravigliosa comparsa anche per l'invenzione, e ricchezza degli abiti».⁶²⁶

⁶²⁶ «Fu la Serenata cantata a sei voci delle migliori, e più eccellenti fra il ceto di virtuosi che qui fioriscono, accompagnate da moltissimi de' più celebri istrumenti della capitale, intramezzandosi tra la prima, e seconda parte della festa, e nel suo fine due concertati balli di cinque uomini, e cinque donne, che per la loro somma espertezza, così nel serio, come nel grottesco, e mezzi caratteri figurati in diversi Padedù fecero una meravigliosa comparsa anche per l'invenzione, e ricchezza degli abiti quali siccome quelli de cantanti furono espressamente formati sopra ingegnossissimi modelli. Fu il sudetto Ministro collocato con li primarj del suo seguito in due palchi della prima fila li quali ne componevano un solo per essersi levate espressamente le framezze, che li dividevano, e li restanti de suoi domestici furono situati ne' palchi superiori della quarta, e quinta fila. Fu egli dal principio e sin al fine della sudetta festa Teatrale, che durò più di tre ore, servito di squisiti, e delicati rinfreschi, e di varie sorti di Canditi, dolci e bevande calde; ed oltre il piacere di godere di sì nobile festa e di diverse vaghissime comparse di scene, ebbe anche quello di vedere unite ne' Palchi le principali Dame, e Cavalieri di quella Capitale, come altresì la gran Platea ripiena d'altri Cavalieri, e militari di rango e persone distinte. Dopo d'aver egli goduto una parte della serenata stando nel suo Palchetto, passò in quello dell'Eccellentissimo Signor Duca di Salas, dove si trattenne sin al fine e gli protestò colle più vive espressioni la soddisfazione, che aveva avuta di una sì magnifica festa, e la sua obbligazione, e riconoscenza alla benignità del Re Nostro Signore». S. MUSELLA GUIDA, *Relazioni politiche e commerciali tra il Regno di Napoli e la Porta Ottomana nei primi anni del regno di Carlo di Borbone. I doni per e da Mahmud I*, in *Mondi lontani*, in Quaderni di Palazzo Reale, a cura di A. PORZIO, Associazione Amici dei Musei, Napoli, 2014, pp. 9-28:21-22.

Festa teatrale o sia Serenata del mese
di Ott. 1714, & L'Inviato Ottomano.

Di: D. m. Marcy Ddo.
Continuata in regardo
della di mane di Ballerini
provisi ut infra

A Fran. Fabiani, & Rosana Savoni sua Moglie, 28.
Adm. iuxta mandata stabiliti loro con Appunt. della R. Giunta de R.
et appuntam. ^{ut supra} Del 1714, p aver ballato nel M. Teatro in d. Serenata.

Conc. coll' Appunt.
28

Si producono Man. dell' M. March. de' Luor.
Sp. di d. M. Teatro, diretto al m. D. D. Don. Luca
velli Av. e M. L. et. fu del med. p. il pagam.
di d. Somma e Partita del M. S. Fiscal. in testa
del d. S. Guarelli, della d. Somma med. da lui
pagata alli sud. p. la causa utri. in vol. Caut.
puto Computi n. 2. & 3.

Et cosi s'intendano sig. ovvsi dico Man.
utri. Partita utri. et in Caut.
Contig. del m. D. Nicol. Lito Synt. di d. R.
Giunta, del sud. Appunt. con cui furono
stabiliti gli onorari et ricogniz. di diversi
impiegati in d. Serenata p. la somma
di 694. 12. come va qui notato in
ricasched. partita in d. Appunt. compresa
ut in Caut. n. 4.

ut supra Ad Elisabetta Savoni - 18. p aver ballato utri.
p. d. Mandato e Part. utri. in Caut. n. 4. et 5.

18 utri.

ut supra A Fran. Fabris, ed Anna Moro sua moglie, 17.
utri. p. d. Man. e Part. utri. in Caut. n. 6. et 7.

17 utri.

utroq A Don. Luigi utroq 8-8^o el Mant.^o e Part.^o utroq 8 *Cont. utroq*
 in caus.^o n. 8. et 9.

utroq A Fius. ^{de} Conrado utroq 8-8^o el Mant.^o e Part.^o utroq 8 *utroq*
 in caus.^o n. 10. et 11.

utroq A Metileto Franchi utroq 8-8^o el Mant.^o e Part.^o utroq 8 *utroq*
 in caus.^o n. 12. et 13.

utroq A Pennaro Ambunbo utroq 6-6^o el Mant.^o e Part.^o utroq 6 *utroq*
 in caus.^o n. 14. et 15.

Enella discuss.^{ne} fu prov.^{ta} Adm.^o ut in
 Liquid.^{ne} n. 23. et 24. 97

Cantanti

utroq A D. Fac. Cafarelli, p. aver cantato utroq 90-8^o
 el Mant.^o e Part.^o utroq in caus.^o n. 16. et 17. 90

utroq A Gio. Mansuoli utroq 40-8^o el Mant.^o e
 Part.^o utroq in caus.^o n. 18. et 19. 40 *utroq*

utroq A Anna Strada utroq 90-8^o el Mant.^o e
 Part.^o utroq in caus.^o n. 20. et 21. 90

utroq A Teresa Palma utroq 30-8^o el Mant.^o
 Part.^o utroq in caus.^o n. 22. et 23. 30

Cenam. di festa

u. d. f. *A. Filippo Ferrar. 8 - 8 giorni di tutti li pagelli di raso
 agli attori, e conieri gli attori, et altri diti di
 festa, se s'impagano ut. 8*

*Mant. ut. Nota di d. Luneri, sepa in d. fomme
 dal Puarob. Mango, che no' uelifica la
 Anagnina d'arte. ut. in f. ut. h. 17. ad. h. 61
 E fu prov. ut. cit. h. 26. at.*

Pelucheve

u. d. f. *A. Bianc. Romito, 3 - 3 tutto le pelucheve de la festa
 agli attori, e comp. di d. Sacnata*

*Mant. d'arte. ut. in f. ut. h. 61. de 66.
 E fu prov. ut. cit. h. 23. d.*

Pittori

u. d. f. *A. D. Anso. Mango, 28. 3. 10. - 28. 3. 10. - 28. 3. 10. -
 pittori, che dipinero la scena ut.*

*Mant. ut. con in piedi d'ed. del d. Mango, Nota
 di d. Individui e loro ragg. paghe, e un giorno
 ra, ed una praba che lavorarono, compresi
 in d. fomme, 11. 1. 12. e prezzo di folle, fesse,
 e colori occorri, e due diti dell'Archid. d'Vin-
 cenzo de, e di d. Individui in f. ut. h. 61. de 68.*

Licognis

*Com. iuxta manda-
 et appointam.
 Suberz -*

*A. m. Dom. Catalano, 25 - 25 - 25 - sua licognis stabilita
 fu dalla M. Giunta e sue fatiche ed apist. in d. Sex. ta*

*Per questa Partita si riferi che mancava
 il docum. de' folle et receipto e fu prov.
 admitt. ex quo constat de diti. M. Junctz
 pro d. solutione ut in f. quid. h. 205. at.*

*Com. coll' Appunt. ut.
 25*

*Piccuota del contrito
 nel uolame di mandati
 114 -*

954. 2. 2

A Summo Mauro e Francesco Coralli: Opus del 1784
- In iuxta manda: Sumo 7 s. l. lo. stabiliti dall'Espresso suo affiat.
in d. serenata

5. 1. 10

Mand. e Carlo uti: in fust. n. 70. et 71.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

con. coll. app. uti: 25

A. Ant. Manno e Di. Bartolo: 25 - stabiliti
- In iuxta manda: Sumo 7 s. l. lo. stabiliti dall'Espresso suo affiat.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

Due Mand. e due Carlo uti: in fust. n. 72. et 73.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

A. D. Brini: Ut. Archet. e fuo dipintore del M. Te.
- In iuxta manda: Sumo 7 25 - g. sua assist. e fust. n. 74. et 75.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

25

Mand. e Carlo uti: in fust. n. 76. et 77.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

ut. d. p.

A Giulio Cesare Bani: Capo Sartore 7 s. f. l'api.
- In iuxta manda: Sumo 7 s. l. lo. stabiliti dall'Espresso suo affiat.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

5

Mand. e Carlo uti: in fust. n. 88. et 89.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

A Matteo Zaccaria: 10 - stabiliti dalla M.
- In iuxta manda: Sumo 7 s. l. lo. stabiliti dall'Espresso suo affiat.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

con. coll. app. uti: 10

Mand. e Carlo uti: in fust. n. 80. et 81.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

Ugiam e Sartoni

A Giulio Cesare Bani: 28. 1. 10. cioe, 10. 3.
- In iuxta manda: Sumo 7 s. l. lo. stabiliti dall'Espresso suo affiat.
E fu prov. ad mitt. d. 27.

1191 . 2 . 14.

un
 M. Guardarobista D. Antonio Mugo 3. 3 Lo. spesi in
 compra di filo & rife delle Sene & loro spurti p^{ta} 3 . 3 10.
 Man. ut s^o Ric. del sud. in caus. n. 111 -
 E fu prov. ut s^o ut in liquid. n. 29.

Partite

Adm. - Si fa esito il d. D. Gian. Ficcavelli di 4 - & la Partite di
 Banco n. 110. prodotte nel volume di Contabele in giustizie.
 dell' Esiti del pnto Conto ----- 4

In vol. caus. pntis Computi extant Apoc. Banci
 S. Jacobi et vicij n. quattresinta -
 E fu prov. ut s^o n. 29. ab.

E piu si fece esito di 80 - in ricogniz. dell' assistenza presso
 Adm. iuxta stabi. fatta in varie occorrenze di S. Terenata, especialm^{te} alla
 l'immu. D. Junetz Conto & evitare ogni confusione e disordine, e la form. ne
 del pnto Conto, Bilanci, e copie e aver fatti i pagam. sud.
 e tenute conto erraz. e riscorsi e conservati i Docum^{ti}.
 e Scritture prodotte con d. Conto ----- 80

E fu prov. admittantur juxta Appunt^o M^o
 Junetz pro ut in preced^{ti} ut in liquid. n. 201.

1191 . 1 .

III. Gli artisti

1. *Il divertimento teatrale al San Carlo: pratica coreutica e musicale*

Espressione di una monarchia assoluta desiderosa di essere ‘illuminata’, il Real Teatro si presenta sin dagli esordi come un luogo *sui generis*, paragonabile ad altri teatri regi, come il centro della vita musicale della città destinato a divenire centro della vita musicale italiana.⁶²⁷

Il valore fondante sul piano identitario della nuova sala non mancò affatto, ma seguì sentieri tortuosi e multivalenti. Per l'aristocrazia e per la borghesia intellettuale, il San Carlo rappresentò una nuova occasione di socializzazione, resa prestigiosa dal suo carattere regio e dal noto interesse del sovrano e del governo alle sue fortune. Inizialmente, non solo a Napoli, il teatro di musica si considerava sì come sede d'arte, ma anche luogo di conversazione e di ristoro, come nota l'inglese Sharp, che fu a Napoli nel 1765 e scrisse che «i napoletani vanno a vedere e non a sentire l'opera».⁶²⁸ Questa sorta di abitudine influì «sullo scadimento dell'opera in Italia» finché, alla fine del secolo, la reazione di uomini di cultura e di musicisti di qualità «portò al risanamento del gusto»,⁶²⁹ al quale contribuì l'attività di Gluck.

Come è noto, la vita scenica napoletana si espande seguendo la traiettoria consueta delle relazioni e degli scambi tra il Mezzogiorno e la Spagna. Lo sbarco a Napoli – città ricettiva in traffici mercantili, umani e culturali e propensa all'assimilazione, alla trasformazione e alla diffusione di quanto arrivasse sulle rive del golfo – dovette essere agevolato dalla presenza radicata in città di compagnie teatrali spagnole, attive sia in formazioni singole, sia in formazioni miste ispano-partenopee.

Nella capitale, già durante il Seicento, le attrici non occuparono lo spazio artistico che, invece, avevano saldamente conquistato nei circuiti teatrali del Nord e del centro Italia. Sui palcoscenici napoletani vi sono dive lombarde e spagnole rispetto alle napoletane, rare se non del tutto assenti.⁶³⁰ A lavorare sono per lo più artiste iberiche e, in alcuni casi, attrici delle zone periferiche, come la nolana Margarita Candida.⁶³¹

⁶²⁷ Cfr. J. ROSSELLI, *Artisti e impresari*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, seconda ediz. ampliata, Napoli, Guida, 1988, pp. 25-60:26.

⁶²⁸ S. SHARP, *Lettere dall'Italia 1765-66 a descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni. Napoli*, a cura di S. DI GIACOMO, Lanciano, Carabba, 1911, pp. 29-35.

⁶²⁹ PANNAIN, *La musica a Napoli dal '500 a tutto il '700*, cit., p. 765.

⁶³⁰ Cfr. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, cit., pp. 63-71.

⁶³¹ EAD., *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, in *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di

A Napoli, è fortemente presente il ballo. Tale pratica è documentata in alcuni resoconti delle gazzette già dall'epoca vicereale. Basti ricordare i festeggiamenti per Carlo II di Spagna nel 1696.⁶³² In città vennero pubblicati i principali trattati italiani di pratica coreutica del Settecento: nel 1727 il *Trattato del ballo nobile* di Giambattista Dufort⁶³³ e sul finire del secolo, nel 1779, il *Trattato teorico-prattico di ballo* di Gennaro Magri, *maître de ballet*.⁶³⁴ L'opera di Magri apparteneva ad una città-capitale cui competeva, certo, anche una prospettiva di educazione alla danza, da offrire alla formazione di una corretta immagine di dame e cavalieri cortigiani e alla moda, ma soprattutto cui premeva l'identificazione di specializzazioni professionali, tra cui

Cultura, 16-17 novembre 2018), a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA, T. MEGALE, numero monografico di «Italia Wratislaviensia», 10, 2, (2019), pp. 15-35:30.

⁶³² Il 6 novembre del 1696 furono organizzati i festeggiamenti per il compleanno di Carlo II di Spagna durante i quali ebbero luogo numerosi balli: «Fu coronato poi questo felicissimo giorno da una maschera di nobilissima invenzione, fatta quella notte nella maggior sala del Palazzo medesimo da 48 principalissimi titolati e cavalieri, che senza sparmio di spesa unirono alla leggiadria de' balli che fecero la vaga e capricciosa ricchezza degli abiti che, a proporzione di ciò che rappresentarono, ciascuno di essi vestiva. V'intervennero sotto ricco dossello l'eccellentissimo sig. viceré e viceregina, e ne' soliti palchetti l'illustrissimo mons. nunzio Casoni, li signori residente veneto Resio (quale fu anco nella scritta accademia) e di Neoburgo Mascambruno cogli altri rappresentanti e ministri de' principi stranieri, col fiore di tutte le dame e cavalieri. Figuravano dette quadriglie le quattro parti del mondo, le stagioni dell'anno [...]. Erano tutte queste quadriglie ben ordinate, assiso ciascun cavaliere di esse mascherato con torchio acceso alla mano in un teatro boscareccio a quest'effetto innalzato al capo della stessa sala; all'aprirsi del cui proscenio cantò in figura della Fama, ch'ivi vedesi sull'erto di un monte, plausibilmente una nobilissima introduzione lo scritto eccellente soprano Cortona, quantunque per isbaglio si disse contralto. Finita la quale discesero con bell'ordine le quadriglie dal teatro nella medesima sala e, portandosi con varie intrecciature una dopo l'altra avanti l'eccellenze loro, le fecero leggiadro inchino e continuarono per lungo spazio di tempo il loro ballo, terminato il quale si fecero altre correnti e balletti a solo tra dame e cavalieri, e poscia si principiò da S. E. il gran ballo della torcia, che terminò dopo la mezza notte [...], non mancando a questo real festino cosa veruna, per esser riuscito a paragone de' più famosi che giammai siansi celebrati in simiglianti occasioni». In MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta»*, cit., p. 74.

⁶³³ G.B. DUFORT, *Trattato del ballo nobile*, Napoli, nella stamperia di F. Mosca, 1728. Cfr. *Trattati di danza in Italia nel Settecento*, a cura di C. LOMBARDI, Napoli, Istituto Italiano Studi Filosofici, 2001, pp. 63-127. Cfr. A. PONTREMOLI, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2021, p. 111.

⁶³⁴ Magri era un ballerino, coreografo e trattatista napoletano, attivo in varie piazze italiane ed europee tra il 1758 e il 1782. Il secondo volume del suo trattato riguarda la danza da sala e, sotto il nome di contraddanza, tutti quei balli di frequente esecuzione nelle feste che si tenevano a corte e presso il Teatro di San Carlo. L'intuizione del Magri, che sostiene l'importanza della scenografia complessiva rappresentata dalla corte, danzante e mascherata, e dal teatro o dalla sala addobbati, è nella trasformazione dello spettatore abituale in attore, facendolo emergere in primo piano dal fondo scuro ed anonimo dell'originario ruolo di figurante o comparsa. G. MAGRI, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, V. Orsino, 1779. Cfr. *Trattati di danza*, cit., pp. 129-271; GRECO, *Il teatro del re: dall'istituzione alla legittimazione*, in *Il teatro del re: il San Carlo da Napoli all'Europa*, cit., pp. 9-42; R. HARRIS-WARRICK- B. A. BROWN, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005. L'origine partenopea è attestata nell' *Elenco de' signori virtuosi di canto, e di danza attualmente addetti alle teatri con loro nome, cognome, e patria per servir d'aggiunta all'Indice de' spettacoli*, Milano, 1776, p. 55. Si rammenta il convegno di studi sulla vita e la carriera di Magri, in Italia e in Europa, e sul ruolo della danza a Napoli nel contesto europeo, con un'attenzione particolare alle implicazioni culturali e sociali che concernono la relazione tra la danza nobile e la danza comica, tra lo stile italiano e lo stile francese. *Il Mondo di Gennaro Magri. Danza, Musica e Opera nell'Europa dei Lumi*. Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 6-8 ottobre 2016) direzione di A. FABBRICATORE, Napoli, Fondazione Pietà de' Turchini. Cfr. S. ONESTI, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 39-43. PONTREMOLI, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 96-97.

quella coreografica. Magri non ignora il valore di auto osservazione e compiacimento che la società napoletana realizzava di sé nelle stesse occasioni di spettacolo cui si trovava a partecipare, soprattutto in teatro.

Il citato Dufort sottolinea la differenza tra la danza di sala e il ballo teatrale, dichiarando di occuparsi della prima per il divertimento dei nobili napoletani.⁶³⁵ C'è anche un legame non trascurabile tra il futuro re, la sua famiglia e il maestro di ballo: nei primissimi anni del Settecento, Giambattista Dufort fu maestro di ballo del Collegio dei Nobili di Parma, città di Elisabetta Farnese,⁶³⁶ e pare che il trattato fosse stato portato a Napoli dal giovane sovrano tra i suoi effetti personali.⁶³⁷

Più di quanto sia avvenuto finora, è importante sottolineare che Carlo III di Borbone era un appassionato del ballo sia come pratica e divertimento personale, che come spettacolo teatrale: «frequenti gli ordini, coi quali avverte la sua andata a teatro, e dispone per aver un sol atto, ma almeno due balli!».⁶³⁸ Sulla necessità della presenza o meno del ballo nei melodrammi, Carlo privilegiò indiscutibilmente la danza in una cultura teatrale e musicale, che aveva fatto dell'intermezzo buffo una vera opera d'arte.⁶³⁹ Nel manoscritto anonimo dell'*Istoria di Napoli*, custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, si legge di «applicazioni cotidiane del Re», a riguardo de «l'indole e i costumi [...] santissimi»:

basta dire che, considerando egli che nel Teatro di San Bartolomeo si rappresentavano dalle parti buffe gl'intermezzi con qualche oscenità di atteggiamento, ordinò che queste si abolissero ed in loro vece introdusse gl'intermezzi de' balli, facendo venire i migliori ballerini d'Europa.⁶⁴⁰

Per volontà del re, il ballo viene accolto come intermezzo degno dell'opera seria allestita sulle scene del Teatro di San Carlo a discapito degli intermezzi comici.⁶⁴¹

⁶³⁵ Durante il secolo XVII si affermano, nei teatri e nelle corti europee, i professionisti della danza con i quali inizia a differenziarsi il linguaggio coreico che viene utilizzato negli spettacoli teatrali, rispetto a quello adottato dai nobili nelle feste da ballo.

⁶³⁶ Nel 1601 fu istituito il Collegio dei Nobili e il ballo era inserito tra le attività educative principali della nobiltà. Si veda B. SPARTI, *Un francese napoletano e il ballo nobile*, in «La Danza Italiana», 1989, n.7/ primavera, pp. 9-29.

⁶³⁷ Inventari dei beni di Carlo segnalati nell'Archivio Farnesiano dell'Archivio Storico di Napoli – Inventari e registri – busta 1853, Inventario libreria segreta. Cfr. *Trattati di danza*, cit., p. 22, nota 10.

⁶³⁸ CROCE, *I Teatri di Napoli*, cit., p. 343. PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il Teatro di San Carlo*, cit., p. 82.

⁶³⁹ Sulla genesi dell'intermezzo buffo a Napoli si vedano i vari contributi in *Lo stato attuale degli studi su Pergolesi e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Jesi, 18-19 novembre 1983), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1986, 1.

⁶⁴⁰ Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, *Istoria di Napoli*, ms. XV.G.32, c. 48^{r-v}. La notizia si legge anche in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, cit, p. 411, nota 723.

Per tutta la prima metà del Settecento, mentre la danza lotta per la propria affermazione nell'ambito del teatro in musica,⁶⁴² i libretti non parlano della musica e degli autori o delle azioni danzate, ma si limitano a citarne il coreografo⁶⁴³ – al quale spetta la funzione di compositore – e gli interpreti.⁶⁴⁴ È molto probabile che per i balli affini fossero reimpiegate sezioni musicali della stessa opera rappresentata, così da legare il ballo al dramma, per non lasciare adito a polemiche – come quella metastasiana riportata di seguito – che imputavano alla danza l'interruzione della narrazione principale, distogliendo l'attenzione del pubblico.⁶⁴⁵

In una lettera, databile fra il 1770 e il 1772, Pietro Metastasio scrive al Mattei, che i virtuosi hanno perso l'arte rappresentativa in favore dei ballerini, che hanno meritatamente conquistato il pubblico «ed il cuore degli spettatori»:

Ma qualunque sia cotesto mio povero dramma, non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori ridotti, per colpa loro a servir d'intermezzi a' ballerini, che avendo usurpata l'arte di rappresentar gli affetti e le azioni umane, meritamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta: perchè contenti di aver grattato le orecchie degli ascoltanti con una sonata di gola nelle loro arie, il più delle volte noiose, lasciando il peso a chi balla d'impegnar la mente, ed il cuore degli spettatori: ed han ridotto il nostro teatro drammatico ad un vergognoso, ed intollerabile miscuglio d'inverosimili.⁶⁴⁶

La presenza dei balli è decisamente rilevante, nonostante alcuni la ritenessero un inutile disturbo all'azione scenica, in quanto ritenuta non strettamente collegata all'opera. Francesco Algarotti nel *Saggio sopra l'opera in musica*, ancora anni dopo parla del ballo negli spettacoli del

⁶⁴¹ Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 289; U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, cit., pp. 17-146: 106; F. DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, 6 voll., Torino, UTET, 1977, vol I, tomo I, p. 285; M. F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 162, trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. MORELLI, Venezia, Marsilio, 1984.

⁶⁴² S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1785, pp. 262-265.

⁶⁴³ Stefania Onesti in una nota ad una sua introduzione, spiega che, nel Settecento, il termine coreografo non era affatto utilizzato, poiché la figura che noi oggi indichiamo come tale, allora era un compositore dei balli. ONESTI, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit., p. XI.

⁶⁴⁴ A. CHEGAI, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, cap. IV, pp. 163-237:229. Per un panorama degli allestimenti coreutici si veda ancora MAIONE – SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli*, cit.

⁶⁴⁵ Cfr. R. CAFIERO, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI – P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, pp. 707-732.

⁶⁴⁶ S. MATTEI, *Opere*, Napoli, Porcelli, 1779, vol. II, p. 271.

suo tempo, lamentando le danze acrobatiche e prive di connessioni con l'opera rappresentata, mentre auspica danze espressive e pantomime come in Francia.⁶⁴⁷

Negli anni dal 1735 al 1759, nelle «Gazzette» sono segnalate numerose feste di ballo a cui prende parte il sovrano, sia nei primi mesi successivi al suo insediamento, sia appena sposato, durante i numerosissimi festeggiamenti dati per le nozze con Maria Amalia.⁶⁴⁸ Attraverso i libretti, emerge una rete capillare di danzatori, che si rincorrono da un teatro all'altro, avanzando di carriera, o addirittura stabilendosi in una precisa città.

La sostanziale differenza di qualità della presenza del ballo negli spettacoli destinati alle occasioni di festa rispetto all'introduzione dell'elemento coreutico nell'opera consiste nel fatto che mentre in questa il ballo resta un intermezzo tra gli atti, nelle feste si intreccia indissolubilmente con l'azione e con le altre componenti dello spettacolo, diventando elemento strutturale.⁶⁴⁹

Solo dalla seconda metà del Settecento avviene un cambiamento nella messa in scena dello spettacolo coreutico, iniziando ad assumere la forma che oggi conosciamo, facendosi rappresentazione di storie e di passioni.⁶⁵⁰ Alessandro Pontremoli definisce il Settecento come «l'Europa della danza»,⁶⁵¹ probabilmente per sottolineare la diffusione capillare del ballo.

Per quanto riguarda le doti attoriali dei cantanti, e non solo quelle vocali, queste diventano motivo ispiratore che incentiva i compositori a ideare significati melodrammatici, nei quali possano collegarsi efficacia patetica e sperimentazione di forme anticonvenzionali. Scene spettacolari, capacità canora e attoriale degli interpreti, cura nella strumentazione, gusto per particolari timbri, maestria del compositore, restano le costanti immutabili dell'opera teatrale napoletana.⁶⁵²

L'attività attoriale e coreutica, nel primo decennio di vita del San Carlo, risponde all'immagine di un teatro di corte in cui si cerca di esaltare – con la scelta degli artisti più celebri del tempo e con l'ampliamento delle compagnie di canto e ballo – la magnificenza di una monarchia giovane e ambiziosa. Dai dati raccolti in questo studio si individua, infatti, la

⁶⁴⁷ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763, pp. 53-55.

⁶⁴⁸ MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit.

⁶⁴⁹ Cfr. A. ROMAGNOLI, «*Va': della danza è l'ora*». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009) a cura di A. COLTURATO e A. MERLOTTI, Libreria Musicale Italiana, pp. 77-103.

⁶⁵⁰ Cfr. ONESTI, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit.

⁶⁵¹ PONTREMOLI, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 81.

⁶⁵² Cfr. L. MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, cit., pp. 75-138. Si veda link (1) Storia dello spettacolo a Napoli. L'opera seria e la scena europea.pdf | Lorenzo Mattei - Academia.edu, pp. 1-63.

caratteristica di alternare balli analoghi all'opera e balli invece scollegati con il contesto del melodramma.

Già per la stagione teatrale del 1736, la «Gazzetta» del 15 maggio riferisce dello spettacolo messo in scena al San Bartolomeo; la compagnia di ballo era diretta da Francesco Aquilante,⁶⁵³ compositore dei balli pure per lo spettacolo di cerimonia del 4 novembre 1737:

Ieri sera in questo teatro di S. Bartolomeo andò per la prima volta in scena l'opera in musica intitolata Cesare in Egitto che, sì per la sceltrezza degli attori che per la musica, vaghezza d'abiti e meravigliosi balli, la di cui compagnia per espresso ordine di sua maestà si è fatta venire a tal oggetto, è riuscita dett' opera di general soddisfazione, stante l'ottima direzione dell'impresario Angelo Carasale, che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto di sua maestà, che si degnò onorarla colla sua R. presenza, [...].⁶⁵⁴

Carasale riceve dalla corte disposizioni precise circa i criteri da seguire nella programmazione; in particolare, un apposito regolamento del 12 ottobre 1735 gli impone di arricchire i drammi con due balli «composti ed eseguiti dai primi ballerini di Lombardia, e che vi ballino quattro uomini e quattro donne, con gli abiti di mano in mano convenienti alle loro rappresentanze».⁶⁵⁵ Ispiratore delle istruzioni è Bartolomeo Corsini, il quale, nelle lettere a Luca Casimiro degli Albizzi – impresario fiorentino – parla spesso di danze e ballerini, a riprova della speciale attenzione ora riservata all'apporto coreutico.⁶⁵⁶ Che il cambiamento fosse promosso dallo stesso Corsini è molto plausibile e farebbe cadere la consueta teoria che fossero le predilezioni personali di Carlo di Borbone, giunto sul trono. L'avvento di Carasale contrassegna una svolta nel gusto locale. Del resto, dà prova della sua maestria già nel 1735, come si evince dalla «Gazzetta» dell'8 novembre 1735, per la rappresentazione dell'opera in

⁶⁵³ Francesco Aquilanti o Aquilante attivo a Torino già nel 1727 al servizio della società dei cavalieri che gestiva le attività teatrali. Cfr. M.T. BOUQUET, *Il Teatro di corte. Dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. BASSO, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, pp. 127-130. Anche Aquilante appare nel libretto veneziano di *Catone in Utica* di Metastasio e Leo del 1729, opera dedicata a Domenico Marzio Carafa, Principe di Maddaloni poiché risulta servitore attuale del Duca di Parma, a confermare le strette relazioni culturali e politiche tra Napoli e Parma in quegli anni.

⁶⁵⁴ Cfr. MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 520; Lettera 531, Napoli, 15 maggio 1736, in BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, cit., vol. II, p. 127, nota 207.

⁶⁵⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 310.

⁶⁵⁶ W.C. HOLMES, *Opera observed. Views of a Florentine impresario in the early eighteenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 93-95.

musica intitolata *La nemica amante*. Per l'occasione, l'impresario, pur di incontrare i gusti della corte fa arrivare «gli abiti e balli [...] da fuori [...], che non risparmia né spesa né fatica».⁶⁵⁷

Per la prima stagione 1737-1738, comprendente *Achille in Sciro*, *Olimpiade* e *Artaserse*, Carasale appalta gli stessi virtuosi e ballerini presenti al San Bartolomeo nelle stagioni precedenti, in segno di continuità artistica, ampliandone il numero di interpreti.⁶⁵⁸ Dai documenti conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, in cui sono custoditi i bilanci presentati di Carasale, si evidenzia un ampliamento perfino del numero dei danzatori: «Certifico io qui sottoscritto come avendo il carico d'assistere nel Real teatro di S. Carlo in tutte le sere [...] dalli 4 novembre 1737 per tutta la fine del carnevale dell'anno susseguente 1738, vi si rappresentarono tre opere, una detta Achille in Sciro, e l'altra detta l'Olimpiade e l'ultima detta l'Artaserse e furono al n° di recite 40 [...]»⁶⁵⁹

In occasione della fastosa apertura, insieme all'*Achille in Sciro* il pubblico vede otto ballerini Francesco Aquilante e Chiara sua moglie, Francesco Sabbioni e Rosanna sua moglie, Francesco e Fridiano Salvetti, Elisabetta Saroni e Maria Bruoli in un *Ballo mezzo serio di marinai e zingari*, *Le quattro stagioni*, con assoli e *pas de deux*;⁶⁶⁰ un *Ballo di credenzieri* con una scena ambientata tra credenze e vasellame per un grande pranzo, e «vennero danzando Sabione e Rosanna, dall'altro Checco e Bettina e la Chiaretta».⁶⁶¹

Per realizzare un modello sullo stato economico del teatro, prendo in considerazione il bilancio della prima stagione, eseguito da Carasale.⁶⁶² Il San Carlo riceve dall'affitto dei palchi

⁶⁵⁷ «Gazzetta», 8 novembre 1735 (1) «[...] la maestà sua [...] verso un'ora di notte [del 4 novembre] passò dal R. appartamento alla gran sala del teatro, che, per la nobiltà degli apparati e numerosi lumi, faceva una straordinaria veduta e, collocatisi sotto maestoso dossello, ivi clementissimamente si degnò ammettere al bacio della R. sua mano le dame tutte, che in questa occasione [l'onomastico di Carlo Borbone] [...] comparvero a meraviglia adorne, e per la ricchezza degli abiti e per la preziosità delle gioie; dopodiché si dié principio all'opera in musica intitolata *La nemica amante* che, sì per gli attori che per la musica del maestro di cappella David Perez, com'ancora per gli abiti e balli fatti venire a tal fine da fuori dal nuovo appaltatore Angelo Garesale, che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto della corte, riuscì d'intiera soddisfazione di sua maestà [...]». MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., pp. 511-512.

⁶⁵⁸ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 1, fogli sciolti. Si veda numero 321 del regesto: «Bilancio in Summa del Conto del magnifico Don Angelo Carasale, dell'esatto e pagato dalli 4 Novembre 1737 per tutto la fine del Carnevale del passato anno 1738 per le tre opere eroiche in Musica dette *Achille in Sciro*, *L'Olimpiade* e *l'Artaserse* rappresentate al Real Teatro di San Carlo».

⁶⁵⁹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 3, fogli 156-157. Si veda numero 346 del regesto.

⁶⁶⁰ Il *pas de deux* indica la lunga esibizione dei protagonisti maschile e femminile di un determinato balletto. Cfr. PONTREMOLI, *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 248.

⁶⁶¹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 3, fogli 156-157. Si veda numero 346 del regesto. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 283; MAIONE – SELLER, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli 1737-1799*, cit., p. 19.

⁶⁶² Anche per la stagione 1739- 1740 con le tre opere *Partenope*, *Artaserse* e il *Trionfo di Camilla*, ci sono i documenti di bilancio. Si veda ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 2, fogli 1-9. Si veda numero 322 del regesto. Il San Carlo riceve, infatti, dall'affitto dei palchi la rendita di 14660 ducati, e delle sedie 1702 ducati; e dall'affitto serale di palchi e sedie 2625 ducati. Per la compagnia dei cantanti furono pagati: Senesino, 3693.2.10

la rendita di 15060 ducati e dall'affitto delle sedie 3940 ducati. Alcune centinaia di ducati li riscuote dallo *jus* sui teatri minori, come ad esempio il Teatro nuovo sopra Monte Calvario (90 ducati) e quello dei Fiorentini (altri 200 ducati). Per la compagnia dei cantanti, i compensi documentati sono: a Vittoria Tesi, 2867 ducati; Anna Maria Peruzzi, 2231.43 ducati; Cristoforo del Rossi, 693.2.10 ducati; Mariano Nicolini, 1383.2.10 ducati; Agata Elmi, 607.2.10 ducati; Angelo Amorevoli, 1073.2.10 ducati; Manzuoli, 216.1.4 ducati. Per i ballerini: Francesco Aquilante, 1796 ducati; Francesco Sabioni e sua moglie, 1409 ducati; Elisabetta Saroni, 942 ducati; Francesco e Frediano Salvetti, 1242 ducati; Maria Broli, 302 ducati.⁶⁶³

Numerose le fonti che riguardano la «Festa Teatrale» del 23 e 24 giugno, intitolata *Le nozze di Amore e Psiche*⁶⁶⁴ di Giovanni Baldanza, per le nozze di Carlo e Maria Amalia (fig. 1). La «Gazzetta» riporta che «le maestà del nostro re e regina [...] si degnarono intervenire [...] a godervi una festa teatrale che intitolavasi Le nozze di Amore e di Psiche, che fu con tutta la più ricca e nobile pompa da sei personaggi rappresentata [...] ha avuto un universal applauso [...]».⁶⁶⁵ Tra gli interpreti figuravano Vittoria Tesi Tramontini; Rosa Pasquale, detta la Bavarese; Agata Elmi; Angelo Amorevoli; Mariano Nicolini; Francesco Poleo. Musica di Leonardo Leo, scene di Pietro Righini e balli di Francesco Aquilanti.

ducato; Anna Strada, 600 ducati; Amorevoli, 1053.2.10 ducati; Maria Cataneo, 1108.4 ducati; Tolve, 750 ducati; Teresa Baratti, 1004.2.5 ducati; Manzuoli, 613.2.10 ducati. Per i ballerini: F. Sabione, 942 ducati; Elisabetta Saroni, 942 ducati; Fabri e sua moglie, 1189 ducati; a Giuseppe Brunoro, 854 ducati; al Lenzi, 568 ducati; Giuseppa Corrado, 258.2.10 ducati; Maria Broli, 312 ducati; Gennaro Imbimbo, 143.2.10 ducati; Matilde Franchi, 178.2.10 ducati. Per gli spartiti furono dati 200 ducati a Sarri, Ristori e Porpora.

⁶⁶³ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 1, fogli sciolti. Si veda numero 321 del regesto.

⁶⁶⁴ Una ricostruzione dello spettacolo con una descrizione coeva dei macchinari scenici e dei due balli, di cui uno con Ninfe marine, è contenuta in M. FEDI, *Immagini dello spettacolo di corte a Napoli*, in M. FEDI-G. STEFANI, *Iconografia dello spettacolo a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, cit., pp. 351-352. Le spese della Festa Teatrale ammontano a un totale di 8670 ducati, si veda regesto ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 5. Si veda numero 360 del regesto.

⁶⁶⁵ «Gazzetta di Napoli», 1° luglio 1738, in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p. 568, nota 1376: «Le nozze di Amore e Psiche. Festa teatrale in occasione dello real spozalizio di Carlo Borbone infante di Spagna re delle Due sicilie etc. e della real principessa Maria Amalia Walburga figlia di Augusto III re di Polonia ed elettore di Sassonia. Da rappresentarsi in questo nuovo famoso real Teatro di S. Carlo. Composto da Giovanni Baldanza da Palermo poeta di sua maestà il re nostro signore, detto fra gli Arcadi di Roma Lermano Cinosurio».

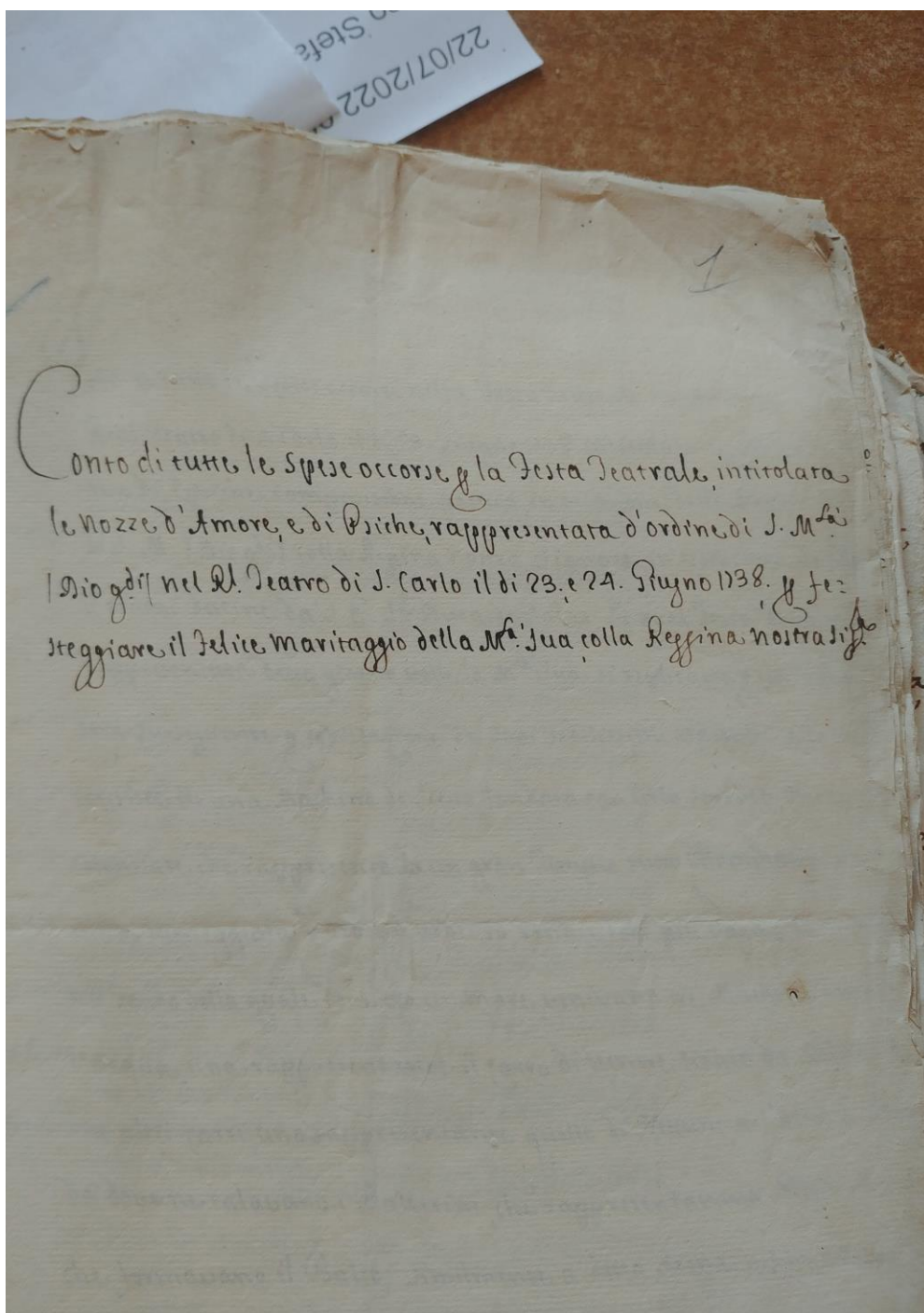


Fig. 1. ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 5, foglio 1: «Conto di tutte le spese occorse per la Festa Teatrale, intitolata le Nozze d'Amore, e di Psiche, rappresentata d'ordine di S. Maestà Dio Guardi nel Real Teatro di San Carlo il di 23. e 24. Giugno 1738. per festeggiare il Felice maritaggio della Maestà sua colla Reggina nostra Signora». Si veda numero 359 del regesto.

Nelle scelte di Carasale e dell'Ulloa, sembra esserci l'esigenza di stupire sempre il pubblico, non tanto con la scelta di opere originali – visto che erano temi quasi tutti già

rappresentati, – ma con la particolare cura ed attenzione alla messa in scena, alle trasformazioni degli allestimenti scenici, ai combattimenti inscenati con figuranti o anche con militari prestati alla scena e ai balli.⁶⁶⁶

Alcuni esempi di questi allestimenti sono, ad esempio, quelli realizzati da Pietro Righini, per la scenografia de *Le Nozze di Amore e Psiche*⁶⁶⁷ o della *Partenope*, e di questa ne riporto una descrizione dei balli:

«Nei balli della medesima: in quello del secondo atto: due grandi fontane con porte con ossatura di legname, e ferri, e cartepiste e cartoncini per formare mostri da trasformarsi che seguita la trasformazione comparivano i ballerini, restando le dette fontane senza detti mostri con li giuochi d'acqua movibile tutti fatti con lastre d'argento e girelli di ferro per far comparire l'acqua movibile. Nel terzo ballo un carro tirato da quattro digri, sopra del quale due ballerini vestiti da Cerere e Bacco che celati si trasformava il carro suddetto in palmento di vendemmiatori con tre botti».⁶⁶⁸

Senza trascurare gli approntamenti scenici, realizzati da Vincenzo Re, successore di Righini, che raggiunsero altissimi livelli di difficoltà e di abilità tecnica, contribuendo a innalzare la fama della grandiosità degli spettacoli napoletani. Per *Alceste in Ebuda* (stagione 1740-1741) vi fu addirittura un finto incendio della città rappresentato con particolari effetti di luce e con la realizzazione di un'orca marina dalla quale, pare, dovessero uscire dei ballerini.⁶⁶⁹

Carasale era molto attento a sbalordire il re con questi allestimenti, di fatti, per l'onomastico della regina, – 10 luglio del 1740 – realizza «un teatro in mezzo delle frescure con molti giochi di acque e ci si rappresentò una commedia graziosa in musica intitolata I travestimenti amorosi, unitamente con balli [...] recitate dalli musicisti Gaetano Caffarelli, Giovanni Battista Mancino, Teresa Baratti e Maria Broli».⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ Sull'attività degli scenografi al San Carlo nei primi anni, si veda F. MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, Napoli, Electa, 1987, pp. 9-36.

⁶⁶⁷ La descrizione delle scene realizzate da Pietro Righini è contenuta in una nota presentata e pubblicata già in MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, cit., p. 10, figura p. 11. Si veda ASN, Dipendenze della Sommaria, fascio 465-I fascicolo 5, foglio 2. Numero 360 del regesto e trascrizione integrale.

⁶⁶⁸ MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, cit., p. 10, nota 17.

⁶⁶⁹ MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, cit., p. 21, nota 4.

⁶⁷⁰ «Gazzetta», 12 luglio 1740 (1): «Il giorno dopo pranzo [del 10 luglio, onomastico della regina] le loro maestà calorono in giardino, dove all'improvviso dal tenente coronnetto D. Angelo Caresale ci si fece trovare un teatro in mezzo delle frescure con molti giochi di acque e ci si rappresentò una commedia graziosa in musica, intitolata I travestimenti amorosi, unitamente con balli. Nel mezzo di essa ci si vide in scena un prologo di quattro voci, che rappresentavano le quattro stagioni festeggianti, pel felicissimo e glorioso giorno del nome della regina nostra signora [...], recitate dalli musicisti Gaetano Caffarelli, Giovanni Battista Mancino, Teresa Baratti e Maria Broli, con la composizione del maestro di cappella Davidde Perez. Il tutto riuscì di aggradimento delle maestà loro ed

Con il passaggio di testimone, da Carasale a Liveri, tra le fonti archivistiche segnaliamo una novità riguardante la stesura dei contratti dei ballerini, redatti e firmati in prima persona dal nuovo impresario, non appena riceve l'incarico nel 1741.⁶⁷¹

Nella prima stagione liveriana – novembre 1741, carnevale del 1742 – egli propone le opere *Ezio*, *Demofonte* e *Ciro riconosciuto*, nelle quali è presente, come compositore e coreografo, Francesco Sabioni, presente al San Carlo fin dall'inaugurazione come ballerino e compositore dei balli dal 1739 al 1741. A Napoli lavora anche durante alcuni allestimenti di Liveri.⁶⁷² Sabioni rappresenta, nel suo tempo, ciò che è la professione odierna di coreografo, difatti, a lui spettava il compito non solo di creare e poi insegnare ai danzatori i passi da compiere in scena, ma doveva anche curarne l'interpretazione espressiva. Come per l'impresario Liveri, il compito era di assistere le prove degli attori, così il maestro di ballo doveva fare per i suoi ballerini.⁶⁷³

Durante il sessennio (1741-1747) come ispettore teatrale – ogni anno appronta una sua commedia, alternandola alle rappresentazioni d'opera – Liveri pare abbia come obiettivo l'inserimento di elementi coreici nuovi, o ambientazioni popolari e da commedia. Pertanto, non possiamo ignorare la sua capacità nel curare ogni minimo dettaglio, sia riguardo all'interpretazione degli attori, sia riguardo all'allestimento scenico dei balli.⁶⁷⁴ Attraverso una minuziosa concertazione – della resa scenografica e della preparazione dei divi – mantiene viva l'attenzione degli spettatori. Allo stesso modo dell'attore, anche il danzatore doveva riunire in sé la tecnica e l'espressione.⁶⁷⁵

Croce riporta che «erano da lui esercitati per ogni commedia un anno intero e per più ore al giorno», ne curava la mimica, volendo che il viso parlasse, «più delle parole» e «d'anima a far mostra di quel che sente s'affaccia nel volto».⁶⁷⁶

applauso grande della R. corte ed in particolare per essersi fatto il tutto arricchito realmente in brevissimo tempo, che è stato di grande ammirazione». Un riferimento sommario a questa notizia è contenuto in CROCE, *I Teatri di Napoli*, cit., pp. 347-348. MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., pp. 607-608.

⁶⁷¹ Si veda ad esempio il contratto di Giovanna Cortini, numero 287 del regesto.

⁶⁷² ASBN, BSG, matr. 924 del 4 gennaio 1740, si veda numero 142 del regesto; ASBN, BSG, matr. 959 del 1° marzo 1742, numero 202 del regesto.

⁶⁷³ Cfr. ONESTI, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit., pp. 66-67.

⁶⁷⁴ «L'elemento performativo gode di una centralità assoluta a Napoli e l'analisi delle arie serie composte per il maggior teatro ridimensiona l'inettitudine attoriale che la tradizione storiografica attribuisce a castrati e primedonne, l'articolazione fraseologica, la disposizione delle cadenze e dei vocalizzi, la scelta delle ripetizioni testuali sembrano infatti modellarsi sulla gestualità di interpreti che si pongono come degni eredi delle teorie di Andrea Perucci, Niccolò Amenta, Domenico Luigi Barone di Liveri e della loro concezione di una scrittura scenica dove parola e gesto coincidono, dove attore e personaggio si fondono». MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, cit., p. 92.

⁶⁷⁵ ONESTI, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, cit., p. 69.

⁶⁷⁶ CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), cit., pp. 195-196.

Alla fine del Settecento, in un saggio sulla declamazione composto da Francesco Saverio Salvi,⁶⁷⁷ e pubblicato postumo nel 1878, si afferma che:

il marchese di Liveri napoletano, il quale intendeva assai meglio l'arte di rappresentare, che quella di comporre le sue commedie, e che per l'ordinario sacrificava all'interesse della rappresentazione quello della composizione, si tratteneva sovente in mezzo alla plebe estemporaneamente osservante e parlante per meglio apprendere ad imitarne i tuoni, gli atteggiamenti e le maniere più espressive e più naturali.⁶⁷⁸

La storiografia recente presenta un Liveri nelle vesti di un vero e proprio impresario e regista teatrale con l'obiettivo di accrescere la qualità degli artisti –cantanti, comparse e ballerini. Le innovazioni – tra le quali la direzione delle prove e l'attenzione all'arte attorica nelle sue componenti vocali, gestuali e coreutiche – in campo scenico sono una ragione fondamentale, benchè non l'unica, per la nascita di una prima regia teatrale.⁶⁷⁹ In realtà, possiamo affermare che questi erano talenti già di Carasale che, a differenza del marchese, aveva svariati e più importanti incarichi da tenere sotto controllo. Basti ricordare che, quando Zambeccari e l'Ulloa parlano di scritturare le sorelle Peruzzi, nella nota si fa richiesta specifica che vengano in tempo utile per provare le loro arie con Sarro. Questo fa ben pensare che, plausibilmente, era una richiesta specifica dello stesso Carasale, il quale, ricordiamo, aveva un'esperienza quasi ventennale nel campo dell'impresariato. La figura dell'impresario, difatti, emerge con prepotenza con l'avvento dei primi teatri stabili a pagamento sin dal Seicento. Il ruolo del sovrano poi è centrale, tuttavia la gestione resta di ordine commerciale, con gli

⁶⁷⁷ Francesco Saverio Salvi (1759-1832) letterato, politico e librettista italiano. Ordinato prete, si distingue per la sua precoce abilità nel comporre versi e viene accolto giovanissimo nell'Accademia dei Costanti. Nel 1787 si stabilisce a Napoli dove insegna discipline letterarie, e, avendo contatti con gli intellettuali illuministi, inizia ad allontanarsi progressivamente dalla Chiesa. Nel 1788, in occasione del rifiuto al pagamento della *chinea* allo Stato Pontificio da parte del governo di Ferdinando IV di Napoli, scrive una satira contro lo stato pontificio in favore della politica napoletana.

⁶⁷⁸ F. S. SALVI, *Della declamazione per F. Salvi. Preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salvi*, Napoli, Androsio, 1878, p. 142. Cfr. C. NARDI, *La Vita e le Opere di Francesco Saverio Salvi*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1925; F. CRISPINI, *Appartenenze illuministiche: i calabresi Francesco Saverio Salvi e Francesco Antonio Grimaldi*, Cosenza, Klipper, 2004; L. ADDANTE, *Patriottismo e libertà. L'Elogio di Antonio Serra di Francesco Salvi*, Cosenza, Pellegrini, 2009; F.S. SALVI, «*Progressioni*» dell'uomo. Verso la "civil società". (*Lezioni di Diritto pubblico, o delle genti, V-X*), a cura di V. ZAFFINO, Cosenza, Pellegrini, 2010; EAD., *Elogio di Filangieri*, a cura di F. CRISPINI, Introduzione di V. ZAFFINO, Cosenza, Pellegrini, 2012; B. ALFONZETTI, *Teatro e terremoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salvi (1784-1794)*, Milano, Franco Angeli, 2013; D. D'ASCENZI, *Nei dintorni dell'epicentro: Francesco Saverio Salvi, il sisma e l'ethos*, in «Seicento e Settecento. Rivista di Letteratura italiana», XVI, 2021, pp. 149-157.

⁶⁷⁹ E. RANDI, *Voltaire e la messinscena*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012, pp. 215-216. EAD., *Il teatro romantico*, cit., p. 208.

impresari come appaltatori, produttori, direttori e amministratori degli spettacoli e con la partecipazione di un pubblico pagante.⁶⁸⁰

Passando in rassegna quanto espresso finora, è evidente come nel corso dei primi anni sancarlani ci sia la necessità di adottare scelte manageriali – come quelle di Carasale e di Liveri – contraddistinte da un notevole ed acuto intuito, che hanno concorso, durante la gestione del Real Teatro di San Carlo, alla realizzazione di stagioni teatrali spettacolari e magniloquenti. Occuparsi degli allestimenti scenici significava prendersi carico di scritturare i danzatori, i virtuosi, gli scenografi e i musicisti, condurre le prove delle opere messe in scena, lavorare con il poeta o con il compositore e, infine, adattare i libretti alla volontà della corte e, soprattutto, del sovrano.⁶⁸¹

Le Opere Buffe, ed i Balli, che un giorno non servivano che d'intermezzi nelle Opere serie, come mai arrivarono ambidue a potersi sostenere da sé soli, e farsi, invece d'accessori, spettacoli principali, sé non che per mezzo della Comica? I Comici, i Buffi colla loro azione, i Ballerini colla loro Pantomima sono in oggi effettivamente gli unici, che trattano, ed apprezzano ancora la buona comica, e sono in conseguenza anche i soli, che ne riportano gli ottimi effetti d'applauso, e di stima. Spero d'aver così, benché in succinto, bastantemente provato, che, per essere perfetto Attore, non basta il solo cantar bene, ma si richiede ancora il saper ben recitare, ed agire.⁶⁸²

⁶⁸⁰ C. BERNARDI, *Le modalità dell'organizzazione teatrale*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, cit., pp. 439-465.

⁶⁸¹ V. ANTONELLI – R. D'ALESSIO – G. IULIANO, *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, pp. 167-172.

⁶⁸² MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, cit., pp. 164-165.

2. *Virtuose in scena: 'canterine' e 'ballerine' di spicco*

La rivoluzione teatrale rappresentata dalle donne di scena, in Italia prima e poi nel resto d'Europa, fu enorme.⁶⁸³ Come dimostrato dalla storiografia teatrale, l'apparire delle donne in scena, già dalla metà del Cinquecento, – si pensi a Vincenza Armani⁶⁸⁴ o a Barbara Flaminia⁶⁸⁵ – scatenò effetti differenti e profondi, mettendo in crisi, in *primis*, la certezza sulla reiterata inferiorità delle donne rispetto agli uomini e, sul piano sociale, lo sconvolgimento legato alla retribuzione di queste artiste inserite in un sistema di lavoro. Difatti, se Vincenza viene lodata per l'abilità musicale o la vaghezza degli abiti e Flaminia per la recitazione, gli intermezzi che entrambe allestiscono suscitano vera ammirazione, tanto che non si fa che parlare di loro, creandosi, di conseguenza, gruppi di ammiratori che parteggiano per loro.⁶⁸⁶ Le reazioni negative suscitate dall'arrivo di donne in qualità di attrici, cantanti, danzatrici, esecutrici di musica e capocomiche, si manifestarono ben presto.⁶⁸⁷ Con il loro ingresso nel teatro occidentale ci fu la scoperta dell'*eros* e del suo inveramento scenico. Accuse, antiche e mai sopite, sul commercio del corpo, sull'intrattenimento, la finzione, la diabolicità, l'oscenità della presenza esibita e tradotta in attrazione comica, in divertimento. L'elemento anti-femminile è centrale: si contesta la seduzione dell'attrice, la libertà di lavoro e guadagno, lo stabilire con i compagni di mestiere rapporti paritetici, il mostrarsi munita di competenze specialistiche.⁶⁸⁸

Il teatro educa gli spettatori, e non solo. Anche allora, il teatro istruiva le masse e chi faceva parte di questo mondo si erudiva: in questa circostanza, forma le donne. Bisogna rammentare che il teatro rappresentava e rappresenta uno strumento del quale anche Diderot

⁶⁸³ MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, cit., pp. 15-35. Si veda anche EAD., *Sorelle, cantanti, rivali. I teatri di Margherita e Anna Francesca Costa nel primo Seicento*, in «altrelettere», (2023), pp. 65-89; F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969; S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 52–55.

⁶⁸⁴ Cfr. T. MEGALE, *Come cantava una comica dell'Arte. Una partitura musicale per Vincenza Armani* in EAD., *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, Tab edizioni, 2023, pp. 17-28.

⁶⁸⁵ S. BRUNETTI, *La Commedia dell'Arte*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 129-158.

⁶⁸⁶ *IVI*, p. 133.

⁶⁸⁷ MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, cit., p. 19.

⁶⁸⁸ B. MAJORANA, *L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA, T. MEGALE, numero monografico di «Italica Wratislaviensia», 10, 2, (2019), pp. 85-102.

continuava a porre l'accento sulla sua utilità, riconoscendone potenzialità persuasive ai fini dell'educazione del pubblico.⁶⁸⁹

Le attrici sono la prova vivente, molto pericolosa per il pensiero dominante, che «il teatro è relazione con l'altro da sé e potente strumento di conoscenza di sé stessi attraverso lo sguardo degli altri».⁶⁹⁰ Basti riflettere che dalla sede papale sono escluse le canterine e l'opera – comica o seria che fosse – è orbata di una componente genetica fondamentale, ossia l'erotismo delle cantanti.⁶⁹¹

Non si può trascurare di ritenere che per un pubblico abituato a vedere sulle scene dei teatri più uomini e figure femminile impersonate da uomini, la comparsa delle donne costituisce un vero e proprio passaggio dalla pura convenzione interpretativa alla mimesi recitativa imposta dal corpo, dalla voce e dal volto delle donne.⁶⁹²

Giovan Domenico Ottonelli, prolifico argomentatore della questione del teatro comico dei professionisti italiani, teologo gesuita di Fanano e autore di saggi su teatro, comicità, scultura, pittura e gioco d'azzardo, si pronuncia negativamente riguardo l'attrice che definisce «comica impudica» e «pubblica meretrice»: «hoggidi nella casa di una Comica impudica, o di una pubblica Meretrice, non mancano vasi d'oro, che sono ben sì negli orli melati, & inzuccherati, ma poi dentro contengono l'abominatione del peccato mortale; quale molti commettono, andando à simil luogo per domestica conversatione»⁶⁹³ e ancora «non ricevo danno dal conversar con donna, benché sia impudica Commediante, ovvero Meretrice».⁶⁹⁴ Ottonelli commenta ancora, in *De la christiana moderatione del theatro*, un fenomeno che si sta stabilizzando da tempo, ovvero l'avvento dell'attrice come esito di una dirompente strategia economica basata sulla potenzialità seduttiva del corpo, che alletta più efficacemente della scena stessa.⁶⁹⁵ «si fanno le donne prima meretrici che consorti [...]. Queste comiche, rappresentando il trattato d'un matrimonio, si mostrano meretrici molte volte, poiché fanno

⁶⁸⁹ G. TOCCHINI, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016, pp. 54-55.

⁶⁹⁰ MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, cit., p. 17.

⁶⁹¹ CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, cit., pp. 72-73.

⁶⁹² MAJORANA, *L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna*, cit., p. 87.

⁶⁹³ G. D. OTTONELLI, *Della pericolosa conversatione con le donne, ò poco modeste, ò ritirate, ò cantatrici, ò accademiche*, Firenze, Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646, p. 247.

⁶⁹⁴ OTTONELLI, *Della pericolosa conversatione con le donne, ò poco modeste, ò ritirate, ò cantatrici, ò accademiche*, cit., p. 300.

⁶⁹⁵ BRUNETTI, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 134.

vedere in pubblico come un giovane ottiene baci et altre cose peggiori da una donna, la qual poi riceve per moglie». ⁶⁹⁶

Il centro della vita teatrale partenopea è, naturalmente, formato anche dalle giovinette che fomentano – nell’immaginario collettivo del tempo – l’idea di avere interessi tutt’altro che leciti piuttosto di essere semplicemente delle vere artiste canore. ⁶⁹⁷ Anche Goldoni, allora quattordicenne, ricorda la sua prima volta a teatro dicendo:

[...] era la prima volta che vedevo donne recitare in teatro e trovai che ciò conferisse alla scena un che di seducente. [...] I primi giorni andavo a teatro, molto modestamente, in platea; vedevo qualche giovane come me tra le quinte: tentai allora di spingermi fin là e non trovai ostacolo alcuno; guardavo con la coda dell’occhio quelle signorine ed esse mi fissavano arditamente. A poco a poco mi familiarizzai con loro; [...] mi fecero coccole e gentilezze senza fine; [...]. ⁶⁹⁸

L’ombra di essere meretrici e dai facili costumi investe implacabilmente le donne di scena come se questo fosse il loro esclusivo segno distintivo: requisiti che accomunano tutte coloro che intraprendono il percorso della scena. ⁶⁹⁹ Il tema dell’attrattiva sessuale introdotta dalla presenza femminile reca fatalmente con sé quello del suo legame con la prostituzione. Basti ricordare il processo di nobilitazione della figura dell’attrice posto in atto da una delle più grandi e note interpreti, Isabella Andreini, e dal figlio Giovan Battista. ⁷⁰⁰ La Andreini, difatti, è attenta a costruire un’immagine di sé come moglie e madre di nobilissimi costumi e figura capace di contendere nei consessi accademici per il suo poetico talento. La cantante di buono o ottimo livello deve sempre dimostrare una eccellente onorabilità. Sottolineare l’eccellenza

⁶⁹⁶ EAD, *De la christiana moderatione del theatro*, in TAVIANI, *La Commedia dell’Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, cit., pp. 397-399. Cfr. F. COTTICELLI, *La Commedia dell’Arte*, in *Alle fonti del teatro. Documenti per la storia dello spettacolo in Occidente*, a cura di L. ALLEGRI, F. COTTICELLI, Roma, Carocci, 2022, pp. 77-104.

⁶⁹⁷ Si veda: CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit.; COTTICELLI-MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli», cit., pp. 179-192; P. MAIONE-F. SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Sali librettista*, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monte Leone, 2001, pp. 83-95; EAD., *I virtuosi sulle scene giuridiche a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Fonti d’archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 477-486; ID., «Mena vita onestissima»: *le cantarine alla conquista della scena*, in *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di C. DENTE, Pisa, ETS, 2006, pp. 123-134.

⁶⁹⁸ C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1993, p. 41.

⁶⁹⁹ Cfr. S. DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII. Documenti inediti con una lettera di Tammaro De Marinis ed una nota di Max Vajro*, Napoli, Edizioni Del Delfino, 1968.

⁷⁰⁰ BRUNETTI, *La Commedia dell’Arte*, cit., p. 134.

artistica e performativa era ancora l'unico modo per elevarsi da una posizione sociale appena tollerata e ancora discredita.⁷⁰¹

D'altro canto, le attrici in carne ed ossa non solo fanno sognare le altre donne con i loro personaggi ma si pongono come modelli: lavorano, possono affermarsi, godono di libertà, occupano disinvoltamente la sfera pubblica, incarnano una sorta di donna nuova. Non senza costi e lacerazioni, perché l'attrice è intimamente attraversata dal conflitto fra il suo mestiere e la natura femminile, un'espressione culturale così invasiva che fatica più dell'attore a conciliare sfera privata e sfera pubblica e ad essere riconosciuta come tale.⁷⁰²

Nel corso del Settecento, si cerca di sconfiggere l'antica visione dell'artista-meretrice a vantaggio di un professionismo reale e riconosciuto. Sarà Taviani a rilanciare, nell'ambito della storiografia dello spettacolo, il titolo di *meretrices honestae*, ossia di cortigiane degne di rispetto, riprendendolo da un'antica tradizione umanistica.⁷⁰³ La stessa letteratura teatrale si è ostinata ad accreditare la patina del meretricio accanto alle loro capacità artistiche, poiché la visione dell'attrice spingeva, senza esitazioni, l'identità e il sentimento sociale verso la prostituta, poiché entrambe dotate di specifiche competenze e abilità: sfruttano il loro aspetto, l'insolenza dello sguardo, la provocazione del gesto, la sconvenienza dell'abito, l'uso dei belletti, la capacità di intrattenere e svagare, la vita pubblica, la facilità di relazioni con gli uomini, l'assenza di custodia e di tutela.⁷⁰⁴

Il palcoscenico delle virtuose si regge sull'arte canora-attoriale. La professione delle attrici/cantanti deve soddisfare le richieste del mercato dello spettacolo esigendo, dunque, professionalità altamente qualificate, munite di diverse doti, quali gestualità, mimica, vocalità, fisicità per poter dare vita a personaggi complessi per i quali canto, danza e musica devono essere associati alla *performance*.

La librettistica settecentesca racchiude preziose istruzioni per queste fanciulle – abbagliate, forse, dagli agi ai quali potevano mirare con la notorietà teatrale – mettendo in

⁷⁰¹ CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento napoletano*, cit., p. 97.

⁷⁰² L. MARIANI, *Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), cit., p. 201.

⁷⁰³ TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit.; E. TAMBURINI, *Culture ermetiche e Commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016, pp. 85–122: 87. Sul motivo delle attrici-meretrici si veda R. TESSARI, *O diva, o «Estable à tous chevaux»*. *L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 6–8 aprile 1987), Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142; FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, cit., pp. 52–55. Dissente questa lettura Megale in MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, cit. e in *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, cit.

⁷⁰⁴ MAJORANA, *L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna*, cit., p. 97.

secondo piano le qualità performative in favore della vita privata.⁷⁰⁵ In una Napoli dove il mercato teatrale poteva essere un'opportunità di vita, le donne, in questo spaccato, intraprendevano la carriera e tornavano in patria famose ma solo se oneste e per aver fatto prevalere l'arte del canto su quella della seduzione. Pertanto, i riconoscimenti professionali, artistici e sociali erano meritati solo se la donna era virtuosa sia sulla scena, che nella vita.⁷⁰⁶

Fonte privilegiata sulla mobilità delle artiste, ma anche delle maestranze in genere, è rappresentata dalle ambasciate delle monarchie sparse nelle città europee, nonché dalla fitta rete di informatori ingaggiati dai ministri per raccogliere informazioni per le corti. Ciò avviene grazie a sagaci *detective* – come li definiremmo oggi – che danno conto dell'affascinante mondo spettacolare, soddisfacendo non solo gli interessi puramente artistici ma soffermandosi, anche con una certa cattiveria, su episodi, che molti definirebbero indecorosi, della vita privata delle vivaci virtuose.

Uno studio di Maione⁷⁰⁷ ha riportato alla luce itinerari lavorativi di alcune artiste del «belcanto» attraverso la documentazione privata della famiglia Zambeccari,⁷⁰⁸ dalla quale si evince l'attività rappresentativa di queste donne segnandone fortune e sventure.

Molte le cantanti che fondano la propria esperienza sulle loro prestazioni canore. A dimostrazione vi è la virtuosa Marianna Benti Bulgarelli,⁷⁰⁹ assai vicina a Metastasio, molto attenta ad utilizzare nel migliore dei modi lo spazio scenico, come si evince dall'epistolario metastasiano.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Cfr. P. MAIONE, «*Il possesso della scena*»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento, «Drammaturgia», XII, n.s. 2 (2015), pp. 97-108.

⁷⁰⁶ CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento napoletano*, cit., p. 99.

⁷⁰⁷ EAD., *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s. VII/2 (2016), p. 407-453.

⁷⁰⁸ La dinastia dei Zambeccari, per volontà della corte napoletana, rivela qualità e passioni artistiche assai spiccate di una tra le scene più accreditate d'Europa.

⁷⁰⁹ Debutta a Roma verso il 1703. Nel 1712 è a Genova a lavorare per il Teatro Sant'Agostino e tra il 1714 e il 1715 è al Teatro San Bartolomeo di Napoli; in ambedue le città ebbe molto successo. Dal 1716 al 1718 si trova al Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia. Tornata a Napoli nel 1719, canta come prima donna nella cantata *Gli orti esperidi*, scritta da Pietro Metastasio e messa in musica da Nicola Porpora. Dato che l'autore della cantata rimase anonimo, lei non si diede pace sino a che non lo scovò. Una volta scoperto, persuase Metastasio nell'abbandonare la sua attuale occupazione di legale e lo accolse nella propria casa. Grazie al suo appoggio e ai suoi consigli Metastasio decise di dedicarsi all'attività di librettista e nella sua casa poté conoscere i più grandi compositori e cantanti del tempo. Nel 1724, sempre al San Bartolomeo, cantò nella *Didone abbandonata*, scritta dal suo giovane protetto e musicata da Domenico Sarro e secondo molti critici ispirata proprio da lei. Successivamente, nel 1725, La Romanina si esibì al Teatro San Cassiano di Venezia e nel 1726 per la medesima volta a Napoli. Ritiratasi dai palcoscenici, si stabilì definitivamente a Roma nel 1728. Dopo che Metastasio diventò poeta cesareo presso la corte di Vienna nel 1729, cinque anni più tardi, nel 1734, decise di recarsi da lui, però morì lungo il tragitto lasciando tutta la sua eredità al poeta cesareo.

⁷¹⁰ Si veda R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso di poesia'*, Roma, Aracne, 1998; EAD., *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di M.G. MIGGIANI, Bologna, Forni, 2004, to. II, pp. 671-699.

Altro caso esemplare è il ritratto fornito da Arteaga della *primadonna* Vittoria Tesi,⁷¹¹ annoverata tra i più celebri «cantori»⁷¹² del suo tempo.

L'aristocratico bolognese Zambecari aveva svolto un ruolo importante già nel 1737, nella composizione della compagnia destinata a prodursi nel nuovo Real Teatr e, in occasione dell'evento, è sollecitato da Montealegre a stilare un'articolata lista degli artisti disponibili sulla piazza italiana, segnalando la corda vocale e lo *status* lavorativo di ognuno. Nella «Nota de migliori Cantanti, e Ballerini che sono presentemente in Italia» cita tra le cantanti la Peruzzi, soprano; la Fachinelli, mezzo soprano, che è a Bologna «per la primavera di quest'anno da Prima donna», alle quali si aggiunge la Tesi, contralto, che è a Firenze, «e credesi in libertà facilmente s'accomoderanno a fare la seconda Parte».⁷¹³

La fitta rete intessuta dalla diplomazia permette un'eccellente conoscenza della materia teatrale grazie non solo all'invio dei materiali – partiture e libretti – ma al resoconto, talvolta dettagliato, degli spettacoli con particolare attenzione ai requisiti vocali esibiti dagli attori impegnati. Giudizi di varia natura girano per le strade del continente, fornendo preziose notizie, destinate ai vari impresari per provvedere al loro appalto.

Molto spesso vengono riferiti episodi che avvengono dietro le quinte nei quali le cantanti diventano oggetto di attenzioni poco lusinghiere e al centro di accese contese.⁷¹⁴ Alcune volte sono addirittura allontanate per l'eccessiva eccitazione causata ai gentiluomini, altre invece aspirano a una vita fatta di agi domestici e una famiglia numerosa. Interessante, a questo proposito, la vicenda della danzatrice Elzener, detta la Todeschina, che «venuta da Napoli ad operare in questo Teatro nel Carnevale testé scaduto, non ha mancato colla sua naturale avvenentezza di eccitare ancora qui vari gelosi tumulti nell'animo di alcune Dame, i mariti delle quali eransi dati al di Lei corteggio, ed amoreggiamenti. Un Marchese Villani, Sposo novello, fu particolarmente motivo, che ad istanza della Consorte il nostro Plenipotenziario intimasse alla Danzatrice o un totale distacco dal medesimo, o il Bando da questistati».⁷¹⁵

Non completamente d'accordo con il musicologo Maione, il quale scrive che «la maternità garantisce una sicurezza economica di lunga durata» o che «le fertilissime e

⁷¹¹ ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, cit., p. 43.

⁷¹² Per la Tesi cfr. *Un prelado e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e Vittoria Tesi. Lettere d'amore*, Bari, Laterza, 1946, si veda A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Vittoria Tesi*, «Nuova antologia», XII, 1889, 3, pp. 308-327.

⁷¹³ MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico*, cit., p. 420.

⁷¹⁴ *IVI*, p. 434.

⁷¹⁵ *IVI*, p. 436.

fascinosissime “incubatrici” accolgono [...] “vitalizi”, immaginando così un’identità meno mortificante e [...] lontana da dicerie vituperose e indici accusatori». ⁷¹⁶ È vero che la coppia, sposata o meno, nel legittimare la presenza delle donne in scena, rompe l’isolazionismo sociale al quale sono condannate e, sicuramente, il matrimonio era un modo per non essere più circondate da fama pettegolezzi, ma che fosse questa l’unica via per uscirne «moralmente rinate» e «rispettate», sa ancora di parole di una vecchia storiografia che si rifà a Juan de Pineda, il quale sosteneva, nel 1599, che portassero «ad amore disonesto, et molto più il vederle et il vederle et udirle insieme». ⁷¹⁷ Tanto più che esisteva il concubinato e le coppie di fatto erano molto diffuse.

Di certo, le relazioni affettive si tramutano in relazioni teatrali e ciò consente alle donne di entrare «nell’agone scenico» e «di sottrarsi alla taccia di immoralità». ⁷¹⁸ Come ha saputo ben delineare Teresa Megale, il giudizio discriminatorio verso le attrici è un’eredità culturale alla quale la storiografia moderna non ha saputo e non ha voluto rinunciare, manifestando ancora una volta di essere vicina allo sguardo dei «primi acerrimi detrattori delle stesse attrici». ⁷¹⁹ Ci sono attrici e cantanti nobili, così come ci sono quelle sedotte e abbandonate o lasciate in miseria e altre ancora che hanno avuto carriere vertiginose o discese rovinose.

È Giovan Battista Mancini – apprezzato cantante che raggiunse un successo anche maggiore in veste d’insegnante di canto – ⁷²⁰ a farci un elenco di «Cantatrici», che «furono di pregio, e d’onore alla nostra Professione», e tra queste segnalava «una Peruzzi; una Teresa Reüther virtuosa di camera dell’Imperial Corte di Vienna; una Caterina Visconti, detta la Viscontina; una Giovanna Astrua ed una Mingotti». Di queste cantanti sottolinea che non solo sono dotate «d’una bella voce», ma «riuscirono perfetti originali» più dei loro maestri. ⁷²¹

Oltre le esibizioni canore, azioni sceniche per le quali è arduo stabilire vocalità, gestualità e tecnica espressiva, si proverà di seguito a illustrare – attraverso documenti restituiti

⁷¹⁶ IVI, p. 443.

⁷¹⁷ TAVIANI, *La Commedia dell’Arte e la società barocca*, cit., p. 121.

⁷¹⁸ MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, cit., p. 28.

⁷¹⁹ IVI, p. 25.

⁷²⁰ Nato ad Ascoli Piceno nel 1714, Giovanni Battista Mancini studiò canto a Napoli con Leonardo Leo e a Bologna con Antonio Bernacchi. Cominciò a cantare professionalmente nel 1730, a soli sedici anni, affermandosi presto sia in Italia che in Germania. Nel 1757 fu invitato da Maria Teresa d’Austria a diventare *Cammer-Musicus* della corte di Vienna, con il compito di insegnare canto alle figlie. Nel 1774 scrisse e pubblicò la sua opera più note, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Rimase a Vienna fino alla morte, nel 1800, lasciando in eredità una considerevole fortuna.

⁷²¹ G. MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, Ghelen, 1774, p. 26.

dallo scavo archivistico – il ruolo artistico svolto dalle donne alla corte napoletana, nei primi anni di vita del teatro reale.

Questo capitolo procederà, pertanto, sulla linea di un ‘dizionario biografico’ riservato alle ‘canterine’ e ‘ballerine’, – famose in Italia, soprattutto a Napoli, ma che viaggiano in tutta Europa – tra le quali: Vittoria Tesi Tramontini, la Moretta; Annamaria Peruzzi, la Perrucchiera; Maria Santa Catania; Anna Maria Strada, la Stradina; Agata Elmi; Giovanna Astrua; Maria Camati, la Farinella; Antonia Colasanti, la Falegnamina; Laura Monti; Giovanna Cortini, la Pantaloncina; Maria Broli; Maria Reale; Giuseppa Corrado; Maria Grossatesta, moglie del ballerino, maestro, coreografo e impresario Gaetano Grossatesta.⁷²²

Seguiremo, pertanto, alcune di queste artiste nelle loro carriere, attraverso fonti documentarie e testi, osservandone spostamenti, pagamenti, repertori e personaggi interpretati. Trasversalmente la scelta di analizzare altri elementi della filiera documentaria e storiografica rispetto a quello strettamente musicale cercherà di mostrare e svelare un’ossatura rappresentativa degli aspetti primari, dei meccanismi e delle strutture professionali legati al ruolo scenico.

Dopo un’attenta – seppure difficile – lettura dei tantissimi documenti economici rinvenuti e, lavorando perlopiù sull’assenza storiografica delle virtuose, possiamo dire che le tracce d’archivio sono il veicolo della loro effettiva emersione storica. Seguire il nesso tra

⁷²² La coppia Grossatesta non sarà oggetto di questo studio, poiché dovremmo trattarlo non solo come ballerino, maestro e coreografo ma anche come impresario del San Carlo dal 1753 al 1770. Una personalità eclettica, in grado di adattarsi alle più svariate situazioni culturali e politiche – nato a Modena il 22 febbraio 1695 – esordisce come inventore e direttore dei balli negli anni Venti del Settecento, lavorando al servizio della famiglia Grimani (una delle casate più potenti di Venezia), proprietaria di due importanti sale teatrali della Serenissima: il Teatro San Giovanni Grisostomo e il Teatro San Samuele. Agli inizi degli anni Trenta del XVIII secolo, Grossatesta sposa la ballerina veneziana Maria Guizzetti, oggi ricordata solo grazie alla sua attività di danzatrice, documentata nei libretti relativi ai lavori del marito, a partire dal 1740, e da alcune testimonianze di uomini di teatro quali Michele Grimani, Bartolomeo Corsini, Antonio Vivaldi e Carlo Goldoni. Maria Guizzetti è citata più volte nel carteggio epistolare di Antonio Vivaldi con Luca Casimiro degli Albizzi. Presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia è conservata una sua caricatura in penna e inchiostro bruno di Anton Maria Zanetti. Per la stagione dal novembre 1745 al Carnevale 1746 viene chiamato a Napoli, come direttore dei balli, Gaetano Grossatesta e, come prima ballerina, la famosa moglie Maria. Cfr. G. GIORDANO, *Gaetano, Grossatesta. Balletti. In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani*, Lucca, Lim editrice, 2005. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit.; SHARP, *Lettere dall'Italia 1765-66 a descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni. Napoli*, cit., p. 32; T. WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, 1897; F. DE FILIPPIS-R. ARNESE, *Cronache del teatro S. Carlo 1737-1960*, II, Napoli, Politica popolare, 1963, p. 259; ROSSELLI, *Artisti e impresari*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), cit., pp. 25-60:41; PIPERNO, *Teatro di Stato e teatro di città*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), cit., pp. 70, 76, 85, 89; F.C. GRECO, *Libretto e messa in scena*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), cit., p. 355; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit. pp. 477-507; *The Grove Book of Opera Singers*, a cura di L. MACY, New York, Oxford University Press, 2008, p. 551; D. CAMPANA, *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XI, numero 11, 2019, pp. 9-48.

teatro e biografia – di impresari, maestranze, artisti – parrebbe quasi un'indicazione metodologica banale da accogliere e seguire: eppure non è così.

La biografia, in questo caso delle cantanti e delle danzatrici, risulta di particolare interesse quando, in casi di difficile reperibilità, si riverbera nell'opera e nello stile. Mestiere, arte e biografia sono connessi a vari livelli e producono linguaggi, opere, iconografia e altri materiali.

Come sosteneva Goldoni «non c'è autore, buono o cattivo, la cui vita non si ritrovi o in capo alle sue opere o nelle memorie del suo tempo».⁷²³

⁷²³ GOLDONI, *Memorie*, cit., p.5.

2.1 'Canterine'

2.1.1 VITTORIA TESI TRAMONTINI, DETTA LA MORETTA⁷²⁴

Figlia di uno schiavo africano accolto alla corte medicea e debitamente battezzata «ad una inflessione di voce sommamente patetica, ad una intonazione perfettissima, ad una pronunzia chiara, netta, e vivacemente sonora, ad un portamento di persona simile a quello della Giunone di Omero seppe unire possesso grande della scena, azione mirabile, espressione sorprendente de' diversi caratteri: doti che la resero la prima Attrice del secolo»,⁷²⁵ (fig.2). Studiò danza, recitazione e musica, rivelando subito grande talento. Dotata di una voce «mascolinamente robusta...aveva acquistato oltre al magnifico timbro grave, una piacevole morbidezza. Possedeva un'estensione straordinaria e non le era difficile eseguire né gli acuti né le note gravi. Sembrava nata per impressionare il pubblico con la sua arte scenica, specialmente nelle parti maschili che interpretava con naturalezza».⁷²⁶

⁷²⁴ Cfr. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Vittoria Tesi*, cit., pp. 308–327; B. MARCELLO, *Il Teatro alla moda*, pref. di A. D'ANGELI, Milano, Bottega di Poesia, 1927; ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, cit.; CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, Palermo, Sellerio, 2000; R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1983; EAD., *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti* (2ª edizione), Roma, Baldini & Castoldi, 2000; CROCE, *Un prelato e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e Vittoria Tesi. Lettere d'amore*, cit.; EAD., *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit.; G. CROLL, *Tesi (Tramontini), Vittoria*, in *The Grove Book of Opera Singers*, cit., pp. 491-492; E. J. DENT, *Italian Opera in the Eighteenth Century, and Its Influence on the Music of the Classical Period*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIV, 4. (luglio-settembre, 1913), pp. 500-509, (accessibile online presso Jstor); F. LORA, *Tesi, Vittoria, detta la Fiorentina o la Moretta*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 95 (2019); M. LORENZ, *The will of Vittoria Tesi Tramontini*, michaelorenzblogspot.com (Musicological Trifles and Biographical Paralipomena), 10 agosto 2022; MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, cit.

⁷²⁵ ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, cit., p. 43.

⁷²⁶ S. D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, IX vol., Roma, Le Maschere, 1975, pp. 855-856.



Fig.2. Anton Maria Zanetti il vecchio, *Vittoria Tesi nell'Amor di figlia*, 1718, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36414).

A Napoli arriva per la prima stagione 1737-1738 del San Carlo⁷²⁷ e oltre ad essere scritturata, «per 700 doble d'oro più vestiario, abitazione, uso di mobili, ecc»,⁷²⁸ equivalenti a 3396.3.15 ducati,⁷²⁹ pare avesse un appartamento al vico di Santo Spirito: «il personaggio della

⁷²⁷ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 3, foglio 1. 6 marzo 1738. Carasale paga 921.2.10 ducati a fronte di 2867 ducati alla Tesi per il suo onorario in aver recitato da *primo uomo* nelle tre opere della stagione 1737-1738. Si veda numero 337 del regesto.

⁷²⁸ ASBN, BSG, matr. 886 del 28 maggio 1738. Si veda numero 95 del regesto ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 3, foglio 145, «In casa della Signora Tesi vi sono le seguenti robbe». Si veda numero 343 del regesto. ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 2, fogli 111-112, per l'esito di 2867 ducati. Si veda numero 333 del regesto.

⁷²⁹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 4, foglio non numerato. Si veda numero 350 del regesto.

Tesi in questo regal teatro è molto proprio, così per il corpo della sua voce, come del suo agire e personaggio». ⁷³⁰ Croce racconta che suo marito era «un tal Giacomo Tramontino: pessimo soggetto», che aveva «una corrispondenza in Firenze con una donna, a cui inviava della molta roba, anelando sempre di portarsi ivi, anche con abbandonar la moglie con voler portare seco tutte le sue gioie». ⁷³¹ Sempre dalla testimonianza di Croce, Tramontini lasciava due servitori come guardie della tesi, il bolognese Giovanni cavallo e il mozzo di stalla, che ben presto furono licenziati dalla cantante, poiché uno «rendutosi baldanzoso, parlava con tutta l'improprietà contro di lei e la minacciavano di volerla sfreggiare nel viso». ⁷³² Raccontato l'accaduto all'Ulloa e, assicuratosi che il fatto fosse realmente accaduto, fece arrestare ed esiliare il servitore, per evitare il ripetersi di una morte di un'attrice, come Rosa Trentossa «miseramente uccisa in questa città». ⁷³³

Attiva dal 1716 al 1750 in un centinaio di allestimenti, sempre in ruoli di primo piano e spesso in vesti maschili. Diversi sono i mandati di pagamento, che la Tesi riceve da Carasale e Liveri, rinvenuti nello scavo archivistico presso l'Archivio del Banco di Napoli. Esempio è la paga di 795 ducati che riceve per «l'onorario di virtuose fatiche in aver recitato la parte di prima donna nelle opere fatte nel Teatro di San Bartolomeo», ⁷³⁴ paga che aumenta sempre di più con la notorietà. Di fatti, a gennaio del 1738, riceve 900 ducati per essere la virtuosa del San Carlo, ⁷³⁵ l'anno successivo 1000 ducati. ⁷³⁶

Dopo il 1747, carica di onori e di ricchezze, si ritirò a Vienna, dove aprì una scuola di canto nel palazzo di un suo ammiratore, il principe Joseph Maria von Sachsen-Hildburgshausen. Amica di Farinelli, il cantante scrisse – riferendosi alla sua esibizione come Berenice nel *Farnace* di Francesco Corselli – «la nostra Tesi ha saputo con quel suo spirito ebbrio farsi distinguere sopra tutti della compagnia ed ha ottenuto la sorte che i Numi del

⁷³⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 341.

⁷³¹ IVI, pp. 339-340.

⁷³² IBIDEM.

⁷³³ Purtroppo, di questo evento non ci sono altre testimonianze, né tanto meno sono riuscita ad avere notizie dell'attrice. I casi di attrici picchiate, quando non anche violentate, non sono né rari, né pochi e c'è davvero difficoltà nel reperire documenti in tal senso. Cfr. T. MEGALE, *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, tab edizioni, 2023, in particolare il saggio *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro*, pp. 50-60, sulla violenza perpetrata ai danni delle attrici. Antonia de Ribera, attrice e comica, contesa fra il desiderio di possessione del viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, e l'amore del principe di Gallicano e duca di Zagarolo Pompeo Colonna. EAD., *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile*, «Drammaturgia». XIII/n.s. 3. 2016. DD. 103-128: (link [View of Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile | Drammaturgia \(fupress.net\)](#)).

⁷³⁴ ASBN, BSS, matr. 1322 del 23 marzo 1737. Si veda numero 5 del regesto.

⁷³⁵ ASBN, BSG, matr. 884 del 7 gennaio 1738. Si veda numero 86 del regesto.

⁷³⁶ Si veda numero 330 del regesto.

Supremo Altare si sono dichiarati per lei, poiché il suo recitare colla bella figura fece comparire il resto (come dicono qui) serve sue». ⁷³⁷ Una decina di anni dopo, anche Mestastasio si unì alla coppia di amici definendo la cantante come «la *nostra* impareggiabile africana Tesi» ⁷³⁸ che recita «in modo che ha sorpreso me, nonché tutta l'umanità». ⁷³⁹

Il matrimonio non le impedì una vita avventurosa. Tra gli spasimanti ebbe l'elettore di Sassonia Friedrich August I detto il Forte, il conte Ferdinand von Lamberg, cavaliere della musica cesarea, il cardinale Enea Silvio Piccolomini, *tombour de femmes*. ⁷⁴⁰ Nel 1769 fu decorata dal re di Danimarca Christian VII con la croce dell'ordine cavalleresco di Fedeltà e Costanza e morì a Vienna il 9 maggio 1775. ⁷⁴¹

Dettagliata è la descrizione che ne fa Mancini e che riporto di seguito:

Degna, senza contrasto, d'ottenere il primo luogo è Vittoria Tesi Tramontini, nata in Firenze, dove ricevè i primi documenti per la Professione del canto dal celebre Maestro di Cappella Francesco Fedi. Passò poi in Bologna, e continuò il suo studio giornale sotto la direzione del rinomato Campeggi, non tralasciando nel medesimo tempo di frequentare la scuola Bernacchi. Ella quantunque non trascurò lo studio, che a lei procurò il possesso dell'arte del Canto, e con esso un perfetto, e scelto metodo, pure, animata dal naturale suo genio, si rivolge a trattare con più impegno la comica. Ebbe ben ragione nella scelta, perchè adorna di tutte quelle rare prerogative, che ben sovente non si accoppiano, e che erano tutte unite in lei. Un ottimo, e ben complesso personale, accompagnato da un nobile, e grazioso portamento; la chiara, e scelta sua pronunzia; il vibrare le parole a seconda del vero senso; l'adattarsi a distinguere a parte a parte ogni diverso carattere sì col cangiamento dei volto, come col gesto appropriato ; il possesso della scena; e finalmente una perfettissima intonazione, che non vacillò mai anche nel fervore dell'azione più viva, furono in lei pregi sì singolari, e guidati sì bene dall'arte , che la resero unica perfetta Maestra. Questa è quella Donna, che si meritò sì gran fama, ed onori, fino ad essere nell'anno 1769 condecorata colla Croce dell'ordine della Fedeltà e Costanza del Re di Danimarca, e finalmente quella medesima, che a' suoi tempi fu sostegno del Teatro Italiano. Se questa non avesse alla natural disposizione accoppiato lo studio della Comica, come fece, non dirò, che non vi

⁷³⁷ Lettera al conte Sicinio Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739, BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., p. 158.

⁷³⁸ Lettera al Signor Cavaliere Carlo Broschi detto Farinelli del 29 giugno 1748, in *Raccolta di lettere scientifiche, familiari, e giocose dell'abate Pietro Metastasio romano*, Roma, a spese di Gioacchino Puccinelli, IV, 1784, p. 44.

⁷³⁹ D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., p. 855.

⁷⁴⁰ Cfr. CROCE, *Un prelato e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e V. T.: lettere d'amore*, cit.

⁷⁴¹ C. VITALI, *Donne in musica. Storia di trilli e di coltelli* si veda il link: Donne in musica. Storia di trilli e di coltelli - Le Salon Musical, consultato a maggio 2023. E ancora Michael Lorenz: The Will of Vittoria Tesi Tramontini (michaelorenz.blogspot.com). Si veda link: Vittoria Tesi (handelforever.com), consultato a luglio 2023.

fosse riuscita, perchè era dotata d'un raro talento; ma non certo a tal segno, che non vi fosse mai altra attrice, che potesse uguagliarla.⁷⁴²

2.1.2 LE SORELLE ANNA MARIA E VITTORIA PERUZZI

Significativa è la vicenda riguardante le sorelle Peruzzi ingaggiate per la stagione d'apertura del San Carlo. Il ministro Montealegre informa il ministro Paolo Zambecari che il monarca, tramite l'Uditore Generale dell'Esercito, ha stabilito che Vittoria Peruzzi, con il consenso di Anna, sua sorella, si è accontentata di non prendere parte alla prima opera, che dovrebbe essere fatta nel nuovo Teatro,⁷⁴³ ovvero l'*Achille in Sciro*, e si apprende che le due sorelle hanno voluto far scrivere in nota le tonalità della loro voce, affinché, comunicate poi ai maestri di cappella Domenico Sarro e Leonardo Leo, ne facciano di esse il giusto impiego.⁷⁴⁴

La virtuosa conta di raggiungere Napoli a metà ottobre con grande disappunto di Sarro, il quale sostiene che è necessario sollecitarle a farle giungere entro il mese di settembre, al massimo fine settembre, perché devono prendere parte ai *concertios*, che sono i più importanti di questa difficile e intricata opera, nella quale Anna Peruzzi ha la parte principale. E proprio perché si spalancano le porte del San Carlo, è necessario ripetere più volte, con luci e comparse, per constatare se ci sia qualche difetto o ritardo, al quale bisognerà riparare accomodando, e facendo nel modo migliore, e per far ciò si richiede applicazione e tempo.⁷⁴⁵

Dallo scavo archivistico presso l'Archivio di Stato di Napoli, ci sono documenti che riguardano l'attività delle sorelle Vittoria e Anna Peruzzi (fig. 3-4) e che attestano l'assegnazione delle parti di *Prima e Seconda donna* «per il piccolo vestiario con cedula promessi così à Donna Anna Maria come à Vittoria Peruzzi, sua sorella per onorario delle loro virtuose fatiche nel dovere rappresentare la Donna Anna la parte di prima donna nelle tre opere

⁷⁴² MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, cit. pp. 19-20.

⁷⁴³ «que Vitoria Peruzi, con el consentim.to de Anna su hermana, se ha contentado de no representar parte en la prim.a Opera, que deve hazerse en el nuevo Theatro», in MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico*, cit., p. 410.

⁷⁴⁴ IBIDEM. «que el papel, que han embiado d.has dos Hermanas de Peruzzi, en que, a fin que no se pierda tiempo, han hecho escribir, y poner en nota sus Tonos de voz, y lo mas primoroso de cantable que posehen; lo comunicar a los dos M. ros de Capilla Domingo Sarro, y Leonardo Leo, a fin que hagan de ello el uso que conviene en empezar sus fagas».

⁷⁴⁵ IBIDEM. «ser preciso solicitarlas a que vengan dentro el Mes de Sep.re, u a lo mastardar porla fin del mismo Mes; pues con considerable anticipacion de tiempo deven preceder assi los conciertos dela Musica, que los mas importantes de las acciones en una Opera difcil, e intrcada, en la qual la mencionada Anna Peruzzi tiene una de las partes principales. Añade que tratandose de abrir el Theatro nuevo, porla misma razon se severa reiterar por mas vezes conciertos enteros, aun con Luces, y Comparsas, para ir investigando algun defecto, o demorde, al qualse deverà dar reparo con acomodar, reacer, situar en la mejor forma, y otra cosa semejantes poner en practica, lo que requiere aplicacion, y tiempo».

rappresentate nel nuovo teatro di San Carlo de 4 novembre 1737 [...] la detta Vittoria colla parte dovea fare in detta opera da seconda donna».⁷⁴⁶

1738 28 mag.

M. No. d. Ang. Carajale Picento seppanta nove;
 e di lui ad Anna M. Lazzarini Saldo, e final
 pag. di due mila pi cento unquatre, eq. 50, cioè
 due mila pi cento quaranta, eq. 50, valuta de
 Luigi d'oro d'icento e 13. 50. di piccolo bestia
 and da lui con abita promessi, e di Anna M.
 come a Vittoria Lazzarini sua sorella honorario
 delle laro creatus per fatighe nel douere rappre-
 sentare la D. Anna la parte di G. Donna
 nelle tre oppre rappresentate nel nuovo tea-
 tro di S. Carlo de A. no. de mille sette cento tren-
 tasette. Et alla fine del Caenuale del
 an. anno, come M. d. Anna ademplita,
 et ad'incontro la D. Vittoria colla parte dovea
 fare in d. opera da seconda donna, che no
 ha rappresentate le sue parti indipponi
 onde il com. di due mila pi cento un-
 tre, eq. 50. sono pag. e l'ha da

Fig. 3. ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, fascio 465-I, fascicolo 3, foglio 2, 28 maggio 1738. Si veda numero 338 del registro.

⁷⁴⁶ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, fascio 465-I, fascicolo 2, foglio 112-113. Si veda numero 334 del registro. ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, fascio 465-I, fascicolo 3, foglio 2, 28 maggio 1738. Si veda numero 338 del registro.

Dal catalogo Sartori sappiamo che insieme hanno collaborato nelle seguenti opere: *Alessandro nell'Indie*,⁷⁴⁷ *Catone in Utica*,⁷⁴⁸ *Stratonica*,⁷⁴⁹ *Teodorico*,⁷⁵⁰ *Tito Vespasiano* ovvero *La Clemenza di Tito*,⁷⁵¹ *Il più infedele tra gli amanti*.⁷⁵²

Prima di sposarsi e prendere il nome di Anna Maria Peruzzi, si chiamava Anna Maria Nelli.⁷⁵³ Nacque a Bologna agli inizi del 1700, sposò il cantante Antonio di Arcangelo Peruzzi il 18 agosto 1715⁷⁵⁴ e, secondo Fétis, andò con lui a Praga ai servigi del conte di Sporck, dal

⁷⁴⁷ Dramma per musica rappresentato nel Teatro Formagliari nel carnevale del 1734. Per il cardinale S. Cesareo Giambattista Spinola. Poesia di Pietro Metastasio. Musica di Gaetano Maria Schiassi. Attori: Annibale-Pio Fabbri, virt. di camera di S.M. cesarea e cattolica (Alessandro); Filippo Finazzi (Porò); Anna Maria Peruzzi, virt. della princ. ereditaria di Modena (Cleofide); Vittoria Peruzzi (Erissenza); Giacomina Ferrari, virt. del princ. Darmst, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 73.

⁷⁴⁸ Tragedia per musica rappresentata nel Teatro Formagliari nel carnevale del 1734. Dedicata alla contessa Vittoria Caprara. Poesia di Pietro Metastasio. Attori: Annibale Pio Fabbri, virt. di camera di S.M. cesarea e catt. (Catone); Filippo Finazzi (Cesare); Anna Maria Peruzzi, virt. della princ. ereditaria di Modena (Marzia); Giacomina Ferrari, virt. del princ. Darmst (Arbace); Vittoria Peruzzi (Emilia); Carlo Brunetti (Fulvio), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 88.

⁷⁴⁹ Dramma per musica rappresentato nel Pubblico Nuovo Teatro di Ravenna nella primavera del 1732. Per il cardinale Bartolomeo Massei vescovo di Ancona e della provincia di Romagna ed Esarcato di Ravenna. Attori: Giuseppe Toselli (Seleuco); Anna Maria Peruzzi, virt. della princ. ereditaria di Modena (Stratonica); Stella Fortunata Cantelli Mariani (Antioco); Vittoria Peruzzi (Arsinoe); Maria Monticelli (Tigrane); Rosa Ruvinetti (Rosmene); Domenico Cricchi, virt. del princ. D'Arrnstat (Gerondo). Musica di Gaetano Maria Schiassi, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 282.

⁷⁵⁰ Dramma per musica rappresentato nel Teatro da S. Agostino di Genova nel carnevale del 1737. Dedicato alla nobilissima dama Giulia Durazzi Grimaldi. Dedicato di Francesco Bardella (impresario). Attori: Mariano Nicolini fanese (Teodorico); Annibale Pio Fabri di Bologna (Odoacre); Anna Peruzzi di Bologna (Ostilia); Francesco Grisi d'Ala di Trento (Antigono); Vittoria Peruzzi di Bologna (Clotilde); Rosa Paganini di Firenze (Leone). Musica del veneziano Baldassare Galuppi. Balli di Andrea Cattaneo di Verona. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 316.

⁷⁵¹ Dramma per musica rappresentato nel Pubblico Teatro di Pesaro nel 1735. Per il principe cardinale Fabio degli Abati Olivieri. Personaggi: Angelo Amorevoli (Tito Vespasiano); Faustina Bordoni Hasse (Vitellia); Anna Peruzzi, (Servilia); Giovanni Carestini (Sesto); Giuseppe Appianino (Annio); Vittoria Peruzzi sorella di Anna (Publio). Poesia di Pietro Metastasio. Musica di Gio. Adolfo Hasse, balli di Francesco Aquilanti e costumi di Natale Canciani di Venezia. Scene di Antonio Mauri e Angiolo Birza da Fabriano, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 340.

⁷⁵² Dramma per musica rappresentato nel Teatro Dolfìn di Treviso nell'autunno 1731. Dedicato a Zuanne Fonte, capitano di Treviso. Attori: Angelo Maria Monticelli (Teseo); Anna Peruzzi (Arianna); Giustina Eberhard (Fedra); Vittoria Peruzzi (Damira); Rosa Cardina (Osmiro); Serafino Seri (Dedalo). Musica di Tomaso Albinoni. Intermezzi rappresentati da Anna Isola e Domenico Cricchi, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 444.

⁷⁵³ Cfr. L. FRATI, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 64-84:77. Una testimonianza del maestro della Peruzzi, Carlo Antonio Benati, si può trovare in S. DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. BIANCONI E G. MORELLI («Quaderni vivaldiani», 4), Firenze, Olschki, 1988, pp. 427-481.

⁷⁵⁴ Non il 1722 come scrive François-Joseph Fétis, compositore e musicografo, nato a Mons il 25 marzo 1784, morto a Bruxelles il 26 marzo 1871. Figlio di un organista, compì la sua educazione musicale al Conservatorio di Parigi, nel quale fu poi nominato professore di contrappunto e fuga, e, nel 1827, bibliotecario. Fondò la *Revue musicale* nel 1826 che redasse per cinque anni con criteri metodologici allora inusati. Tra le sue opere vi è la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, che è la più vasta opera del genere e che fu portata avanti da A. Pougin con due volumi (1878-1880). Cfr. F.J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot, 1784-1871.

1725 al 1735.⁷⁵⁵ In realtà la Peruzzi è a Bologna già nel 1728, come virtuosa della principessa ereditiera di Modena, ne *La forza del sangue* di Giuseppe Buini e, nel 1733, per l'esecuzione del *Siroe re di Persia* di Metastasio, si trova accanto a Farinelli, Caffarelli e Vittoria Tesi, con un onorario di 1200 lire.⁷⁵⁶

Per l'inaugurazione del San Carlo viene scritturata per l'*Achille in Sciro*. Dalla testimonianza di Croce e dai documenti ritrovati, Anna Maria abitava a via Sergente maggiore a Napoli. Angelo Carasale paga 58 ducati e 1.13 tari a Carlo di Giorgio, per sette mesi di affitto per un appartamento al vicolo «detto il Sargente maggiore, dove abita Anna Maria Peruzzi, detta la Perrucchiera».⁷⁵⁷ Angelo Carasale la remunera di 1800 ducati, a completamento di ducati 2750, sia per quattro opere eroiche per la stagione 1738-1739, sia per l'affitto della casa.⁷⁵⁸

Spesso era in competizione con la Tesi. Infatti, scritturata come *Prima donna*, non voleva averne di fronte un'altra e, per la parte di Achille, le fu fatto osservare che era una parte di uomo e serviva una «persona di piena voce, di competente alta statura e di proporzionato spirito provveduta, onde nell'agire sia sollecita ed ardente», com'era proprio la Tesi, mentre la Peruzzi, «virtuosissima cantatrice soprana», «non aveva voce di molto corpo ed era di statura, anziché mediocre, piccola».⁷⁵⁹ Anche nella stagione 1738-1739, in occasione del dramma *Clemenza di Tito*, andarono in competizione sull'ordine col quale si dovevano stampare i loro nomi nel libretto: «si finì, per evitar liti, col farli stampare a due colonne».⁷⁶⁰

Farinelli scrive di «queste benedette donne canore»⁷⁶¹ definendo Vittoria Tesi la «squarciona»⁷⁶² e tenace e piccola di statura Anna Maria Peruzzi, la Perucchiera, protetta da Pepoli. Interessante quel che dice della Peruzzi:

⁷⁵⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 325-326.

⁷⁵⁶ Cfr. FRATI, *Donne musiciste bolognesi*, cit., p. 396.

⁷⁵⁷ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 3, foglio 4, 8 luglio 1738. Si veda numero 339 del regesto.

⁷⁵⁸ ASBN, BSG, matr. 903 del 14 aprile 1739. Si veda numero 130 del regesto.

⁷⁵⁹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 325-326. Nella nota: in una lettera ad Anna Peruzzi a Genova del 7 maggio 1737 il Carasale diceva tra l'altro: «di fo sapere come, doppo terminate le recite, così detta Tesi, come Carestini furono licenziati, la prima perché aveva compiuto al suo dovere ed il secondo per le rozze sue procedure fu necessitato partire, non con poco suo rossore, non ostante aver fatto impegnare molte persone di distinzione per restare, ma fu il tutto vano». E le dava la notizia che la Tesi era stata appaltata per *Primo uomo*, essendo la *Prima donna* la Peruzzi.

⁷⁶⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 343.

⁷⁶¹ Lettera di Farinelli a Sicinio Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 157-161: 159, 223-224.

⁷⁶² Lettera di Farinelli a Sicinio Pepoli, Aranjuez, 8 maggio 1742. IVI, pp. 179-181:180.

A proposito di Anna Peruzzi, la Peluquera. Quest'ultima, come narro anche nel mio manoscritto, in occasione delle prove del *Demofonte*, dopo aver ascoltato l'aria *Mio sposo, o sposo amato*, interpretata da Teresa Castellini «tal come viperetta al cospetto dei musicisti maschietti, femminucce e neutri con violini e violoncelli, scagliò uno schiribizzoso trillo pieno di assoli rabbiosetti» e poi rivolgendosi al sottoscritto disse: «Signor Don Carlo, la parte di Creusa non voglio più farla».⁷⁶³

Giunge in Spagna nel 1739, dimostrandosi abile nel procurarsi protezioni, nonostante si sia distinta «per il suo merito galliniano creduto da questa nazione merito sublime».⁷⁶⁴

2.1.3 ANNA MARIA STRADA, DETTA LA STRADINA

Nacque nel 1703, probabilmente figlia del basso Giuseppe Maria Strada, documentato nei teatri di Milano, Parma, Casale, Verona, Ferrara e Brescia tra il 1690 e il 1715, e di Andriana Strada, cantante. Anna avrebbe dunque appreso in casa i rudimenti della musica.⁷⁶⁵

Dall'estate del 1720 è virtuosa di camera del conte Girolamo di Colloredo-Waldsee, governatore di Milano. A partire dalla primavera del 1724 viene ingaggiata nel teatro San Bartolomeo di Napoli, dove si esibisce al fianco del giovane Farinelli.⁷⁶⁶ Nell'arco di due anni interpreta la *seconda donna* in diverse opere. Nell'autunno del 1725, l'impresario Aurelio del Po avendo un debito con lei di duemila ducati, per onorarlo, la sposa: «rimasto debitore della somma di ducati duemila alla cantatrice Anna Strada, alias Stradina, non avendo modo per soddisfarla, la contentò con prendersela per moglie, siccome ne corse costantissima fama».⁷⁶⁷ Non si hanno poi notizie della coppia dal 1726 al 1729 ma di certo il marito diventa il suo «amministratore».⁷⁶⁸

⁷⁶³ *Ascesa e caduta dell'astro Farinelli raccontata da lui medesimo*, a cura di V. DE MARTINI, con la collaborazione di M.F. GARCÍA MARINO, Napoli, Homo Scrivens, 2019, p. 37.

⁷⁶⁴ Lettera di Farinelli a Sincio Pepoli, Madrid, 14 novembre 1739 in BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit., pp. 157-161:159, 223-224.

⁷⁶⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), cit.; J. ZSOVÁR, *Anna Maria Strada. Prima Donna of G.F. Handel*, Berlin-New York, Peter Lang, 2020. EAD., voce *Anna Maria Strada, detta la Stradina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2019.

⁷⁶⁶ *La Lucinda fedele*. Dramma per musica di Apostolo Zeno rappresentato nel Teatro di San Bartolomeo a carnevale del 1726. Dedicato al Michele viceré Federico D'Althann. Dedicata di Nicolò Galdieri e Aurelio del Po'. Scene di Gioban Battista Oliviero dipinte da Pietro Orta. Attori: Francesco Pertici di Firenze (Vincislao); Diana Vico (Casimiro); Anna Strada, detta la Stradina (Erenice); Vittoria Tesi (Lucinda); Agostino Marchetti (Alessandro); Carlo Broschi, detto Farinello (Ernando); Gioachino Corrado (Gildo e Pancrazio); Celeste Resse (Fiammetta). Musica di Giovanni Porta. I-Fm - Mc - Nc B-Bc US-NYp 14430), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 34.

⁷⁶⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 345.

⁷⁶⁸ ASBN, BSG, matr. 954 conto 3233 del 28 settembre 1741. Si veda numero 183 del registro. Il Barone di Liveri paga ducati 600 ad Aurelio del Pò marito e amministratore di Anna Strada, a completamento di ducati 1809, per il

Nel 1729 Georg Friedrich Händel ingaggia la Stradina come *prima donna* nella compagnia della seconda *Academy of music* londinese, a rimpiazzo delle due rivali, il soprano Francesca Cuzzoni, abile nel canto lirico, e il mezzosoprano Faustina Bordoni. A detta di Paolo Antonio Rolli, la Stradina aveva «un penetrante filetto di voce soprana che titilla le orecchie», eppure «incontra molto ed ab alto si dice che canta meglio delle due passate». ⁷⁶⁹ Fa da *prima donna* non soltanto nelle nuove opere di Händel ma anche nei pasticci che le confeziona su arie d'opera italiane, concepite spesso per soprani maschili. ⁷⁷⁰ Diviene soprano di punta nei primi oratori händeliani inglesi, cantandoli in lingua madre e, a differenza di Francesco Bernardi il Senesino, e di Francesca Bertolli, non venne mai criticata per la pronuncia. (Fig.5).

piccolo vestiario, promesso dal colonnello Don Angelo Carasale, per aver rappresentato nel Teatro San Carlo *La Zenobia* e *l'Olimpia* terminate nel carnevale del 1741. Regesto.

⁷⁶⁹ Lettera dell'11 dicembre 1729 a Giuseppe Riva, in D. BURROWS ET AL., *George Frideric Handel: collected documents*, II, 1725-1734, Cambridge, University Press, 2015, p. 331.

⁷⁷⁰ *Ormisda* nel 1730, *Venceslao* nel 1731, *Lucio Papirio dittatore* nel 1732, *Catone* nel 1732, *Semiramide riconosciuta* e *Caio Fabricio* nel 1733, *Arbace* nel 1734 e *Didone abbandonata* nel 1737.



Fig.5. Anton Maria Zanetti il vecchio, *Anna Maria Strada*, detta *La Stradina*, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini).

A Napoli entra nella compagnia del San Carlo come *primadonna* per sostituire «per indisposizione Maria Santa Catanea»⁷⁷¹ nella *Partenope* di Sarro (stagione 1739-1740)⁷⁷² e poi nel 1740-1741 in *Alceste in Ebuda* di Gaetano Latilla.⁷⁷³ Si ritira ufficialmente dalle scene nel 1741,

⁷⁷¹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465- I fascicolo 5, conto d'introito ed esiti. Regesto. Anna Strada riceve 600 ducati per aver recitato da *Prima donna* nella *Partenope* per l'indisposizione di Maria Santa Catanea.

⁷⁷² *La Partenope*. Drama per musica rappresentato nel Teatro San Carlo per festeggiare l'onomastico del re. Dedicato alla regina Maria Amalia. Musica di Domenico Sarro e scene di Francesco Saracino. Personaggi: Anna Strada (Partenope); Teresa Baratti (Rosmira); Francesco Bernardi (Arsace); Angelo Amorevoli (Armino); Francesco Tolve (Emilio); Giovanni Manzuoli (Ormonte). I-MOe F-Pn 17840), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 360.

⁷⁷³ *Alceste in Ebuda*. Drama per musica di Albiro Mirtunziano rappresentato nel Teatro San Carlo per festeggiare il compleanno del re. Dedicato a Maria Amalia. Dedicato di Angelo Carasale. «A' Signori Letterati napoletani: Non è veramente codesta quella Olimpia, che io mi credeva, dover nel corrente anno per vostro divertimento

interpretando per la prima e ultima volta *en travesti* nell'opera *Tiridate* di Porpora.⁷⁷⁴ Muore a Napoli settantaduenne, il 20 luglio 1775, nel suo appartamento sito nel palazzo del Caffarelli in via Carminiello.

2.1.4 MARIA GIOVANNA ASTRUA

Le qualità e la fama di cui gode Maria Giovanna Astrua come cantante sono sintetizzate in una lettera di Voltaire, nella quale cita «Mademoiselle Astrua est la plus belle voix de l'Europe».⁷⁷⁵ Secondo quanto riferisce Mancini, si perfeziona nel canto a Milano con Ferdinando Brivio; di seguito il suo articolato parere:

Questa donna, perché dotata di una voce agilissima, si applicò su questo genere con tale assiduità, che ridusse alla sua voce a sorpassare qualunque difficoltà: cantò non dimeno a perfezione quel genere sostenuto, il quale fu da essa abbellito e ravvivato con tutti quei vezzi, che suol produrre la sensibilità, il sapore e la delicatezza d'un ottimo gusto. Fu ammirata per varj anni né primarj Teatri d'Italia, e finalmente accettò il Real servizio di Berlino, dove passò molti anni con piena soddisfazione di quella Real Corte.⁷⁷⁶

Illustri musicisti tedeschi, quali lo stesso Graun e i fratelli Benda, Georg e František, rispettivamente *kammermusiker* e violinista e compositore di corte, la indicano come la più prodigiosa cantante del tempo per l'espressività negli adagi, il gusto fine e la virtuosità, per l'ecletticità del canto che sa con pari efficacia adattare alle dolcezze espressive da un lato, dall'altro ai più acrobatici virtuosismi tipicamente settecenteschi.⁷⁷⁷

Per il Fétis e altri redattori di dizionari dopo di lui, la Astrua nasce a Graglia, presso Vercelli nel 1730.⁷⁷⁸ Tale notizia è rettificata dal fatto che nel 1739 è già al San Samuele di Venezia, protagonista di *Creusa*, libretto di Urbano Rizzi e musica di Pietro Leone Cardena.⁷⁷⁹

pubblicar colle Stampe: è essa un monco ristretto, o sia un esangue scheletro di quella». Scene di Vincenzo Re e balli di Francesco Sabione. Sarto: Giulio Cesare Banci. Personaggi: Gaetano Majorano (Alceste); Teresa Baratti (Olimpia); Margherita Giacomazzi (Leotardo); Anna Strada (Cleotilda); Giovanni Manzuoli (Bireno); Pietro Baratti (Arbante). Musica di Gaetano Latilla. I-Mb-Nc610), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 61.

⁷⁷⁴ Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fiorentino, 1953, p. 75.

⁷⁷⁵ Voltaire, lettera da Berlino a Madame Denis, 26 dicembre 1750.

⁷⁷⁶ MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, cit., pp. 38-39.

⁷⁷⁷ GALAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua*, cit., p. 59.

⁷⁷⁸ Cfr. A. BASSO, *Dizionario della Musica e dei Musicisti: Le Biografie*, 8 voll., Torino, UTET, 1985-1988; A. BAZZANO, *Alla ricerca del tempo perduto. Ricordando Giovanna Astrua*, in «L'opera», Febbraio 2021, pp. 91-92; CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), cit.; S. D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, I vol., Roma, Le Maschere, 1975, p. 1040; G. DE GREGORI, *Istoria della Vercellese letteratura ed Arti*, Torino, Chirio e

È Galazzo che, trovato l'atto di battesimo con data 3 ottobre 1720, dà certezza che sia nata il giorno precedente, quarta figlia di Giovanni Tommaso Astrua e di Francesca Borrione.⁷⁸⁰ Il suo esordio è a Torino nel 1737 nell'*Olimpiade* composta dal suo maestro, Ferdinando Brivio, e nel *Demetrio* di Geminiano Giacomelli, cui seguono nel 1738, sempre con parti di secondo piano, *Demofonte* ancora di Brivio e *La Clemenza di Tito* di Giuseppe Arena. Il primo impegno importante della sua carriera è nel *Ciro riconosciuto* di Leonardo Leo su libretto del Metastasio.⁷⁸¹

Un episodio della burrascosa vita teatrale dell'Astrua con il castrato napoletano Caffarelli, avvenuto a Napoli nel 1741 per l'opera *Antigone* di Hasse, è riferito dal Croce e si riporta integralmente:

Ieri sera nell'Opera del Teatro Reale di S. Carlo, quando si giunse al termine di cantare il duetto, che è nella fine dell'atto secondo, il musico Caffarelli principiò con proporre nei primi due versi un modo di cantare differente da quello che era scritto nella parte composta dal Sassone: e sebbene l'Astrua che doveva rispondere, si vedesse colta all'improvviso, si disimpegnò niente di meno nella miglior maniera che poteva riuscirle, tanto che si terminò quietamente la prima e la seconda parte; ma nel replicarsi poi la prima lo stesso Caffarelli propose un altro modo diverso, assai dal primo, tutto di controtempi e

Mina, 1819-1824; S. DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935; A. GALAZZO, *Fonti musicali nel biellese. Musica a Graglia*, Biella, UPBeduca, 2000, pp. 11-15; EAD., *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua, e la sua prestigiosa carriera artistica*, «Rivista Biellese», 13, 2009, 2 (aprile), pp. 55-61; FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, cit., p. 159; G. B. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777), in *Canto e bel canto*, Torino, G.B. Paravia, 1933, p. 113; F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, IV, Napoli, V. Morano, 1881, p. 235; A. PIRONI, *Astrua, Giovanna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962; WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, cit., p. 131.

⁷⁷⁹ *Creusa*. Dramma per musica rappresentato nel Teatro San Samuele nella fiera dell'Ascensione del 1739. Dedicato a Giuseppe Maria de Medici. Dedicato di Domenico Lalli. «Li versi virgolati non si dicono [...] le Arie segnate colla Stella sono di altro Autore cangiate per comodo della Musica». Scene di Antonio Joli. Costumi di Nadal Canciani. Attori: Giovanna Astrua (*Creusa*); Andrea Masnò (*Suto*); Prudenza Sani fiorentina (*Elice*); Giuseppe Santarelli (*Gelone*); Domenica Taus (*Fileno*); Filippo Elisi (*Eurimede*). Musica di Pietro Leone Cardena. Balli di Gaetano Testagrossa. Allacci 229; Sonneck 335; p. Urbano Rizzi. I-Be Mb - P, Museo civico - Rsc - RV1 - Vcg - Vnm US-LAu - Wc 6918), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 260.

⁷⁸⁰ GALAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua*, cit., p. 56.

⁷⁸¹ *Ciro Riconosciuto*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torino nel carnevale del 1739. Scene di Antonio Paglio. Abiti di Francesco Mainino. Balli di Francesco Alessandro Mion, maestro di ballo della famiglia e dell'Accademia reale. Ariette dei balli di Alessio Rasetti. Personaggi: Francesco Tolve (*Astiage*); Santa Santini (*Mandane*); Gioacchino Conti (*Ciro*); Costanza Mancinelli (*Arpago*); Giovanna Astrua (*Arpalice*); Gaetano Pompeo Basteris (*Mitridate*); Alessandro Veroni (*Cambise*). Musica di Leonardo Leo. I-Fm - Rsc - Tci - Tn - T, Strona 5699), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 136. Alla Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli sono conservati due manoscritti. Di entrambi i duetti la Astrua è interprete in coppia con Caffarelli. Il primo è di Leonardo Leo: *Duetto a' due Canti con Violini* dal titolo *Ne' giorni tuoi felici*, tratto dall'opera *Olimpiade* (1737), per un organico di due soprani, violino primo e secondo, viola e basso continuo. Il secondo è di Leonardo Vinci (1690c-1730), *Tu vuoi ch'io viva o cara*, dall'*Artaserse* (1730), per lo stesso organico. Cfr. GALAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua*, cit., p. 57.

sincopato, ed anche coll' anticipazione di una battuta di tempo. E poiché l'Astrua nel rispondere andava procurando di veder come doveva rimettersi nel tempo ch'era venuto a mancarle, il Caffarelli ebbe l'audacia di non solamente designar colle mani come doveva regolarsi il tempo, ma parimenti colla sua voce suggerì la maniera di rispondere alla proposta, ch'egli aveva fatto. Ciò veduto ed inteso da tutti, non posso con efficacia esprimere di quanto scandalo fosse riuscito tale accidente, perché subito s'intese un fremito ed un mormorio universale per la sensazione cagionata nella gente, che ingombrava i palchi, e la Platea. Tanto più che vi fu chi disse che il Caffarelli era venuto con qualche prevenzione di far rimanere affrontata l'Astrua sul teatro; mentre aveva anticipatamente avvertito i suonatori dell'orchestra di star con tutta l'attenzione nel toccar l'arie e precisamente il duetto; qual circostanza non istimai d'appurar giudiziariamente, per non dare occasione di un maggior rumore.⁷⁸²

Dal 1741 al 1747 è scritturata stabilmente al San Carlo di Napoli, dove parteciperà come *Primadonna* a oltre tre allestimenti l'anno, con alloggio, mobili e costumi di scena.⁷⁸³ Dalla stagione 1741-1742 – nella quale gli furono dati un letto nobile con cortine per lei, un altro per fratello, due letti per due servitori, un tavolino indorato, quattro tavolini di pero e due di acero, quattro sedie di vacchetta, sei quadri, due specchi indorati, due portieri di durante, due tavoli di pioppo per la cucina, un canapè, un cantarano, sei vetrate, sei sedie di paglia, un cassetto di vacchetta –⁷⁸⁴ alla stagione 1745-1746 riceve un aumento di salario, infatti, dai 1373 ducati⁷⁸⁵ raggiunge un compenso di duemila ducati.⁷⁸⁶ Per le opere *Tigrane*, *Lucio Vero* ed *Ipermestra*, riceve un corrispettivo di 2488.50 ducati «accordatole dalla regia Giunta di detto Real Teatro» e «doble 550 oltre il picciolo vestiario».⁷⁸⁷

⁷⁸² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 413-414.

⁷⁸³ ASBN, BSG, matr. 959 del 6 aprile 1742: Don Francesco Ciccarelli paga ducati 1373 e tari 2.10 a Giovanna Astrua per l'intero onorario e piccolo vestiario per le tre opere in musica recitate dal 4 novembre 1741 fino al Carnevale 1742, oltre all'abitazione franca e uso dei mobili. Si veda numero 215 del regesto.

⁷⁸⁴ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 2, foglio 17. Si veda numero 299 del regesto.

⁷⁸⁵ ASBN, BSG, matr. 959 del 6 aprile 1742. Si veda numero 215 del regesto. Don Francesco Ciccarelli paga ducati 1373 e tari 2.10 a Giovanna Astrua per le tre opere in musica che ha recitato nel Teatro San Carlo dal 4 novembre 1741 fino al Carnevale 1742, oltre all'abitazione e uso dei mobili.

⁷⁸⁶ ASN, Regia Camera della Sommaria - Fascio 466, Foglio 85. 18 giugno 1746. Si veda numero 397 del regesto. «Signor Don Francesco Ciccarelli Regio Percettore e Avvocato del Real Teatro di San Carlo pagate alla Virtuosa Giovanna Astrua ducati duemila a conto del suo onorario e piccolo vestiario per aver cantato nelle tre opere rappresentate nel detto Real Teatro nel passato autunno dell'anno 1745 e per tutto Carnevale 1746». Regesto. Per i pagamenti si vedano anche ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 467, fogli 62, 63, 64. Si vedano i numeri 416-417-418 del regesto.

⁷⁸⁷ ASN, Regia Camera della Sommaria - Fascio 466, foglio 87-88. Si veda numero 398 del regesto: 13 settembre 1746. «Al Signor Don Francesco Ciccarelli quattrocento ottant'otto e tari 2.10 e per esso à Giovanna Astra Virtuosa Cantante del Real Teatro di San Carlo à compimento di ducati duemila quattrocento ottant'otto e grana 50 [...] in sodisfazione dell'onorario accordatole dalla regia Giunta di detto Real Teatro di cinquecento cinquanta doble di Spagna per le tre opere del Tigrane, Lucio Vero ed Ipermestra terminata nel caduto Carnevale nelle sere

Parole dure nei confronti dell'Astrua si trovano in una satira giovanile di Pasquale Carcani che parla di lei dicendo che «se una di Canterina il nome ottiene. [...] Di puttana il carattere ella tiene», avallando la tesi del tempo, di cantante e prostituta. L'Astrua è definita «una vil donna, Che d'ingannare ognun riporta il vanto; Nè un solo v'è, che l'alzi un pò la gonna, [...] D'una vil feminuccia io muova il canto [...] E chi mai ridurrebbe i sensi miei A creder, che una donna onesta sia [...] Ma che una donna salvi in sulle scene, L'onestà sua, come possibil sia? [...] Il Teatro è un composto di persone Sciocche, vili, ignoranti, e viziose Senza Dio, senza legge, o religione [...]. Se dunque di beltà non ha alcun vanto Giovanna a suo dispetto sarà casta, E per lei di sua voce è van l'incanto».⁷⁸⁸

Di certo la Astrua era una cantante molto particolare e incontentabile tanto, da farsi confezionare nuovamente anche i costumi di scena, come per l'opera del *Demofonte* «[...] Li suddetti numero ventisette mazzetti di fiori di felpette ricamati sono serviti per una vesta rifatta di nuovo per la Prima Donna Astrua à causa che la prima non pia(ch)ue.[...]», come si evince nel documento riportato (fig. 6).⁷⁸⁹

che detta Giovanna hà recitato in musica ed altri tredici e grana 50 sono per lo solito piccolo vestiario di una doppia [...].

⁷⁸⁸ PASCHALIS CARCANI, *Vita*. Napoli, Typis Raymundianis, 1784, p. 307-309.

⁷⁸⁹ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria I^ serie, fascio 463, foglio 44. Si veda numero 289 del regesto.

fol. 44.

Sotto scritto di *Luigi Lauer* ¹⁷⁹⁵ *vicente* dal *P. Ant. Mango* *vicente*
M. di loro di più di 11. ventisei Mazzetti di fiori di felpete
vicamate serviti di la vesta della storia di l'Opera del
temofonte in fede di Napoli gdo di 24 Nov 1747
A. G. = M. Tale

Domenico Amato

Li dotti No ventisei mazzetti di fiori di felpete a
mat. loro serviti di una vesta rifatta di nuovo di
Bona Donna Astrua a casa che la prima no
prache

Cesare Banci

Li dotti ventisei mazzetti di fiori di felpete furono
comprati di mano di M. Ariello Pompeiano di Nap.
data: Sai, Sommo giura
e convenevole di
Cesare Banci




Fig. 6. ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria I^ serie, fascio 463, foglio 44.

L'ultima presenza a Napoli da *prima donna* è nell'opera *Arianna e Teseo*.⁷⁹⁰ Assunta alla corte di Berlino di Federico II il Grande, vi resta dal 1747 al 1756 con uno stipendio annuo di

⁷⁹⁰ *Arianna e Teseo*. Dramma per musica rappresentato al San Carlo il 20 gennaio 1747 «Per solennizzare il giorno natalizio di sua maestà». Inventore e pittore delle scene Vincenzo Re, per i balli Gaetano Grossatesta. Attori: Annibale Pio Fabri (Minosse); Gaetano Majorano detto Cafarelli (Teseo); Giovanna Astrua (Arianna); Francesca

seimila talleri e gradimento del re.⁷⁹¹ Nel 1750, richiesta dalla casa reale torinese, sarà la *primadonna* nella *Vittoria d'Imeneo* di Baldassarre Galuppi, per le nozze del duca Vittorio Amedeo III con Maria Antonia Ferdinanda di Spagna.⁷⁹² Soggiorna per la primavera e l'estate in Piemonte, senza accettare altri incarichi e, in autunno, ritorna a Berlino, dove riprende l'attività sia alla Königlich Opernhaus sia al Palazzo di Charlottenburg. Burney scrive: «Uno dei periodi più splendidi negli annali musicali di Berlino sembra essere stato il 1752, quando i due ruoli principali furono affidati a Carestini e alla Astrua. Allora quell'insieme vocale e strumentale fu uno dei più brillanti d'Europa».⁷⁹³ Prima di morire a soli 27 anni di tubercolosi, il 28 ottobre del 1757, farà l'ultima apparizione a Berlino nella *Merope*.

2.1.5 LUCIA FACCHINELLI, DETTA LA BECHERETTA

Viene scritturata a Napoli già prima dell'avvento di Carlo. Nel 1731, durante il vicereame del conte di Harrach,⁷⁹⁴ «si fece applaudire specialmente per l'aria: *Per questo amore*».⁷⁹⁵ Il 1° ottobre del 1732 per il compleanno del conte di Harrach interpreta Giasone nell'*Issipile*⁷⁹⁶ e, il 19 novembre 1732, nell'opera *Catone in Utica*, «giorno in cui si celebra il nome dell'augustiss. imperadrice regnante. [...] Ernestina Margarita contessa di Harrach [...]

Barlocchi (Laodice); Giovanni Manzuoli (Alceste); Madalena Caselli (Tauride). Musica di Giuseppe de Majo. I-Fe (p. Pietro Pariati) 2575), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 269.

⁷⁹¹ In quegli anni la misura del tallero tedesco era di 17,56 grammi d'argento; 6.000 talleri equivalgono a circa 150.000 lire dell'epoca. GALAZZO, *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua*, cit., nota p. 61.

⁷⁹² *La vittoria d'Imeneo*. Festa rappresentata nel Teatro di Torino per le nozze di Vittorio Amedeo duca di Savoia e di Maria Antonia Ferdinanda nel 1750. «A' leggitori, dell'autore Giuseppe Bartoli. Interlocutori: Gaetano Majorana Caffarelli (Imeneo); Giovanna Astrua (Urania); Antonio Raaff (Marte); Teresa Mazzola (Venere). Musica di Baldassarre Galuppi, detto Buranello. Sonneck 1145. I-Be - Bu - Mb - MAC - PAe - RJst. Germanico - Rse - T, Areh. Storico (Simeom) - T, Fanan - Tn - Tr - Ve (Torrefranca) - Vge D-Mbs - Mth F-Pn US-AA - BE - NYp - Wc 25114), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 509.

⁷⁹³ Cfr. C. BURNEY, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, Torino, EDT, 1986, p. 176.

⁷⁹⁴ *Alessandro nell'Indie*. Dramma per musica di Pietro Metastasio rappresentato nel Teatro San Bartolomeo nel carnevale del 1732. «Dedicato all'illustriss [...] S. Luigi, Tommaso, Raimondo, conte di Harrach etc. vice-re, luogotenente e Capitan generale del Regno di Napoli. [...] Protesta: [...] Per sfuggire la lunghezza della rappresentazione [...] è convenuto in parte restringerlo; come ancora mutarvi qualche aria [...]». Scene di Francesco Saraceno. Abbattimenti di Nicolò Giglio. Personaggi: Gioacchino Conti (Alessandro); Lucia Facchinelli (Cleofide); Teresa Cotti, (Poro); Angiola Zanuchi, (Erissena); Francesco Tolve (Gandarte); Anna Mazzoni (Timogene). Intermezzi: Celeste Resse (Eurilla); Giacchino Corrado, (D. Corbolone). Musica di Francesco Mancini. I-Mb - R, Istit. Germanico US-NYp 718), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 73.

⁷⁹⁵ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII (1891)*, cit., p. 297.

⁷⁹⁶ *Issipile*. Dramma per musica di Pietro Metastasio da rappresentarsi nel Teatro San Bartolomeo per festeggiare il «compleanno del nostro augustissimo padrone nel dì di ottobre di questo anno 1732. Dedicato all'eccellentissimo [...] D. Luigi Tommaso Raimondo conte di Harrach». Tra i cantanti: Faustina Bordoni Hasse (Issipile); Lucia Facchinelli (Giasone); Gioacchino Conti (Learco); Teresa Cotti (Eurinome); Anna Maria Mazzoni (Rodope); Francesco Tolve (Toante). US-NYp 13903), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 509.

vice-regina di questa città e regno», è Cesare.⁷⁹⁷ Nel 1738 è a Venezia con Maria Camati, detta la Farinella, per la serenata *Partenope dell'Adria* in occasione delle nozze di Carlo di Borbone.⁷⁹⁸ Parte poi per Madrid nel 1739 per lo sposalizio dell'infante Filippo e, insieme a lei, partono la Tesi, la Peruzzi e Caffarelli. In una lettera all'Albizzi da Siena del 27 luglio 1739, accennando al Carasale, scrive:

So bene che, avendo inteso che qualcheduno di questi virtuosi che l'han servito abbian passato qualche disturbo sopra l'interesse, cui io per politezza non ho voluto toccare, sperando che la causa onorifica per la quale io vado colà, e la protezione, che spero godere per mezzo di V. S. Ill. a di S. E. a il Marchese di Montallegre, mi libererà da sinistri incontri con il medesimo e con la consaputa donna, la quale non è per ancora digeribile dalla mia delicatezza. Mi raccomando per le spese e carrozza, non per Interesse ...⁷⁹⁹

Si parla del Senesino e «la consaputa donna» è Lucia Facchinelli. L'Albizzi dice che il Senesino sarà molto contento della partenza della Facchinelli, «essendo la presenza di questa donna stato l'unico freno che l'abbia trattenuto dal sottomettersi con quella prontezza che doveva al piacere di S. M.».⁸⁰⁰ Angelo Carasale le paga 982 ducati «promessi dalla Real Corte per dover andare a Madrid, d'ordine di Maestà Sua per recitare e rappresentare le opere e feste teatrali, nella parte di prima donna, che si faranno nella Real Corte, per gli sponsali del Principe Reggente Don Filippo il 21 ottobre 1739».⁸⁰¹ Secondo Croce, diceva di non voler più recitare «né far viaggi, perché patì molto in quello di Spagna».⁸⁰² (Fig.7).

⁷⁹⁷ *Catone in Utica*. Dramma per musica di Pietro Metastasio rappresentato «nel Teatro di S.M. nel dì 19 di novembre di questo anno 1732 giorno in cui si celebra il nome del'augustiss. imperadrice regnante». Scene di Francesco Saracino. Abbattimento di Matteo Zaccaria. Personaggi: Faustina Bordoni Hasse (Marzia); Lucia Facchinelli (Cesare); Teresa Cotti, (Emilia); Gioacchino Conti, allievo di Domenico Gizzi (Arbace); Francesco Tolve (Catone); Anna Maria Mazzoni (Fulvio). Intermezzi: Gioacchino Corrado e Laura Monti. Musica di Leonardo Vinci. I-Nn CS-Pu US-NYp 5238), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 87.

⁷⁹⁸ Si veda SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 362.

⁷⁹⁹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII (1891)*, cit., p. 344.

⁸⁰⁰ IBIDEM.

⁸⁰¹ Le trattative furono fatte in gran parte a Napoli dal Carasale. Dalle carte di queste trattative cfr. ASBN, BSG, matr. 918 conto del 27 agosto 1739: Angelo Carasale, paga 982 ducati e tari 2.10 a Lucia Facchinelli Virtuosa armonica, per andare a Madrid, per recitare e rappresentare le opere e feste teatrali, nella parte di *prima donna*, che si faranno «per gli sponsali del Principe Reggente Don Filippo il 21 ottobre 1739». Si veda numero 139 del regesto.

⁸⁰² CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII (1891)*, cit., p. 356.



Fig.7. Anton Maria Zanetti, Nicola Grimaldi detto Nicolino con Lucia Facchinelli, detta La Becheretta, ne *La Salustia*, penna e inchiostro bruno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 36411, 36435).

2.1.6 MARIA CAMATI, DETTA LA FARINELLA

Giovane soprano veneziana, nasce nel 1710 e debutta al Teatro Dolfin di Treviso e nello stesso anno al Teatro San Moisè di Venezia, nel *Filandro* di Albinoni nel 1729.⁸⁰³ Viene ingaggiata al Teatro Privilegiato del Kärntnertor di Vienna nel 1730. Il nome d'arte, Farinella, potrebbe riferirsi all' agilità vocale 'farinelliana' e, pertanto, a una predilezione per le famose arie del castrato, pur non raggiungendone la superiorità. Il suo ingaggio come cantante italiana è stato uno dei primi al Kärntnertortheater, insieme a quello di Vittoria Peruzzi. Si esibisce al S. Moisè e interpreta Tullia nella ripresa dell'*Ottone in villa*⁸⁰⁴ a Treviso nel 1729, una

⁸⁰³ *Filandro*. Dramma comico-pastorale rappresentato nel Teatro San Moisè nel 1729. Personaggi: Andrea Costa (Filandro); Teresa Perozzi (Corina); Paola Corvi (Orsinda); Angelo Monticelli (Dafni); Cecilia Grepaldi (Uranio); Maria Camati (Ergasto). Musica di Tomaso Albinoni. Allacci 348; Sonneck 621: = *L'incostanza schermita* di Vincenzo Cassani, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 163.

⁸⁰⁴ *Ottone in villa*. Dramma per musica recitato nel Teatro Dolfin di Treviso nel mese di ottobre 1729. Attori: Anna Mangani, (Cleonilla); Domenico Borgi (Ottone); Maria Camati (Tullia); Angelo Amorevoli (Cajo Silio); Maria Monsi (Ersina); Cecilia Delfini (Decio). Allacci 591: p. D. Lalli; m. A. Vivaldi. I-Mb 17633), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 342.

produzione originariamente concepita per Venezia. Tale circostanza indurrebbe a supporre che era stata preparata per questa esecuzione da Vivaldi in persona. I suoi ruoli – che erano per lo più da *seconda donna* – mostrano una certa varietà e versatilità.⁸⁰⁵ Della propensione della Camati per la vocalità farinelliana, si può trovare una traccia nell'aria *Così che pietà non hai*, tratta da *Catone in Utica* di Leonardo Leo, prima opera italiana a Vienna.⁸⁰⁶

A Napoli arriva per il «prossimo sgravo della Regina»,⁸⁰⁷ nel 1744 recitando nella serenata *l'Asilo d'Amore*, messa in musica dal Sassone: «vi dovevano cantare Maria Camati detta la Farinella, che venne da Venezia per cantare da *Seconda donna*».⁸⁰⁸ Dopo il 1750 nei libretti sarà menzionata come «Maria Brambilla detta la Farinella».⁸⁰⁹ Per le opere *Semiramide riconosciuta*, *Antigono* e *Achille in Sciro* (stagione 1744-1745) riceve un compenso di 1253.50 ducati «per il suo onorario, e piccolo vestiario per aver recitato, e cantato».⁸¹⁰ Si trasferisce a Pietroburgo andrà dal 1757 e vi resta fino al 1762, anno della morte della zarina Elisabetta di Russia, succeduta al trono da Pietro III e Caterina II, dopo il quale la stessa Caterina II congeda gli artisti italiani al suo servizio. Nel 1765, come Madame Farinelli, dà a Danzica concerti settimanali, nei quali presenta anche la figlia, Maria, cantante e clavicembalista.⁸¹¹

2.1.7 ANTONIA COLASANTI, DETTA LA FALEGNAMINA

Scarse sono le notizie sul conto di Antonia Colasanti. Sappiamo che a è Napoli già nel 1724 al Teatro dei Fiorentini⁸¹² con la commedia per musica *Le fente zingare*,⁸¹³ e lavora nel 1727 al Teatro San Bartolomeo nel dramma *La caduta de' decemviri*⁸¹⁴ e nel 1732 al Teatro Nuovo

⁸⁰⁵ D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, II vol., Roma, Le Maschere, 1975, p. 1546; J. ZSOVÁR, *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House: Farinella at the Kärntnertheater, 1730-1732*, in A. SOMMER-MATHIS, R. STROHM, *Das Wiener Kärntnertheater 1728-1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, Wien, Hollitzer Verlag, 2023, pp. 623-624.

⁸⁰⁶ *IVI*, p. 625.

⁸⁰⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII (1891)*, cit., p. 410.

⁸⁰⁸ *IBIDEM*.

⁸⁰⁹ Si veda SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit.

⁸¹⁰ ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, Fascio 467, fogli 66, 67, 68-69. 22 marzo 1745. Si vedano numeri 419-420-421 del regesto.

⁸¹¹ D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, II vol., cit., p. 1546.

⁸¹² Attiva a Napoli dal 1720 al 1745 in 14 opere serie, 8 commedie e 5 opere buffe. Cfr. MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, cit., Tav. 1. *Il repertorio dei cantanti attivi solo a Napoli*.

⁸¹³ *Le fente zingare*. «Commedeia de Col'Antuono Feralentisco da rappresentarse a lo Triato de li Shioerentine nchisto anno 1724. Addeccata a la [...] signora D. Giulia de Capova duchessa de Tremoli [...]. Dedicata di Velardino Bottone. Personaggi: N.N. (Sebbejone); Simone de Falco (Carmosina); Laura Borghese (Cianna); Ippolita Costa (Palomma); Rosa Cerillo (Pippo); Antonia Colasanti (Mase); Nicola Losi (Titta); Maddalena Molarini (Nardillo)». Musica di Leonardo Leo. l-Nc 10024), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., pp. 142-143.

⁸¹⁴ *La caduta de' decemviri*. Dramma per musica rappresentato nel Teatro San Bartolomeo il primo ottobre del 1727. «Festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della sac. ces. catt. real maestà di Carlo Sesto imperador regnante.

nella commedia per musica «ammascherata» *Lo Castiello Sacchejato* con una musica che è «nazalata mmescata de paricchie Vertoluse [...] magnatela allegramente, ca lo Poeta ng'ha puosto lo ssale, e lo Mpressareo l'acito, e l'uoglio»,⁸¹⁵ [un'insalata mista di virtuosi, mangiata allegramente, nella quale il poeta ha messo il sale, e l'impresario aceto e olio].

Al Teatro dei Fiorentini «Antonia Colasanti, detta la Falegnamina, romana» è nella commedia per musica *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*.⁸¹⁶

Prende parte all'opera buffa la *Locandiera*,⁸¹⁷ nel 1738, al San Carlo⁸¹⁸ «prima e l'ultima opera burlesca» di Gennaro Antonio Federico, nella quale la parte di «vecchia decrepita e

Dedicato all'eminantissimo [...] cardinale Michele Federico d'Althann vicerè [...]. Dedicata di Salvatore di Notarnicola. Personaggi: Carlino Scalzi (Appio Claudio); Giustina Turcoti (Claudia); Anna Bagniolese (Valeria); Antonio Barbieri (Lucio Virginio); Barbara Stabile (Virginia); Antonia Colasanti (Icilio); Celesta Resse (Servilia); Gioacchino Corrado (Flacco). Musica di Leonardo Vinci e scene di Francesco Saracino, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 7.

⁸¹⁵ *Lo Castiello Sacchejato*. «Commedeja ammascherata pe mmuseca da rappresentarese a lo Treato Nuovo nchisto carnevale de st'anno 1732. Addedecata a l'azzellentissema [...] D. Ernestina Margarita contessa d'Harrach, nata contessa de Dietrichstein e vecereggina de Napole. Napole, a spese de li mpressarie. A chi vo Lejere: “Si bè chesta sia la terza vota, ch'esce nchiazza sta Commedeja, te prego [...] a no la tenere pe becchia; pecchè non sulo s'è cagnata cchiù de meza la museca; ma la Commedeja stessa quanto a le pparole è n'auta cosa. Quanno se rappresentaje ll'autre ddoje vote a n'auto Teatro, l'Autore sujo no nc'assestette; e chi l'avette mmano [...] la fece justo comm'a no piezzo de permone mmano a le gatte; [...] Mo chè benuta mmano a l'Autore sujo, chisto non sulo l'ha sanato li rescagne, e li struppie, che le fecero ma facennole n'auto vestitiello nuovo, la fà comparere de n'auta manera [...] como non c'è na parola, che non sia de chi l'ha fatta [...]. Potesse dicere accossi de la sore soja, chiammata *La Mpeca Scoperta*, che ll'anno arreta comparze co' anto spanto, e deze tanto gusto, pecchè la mettete fora lo patre sujo [...] ma mò che se torna a ffare a lo stisso Teatro de primma, e la caccia uno, che pe fforza vò essere tenuto pe Padre potativo sujo, e non se nne vò cojetare ca le ccose se sanno [...] lo Cielo le dia bona ventura, ca nce la desidero, pocca è figlia mia (accossi dice CICCIO VIOLA, che l'ha fatto) quanno che nò, se conzola co lo penziero, ch'isso la face bella, e bona; si pò le ghianare nce la stroppejano, che nce vuò fà? pacienza [...]. Perzune: Ciccio Campi (Tonno); Teresa de Parma (Fortunata); Antonia Colasanti (Ciccillo); Poleta Costa (Graziella); Fortunata Romano (Masillo); Carmeno d'Ambrosio (Bellonia); Laura Monti (Ceccia); Giovanne Romaniello (Cuoccio). “La Museca è na nzalata mmescata de paricchie Vertoluse [...] magnatela allegramente, ca lo Poeta ng'ha puosto lo ssale, e lo Mpressareo l'acito, e l'uoglio”. I-Ne GB-Lbm 5197), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 83.

⁸¹⁶ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 364.

Chi Dell'altrui si veste presto si spoglia. Commedia per musica di Tomaso Mariani romano rappresentata nel Teatro de' Fiorentini nel 1734. Dedicata a Maria Antonia Carafa de' duchi di Maddaloni. Attori: Antonia Colasanti (Faustina); Teresa Passaglione (Pompeo); Maddalena Ricci (Beatrice); Paola Fernandez (Alessandro); Giuseppa de Marino (Luigi); Margarita Pozzi (Chiarella); Simone de Falco (Ciulla); Girolamo Piano (Martone); Giacomo d'Ambrosio (Giancola). Musica di Antonio Aurisicchio. I-Fm - Ne US-NYp 5425), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 108.

⁸¹⁷ *La Locandiera*. Scherzo comico per musica di Gennarantonio Federico rappresentato «in questo nuovo famoso Real Teatro di S. Carlo» il 10 luglio 1738 per festeggiare l'onomastico della regina. Dedicata del tenente colonnello Angelo Caresale. Personaggi: Gioacchino Corrado, (monsù Picone); Giacomo di Ambrosio (Pomponio); Laura Monti (Giacinta); Antonia Colasanti (Clarice); Girolamo Piani, (D. Cola Petecchia); Francesco Ciampi (Frasia). Musica di Pietro Auletta e balli di Francesco Aquilanti. I-Ne - Vge 14367), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 27. Cfr. T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici Italiane per la “Locandiera” di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008; EAD., *Prima della ‘prima’ Locandiera: variazioni sul tema fra Sei e Settecento*, in J. GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Goldoni “avant la lettre”: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 359-371.

gelosa» la faceva il tenore Francesco Ciampi; la locandiera, Antonia Colasanti, «che cantava molto bene» e Laura Monti, «ch'era giovane e bella».⁸¹⁹ Per queste opere burlesche viene appaltata per 450 ducati, nonostante per «Real ordine, che poi viene rappresentato sola una detta la Locandiera. E con altro Real ordine si prescrive doverseli pagare detto intiero onorario, non ostante che non si fussero rappresentate».⁸²⁰ Dai documenti vi è anche la cedola, firmata «di propria mano» della Colasanti, nella quale conferma di aver ricevuto da Carasale l'intero onorario pattuito.⁸²¹

Lavora per lo più nei i teatri cosiddetti minori, nonostante l'apertura del San Carlo, eppure, la ritroviamo nella sala reale insieme a Giovanna Astrua e alla Farinella per la stagione 1744-1745⁸²² con tre opere: *Semiramide*, *Antigono* e *Achille in Sciro*.⁸²³

2.1.8 MARIA SANTA CATANIA/CATTANEA/CATTANEO

«La signora Maria Cattanea virtuosa di S.M. il re Augusto di Polonia»,⁸²⁴ nel 1737 è alla corte di Dresda e interpreta Venere nell'*Asteria*, favola pastorale per musica. Arriva a Napoli

⁸¹⁸ ASBN, BSG, matr. 887 del 16 maggio 1738. Angelo Carasale paga 50 ducati a Antonia Colasanti per il suo onorario accordato da sua maestà per le quattro opere di *Spada e Cappia* burlesche nel Teatro San Carlo, da giugno 1738 e per tutto il carnevale 1739, nella parte di Anna di Como. Si veda numero 93 del regesto.

⁸¹⁹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 342. Attiva a Napoli dal 1722 al 1744 in 8 intermezzi, 8 commedie e 6 opere buffe. Cfr. MATTEI, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, cit., Tav. 1. *Il repertorio dei cantanti attivi solo a Napoli*. È oggetto di attenzioni giuridiche poiché è una delle protagoniste della stagione degli intermezzi napoletani, in bilico tra arte e meretricio, agli occhi di un mondo infame, al quale risponde con dettagliate relazioni sulla sua rettitudine avallata e firmata dagli abitanti del rione in cui dimora, e amplificata dall'osservanza dei precetti religiosi. Si veda la vicenda documentata in COTTICELLI-MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*» cit., pp. 179; 299-311.

⁸²⁰ ASN, Regia Camera della Sommara-Fascio 465-I fascicolo 4, fogli sciolti: «Ad Antonia Colasanti, ducati 450, per l'intero onorario per le opere burlesche che rappresentarsi si dovevano dal mese di giugno 1738, per tutto il Carnevale 1739; giusto il Real ordine, che poi viene rappresentato sola una detta la Locandiera. E con altro Real ordine si prescrive doverseli pagare detto intiero onorario, non ostante che non si fussero rappresentate». Si veda numero 357 del regesto.

⁸²¹ ASN, Regia Camera della Sommara-Fascio 465-I fascicolo 5, foglio 48, 17 aprile 1739. Si veda numero 368 del regesto.

⁸²² ASN, Regia Camera della Sommara, Fascio 466, foglio 114. 5 ottobre 1745. Francesco Ciccarelli paga ducati trecento novantasei e tari 4.4 ad Antonia Colasanti detta Falegnamina «à compimento di quattrocento sessantatre e tari 2.10 [...] sono cioè, quattrocento cinquanta valuta di cento doppie d'oro di Spagna stabilite precedentemente Real Dispaccio per onorario delle tre opere in musica *Semiramide*, *Antigono* ed *Achille in Sciro*, rappresentate nel Real Teatro di San Carlo, nelle quali essa Antonia ha recitato da 4 novembre 1744 per tutto Carnevale 1745, ed altri ducati tredici e tari 2.10 sono per lo solito piccolo vestiario d'una doppia opera, e col presente pagamento che da esso se li fa precedente mandato del Barone di Liveri Ispettore di detto Real Teatro, [...]». Si veda numero 402 del regesto.

⁸²³ *Achille in Sciro*. Drama per musica di Pietro Metastasio rappresentato al San Carlo il 20 gennaio 1745 per solennizzare il compleanno del re. Personaggi: Giovanna Astrua (Achille); Francesco Tolve (Licomede); Giovanni Manzuoli (Teagene); Litterio Ferrari (Arcade); Maria Camati, detta la Farinella (Deidamia); Gaetano Maiorano (Ulisse); Antonia Colasanti, detta la Falignamina (Nearco). Scene di Vincenzo Re, balli di Andrea Cattaneo e musica di Gennaro Manna. I-Rse 166), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 15.

⁸²⁴ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit.; M. BRAHMER, *Venezia nella vita teatrale polacca del Settecento*, *Lettere Italiane*, Vol. 15, No. 3 (Luglio-Settembre 1963), pp. 279-285:281.

nel 1739, recitando nel ruolo di Lavinia, per la festa teatrale voluta da Carlo per le nozze di suo fratello Filippo con Luisa Elisabetta, primogenita di Francia, dal titolo *Le nozze di Teti e di Peleo*.⁸²⁵ Angelo Carasale le dà un compenso di 1108 ducati e tari 4 per la parte di *seconda donna* per le opere in musica rappresentate al San Carlo e per il «piccolo vestiario delle due opere» e non tre, intitolate *Adriano in Siria* e *Trionfo di Camilla*,⁸²⁶ poiché per l'opera *Partenope*, non recita «per alcuni motivi, ma per far cosa grata al Signor Eccellentissimo Marchese di Salas e per evitare ogni litigio le pagano l'intera somma compreso l'affitto del pigione della casa e di tutti i mobili necessari ai suoi comodi».⁸²⁷

2.1.9 AGATA ELMI

Nel 1735 è presente sulle scene del San Bartolomeo, come contralto, in diversi drammi: l'*Emira*,⁸²⁸ *Lucio Papirio*,⁸²⁹ *La nemica amante*.⁸³⁰ Croce racconta che una sera di gennaio 1736, nel medesimo teatro, la guardia del corpo Carlo Ornieri, a proposito di un ballo ordinato

⁸²⁵ *Le nozze di Teti e di Peleo*. Festa teatrale fatta rappresentare da Carlo Borbone re delle due Sicilie per le nozze di suo fratello Filippo e Luisa Elisabetta di Francia. Dedicata del tenente colonnello Angelo Caresale. Scene di Francesco Saracini e balli di Francesco Sabbione. Personaggi: Angelo Amorevoli (Giove); Giovanni Manzuoli (Mercurio); Teresa Baratti (Teti); Francesco Bernardi, detto il Senesino (Peleo); Francesco Tolve (Acasto); Maria Cataneo (Ippolita). Musica di Domenico Sarro. I-Fm - Lg - PL.com 16757), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 256.

⁸²⁶ *Il trionfo di Camilla*. Dramma per musica rappresentato nel Teatro di San Carlo per il compleanno di Carlo. Dedicato alla maestà di Maria Amalia Walburga. Dedicata del ten. colonnello Angelo Caresale. Personaggi: Teresa Baratti (Camilla); Francesco Tolve (Latino); Francesco Bernardi, detto il Senesino (Turno); Maria Cataneo (Lavinia); Angelo Amorevoli (Prenesto); Giovanni Manzuoli (Mezio). Musica di Nicola Porpora, scene di Francesco Saracino e balli di Francesco Sabbioni. I-Ne - Nn C-Tu (Th.Fisher; p. S. Stampiglia) 23940), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 396.

⁸²⁷ ASBN, BSG, matr. 925 del 4 marzo 1740. Si veda numero 146 del regesto. Si veda anche ASN, Regia camera della Sommara: Dipendenze della Sommara, 465-I fascicolo 5, foglio 6. Si veda numero 387 del regesto.

⁸²⁸ *Emira*. Dramma per musica rappresentato nel Teatro San Bartolomeo nell'estate del 1735 per solennizzare il ritorno di Carlo. Musica di Leonardo Leo, scene di Francesco Saracino. Abbattimenti di Giuseppe Benvenuto, maestro di scherma napoletano. Interlocutori: Francesco Tolve (Dorimaspe); Catarina Visconti (Emira); Angelo Maria Monticelli (Almerindo); Maria Camati, detta la Farinella (Oronetea); Agata Elmi (Floridano); Margarita Chimenti (Idrena). Intermezzi: Laura Monti (Drusilla); Gioacchino Corrado (Strabone). I-Bc - IE (Pianetti) - Nc 8807, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 18.

⁸²⁹ *Lucio Papirio*. Dramma per musica rappresentato nel Teatro San Bartolomeo il 19 dicembre 1735 per il compleanno di Filippo V «degnissimo padre del nostro regnante. Dedicato alla maestà di Carlo Borbone re di Napoli». Dedicata di Angelo Carasale. Scene di Nicola Russo, balli di Giovan Battista Nesti, detto Scaramuccia, e Domenico d'Addati, detto Minelli. Attori: Angelo Maria Monticelli (Lucio Papirio); Catarina Visconti (Emilia); Francesco Tolve (Marco Fabio); Gaetano Caffarelli, (Quinto Fabio); Maria Camati, detta la Farinella (Sabina); Agata Elmi (Claudio Papirio); Margarita Chimenti (Appio). Musica di Leonardo Leo. I-Mb 14454), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 36.

⁸³⁰ *La nemica amante*. Dramma rappresentato nel palazzo reale il 4 novembre 1735 per solennizzare il nome di Carlo. Dedicata dell'impresario Angelo Carasale. Balli di Domenico d'Addati, detto Minelli e di Giovan Battista Nesti, detto Scaramuccia. Scene di Francesco Saracino. Attori: Francesco Tolve napoletano (Astiage); Catarina Visconti (Bardane); Gaetano Caffarelli, (Ciro); Angelo Maria Monticelli (Idaspe); Maria Camati, detta la Farinella (Emirena); Agata Elmi (Sibari). Intermezzi: Laura Monti (Lidia); Gioacchino Corrado (Cimone). Musica di David Perez. I-Be - Fm - A1b 16382), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 218.

da Carasale, diceva al cantante Monticelli e ad Agata Elmi: «Mi pare una briconata, non mai veduta se non tra burattini, che li cantanti abbiano a stare in iscena, mentre si balla!». Carasale, avendo sentito, rispose: «Che entra Lei su questo fatto, sempre che non c'incontran difficoltà i cantanti e gl'interessi son miei?».⁸³¹

Sappiamo per certo che abitava nella «Strada della Galitta» datale per essere la «virtuosa cantante del nuovo real Teatro».⁸³²

Agata Elmi recita nelle prime messe in scena sancarlinese *Achille in Sciro, Olimpiade*,⁸³³ *Artaserse*⁸³⁴ e il *Demetrio*,⁸³⁵ per «haver supplito alla mancanza di Vittoria Peruzzi per causa della sua infermità», nella parte che «da homo dovea recitare nel suddetto Real Teatro nelle trè opere rappresentate in esso dal 4 novembre 1737; e per tutto il Carnevale del 1738» e per questo oltre a ricevere uno stipendio di 607.2.10 ducati, ne riceve altri 100 «oltre di detto onorario promessoli, per aver supplito alla mancanza di Vittoria Peruzzi che si ritrovava appaldata per seconda donna per causa d'infermità, detta essa Elmi ha fatto la parte di seconda donna».⁸³⁶

⁸³¹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 321.

⁸³² ASN, Regia Camera della Sommara-Fascio 465-I fascicolo 3, foglio 11. Si veda numero 340 del regesto. Si veda anche ASN, Regia camera della Sommara: Dipendenze della Sommara, 465-I fascicolo 3, foglio 147: «In casa della Signora Agata Elmi vi sono le seguenti robbe». Si veda numero 347 del regesto.

⁸³³ *L'Olimpiade*. Dramma per musica di Pietro Metastasio rappresentato per il compleanno del re. Scene di Pietro Righini e balli di Francesco Aquilanti. Personaggi: Angelo Amorevoli (Clisthene); Anna Maria Peruzzi (Aristea); Agata Elmi (Argene); Mariano Nicolini (Licida); Vittoria Tesi Tramontini (Megacle); Christofano Rossi (Aminta); Giovanni Manzuoli (Alcandro). Musica di Leonardo Leo. I-Be 16940), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 276. Cfr. polizza di pagamento in ASBN, BSG, matr. 877 del 20 dicembre 1737: Angelo Carasale paga cento ducati a Agata Elmi come virtuosa del teatro per le opere rappresentate e che dovrà rappresentare. Si veda numero 78 del regesto.

⁸³⁴ *Artaserse*. Dramma per musica di Pietro Metastasio rappresentato «nel Grande Real Teatro» per il compleanno del re di Napoli. Dedicata di Angelo Carasale. «Amico Lettore: Non troverai stampato ciò, che per rapporto alla brevità è stato tolto [...]». Scene di Pietro Righini e balli di Francesco Aquilanti. Personaggi: Mariano Niccolini (Artaserse); Anna Maria Peruzzi (Mandane); Angelo Amorevoli (Artabano); Vittoria Tesi Tramontini (Arbace); Agata Elmi (Semira); Cristoforo Rossi (Megabise). Prologo: Caterina di Gennaro (Notte); Elisabetta (Venere); Giovanni Manzuoli (Amore); Rosa Costi (Partenope); Gioacchino Corrado (Sebeto). I-Mb 2954), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 312.

⁸³⁵ *Il Demetrio*. Dramma per musica di Pietro Metastasio da rappresentarsi «in questo nuovo famoso Real Teatro di S. Carlo» nel 1738. Scene di Pietro Righini e balli di Francesco Aquilanti. Personaggi: Vittoria Tesi Tramontini (Alceste); Anna Maria Peruzzi, detta la Perucchiera (Cleonice); Rosa Pasquale Bavarese (Barsene); Angelo Amorevoli (Fenicio); Mariano Nicolini (Olinto); Agata Elmi (Mitrane). Musica del 1° atto e delle arie del 2° e 3° di Leonardo Leo. Musica del 2° atto di diversi autori. Musica del 3° atto di Riccardo Broschi. I-Mb 7362), SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 303.

⁸³⁶ ASN, Regia camera della Sommara: Dipendenze della Sommara, 465-I fascicolo 2, foglio 115-116. Si veda numero 335 del regesto.

La Elmi è presente per la «Festa Teatrale» in occasione del Real Sposalizio del Nostro Sovrano⁸³⁷ e per tutta la stagione 1738-1739 per «sue virtuose fatiche» nelle quattro opere eroiche, per i costumi di scena e l'alloggio.⁸³⁸

⁸³⁷ ASBN, BSG, matr. 884 del 1°luglio 1738. Si veda numero 99 del regesto. La festa teatrale con l'opera *Le nozze di Amore e Psiche*. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 253.

⁸³⁸ ASBN, BSG, matr. 904 del 28 febbraio 1739. Angelo Carasale paga ducati 800 ad Agata Elmi a completamento 872 ducati per il suo onorario in aver rappresentato le quattro opere eroiche iniziate a giugno 1738 e terminate a Carnevale 1739, per i suoi abiti e l'affitto della casa. Si veda numero 127 del regesto. Ritroviamo riscontro in ASN, Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria, 465-I fascicolo 4, foglio non numerato. Si veda numero 377 del regesto.

2.2 'Ballerine'

2.2.1 GIOVANNA CORTINI, DETTA LA PANTALONCINA

Figlia di Andrea Cortini, attore italiano del diciottesimo secolo, che recitava con la maschera di Pantalone nella compagnia di Giuseppe Imer al Teatro San Samuele di Venezia.⁸³⁹ Per la stagione 1741-1742, essendo incinta la Testagrossa, arriva da Firenze Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina, e nella città partenopea sposa nel 1748, il maestro di ballo Jean-Baptiste Denis «e divenne la famosa Madame Dènis».⁸⁴⁰ Con il marito fu a Berlino, nel 1749, prima ballerina alla Hofoper.

Di seguito riporto il documento integrale reperito nell'Archivio di Stato Napoli, nel quale Liveri – in maniera scrupolosa – descrive sia i compensi degli artisti sia le spese di vestiario e di alloggio della ballerina Giovanna Cortini, che «venne con la madre, il padre la sorella, e un servitore» (fig. 8):⁸⁴¹

Io sottoscritto Don Domenico Barone, Barone di Liveri Cavallerizzo di Capua di S(ua) M(aestà) (Dio gat) ed Intendente del Real Teatro di S. Carlo con la presente cedola prometto di pagare alla Sig.ra Giovanna Cortini detta la Pantaloncina zecchini veneti num. trecentottanta o la giusta valuta di moneta corrente di questo Regno, e questi per onorario di sue virtuose fatiche per ballare dovrà fare, nelle tre opere, che si dovranno rappresentare nel prossimo venturo Autunno per tutta la fine di Carnevale dell'entrante anno mille settecento quarantadue nel R. teatro di San Carlo, ed oltre a questi il piccolo vestiario in ogni una di dette tre opere. L'abitazione, nell'uso de' mobili servata la forma al solito, ò pure ducati quaranta in vece di detta abitazione, quel pagamento di zecchini 380 prometto farglielo nella prima settimana di Quadragesima di detto anno 1742 in pace: ed all'incontro la detta Sig. Gio. Cortini, promette e s'obbliga di ballare in dette tre opere in tutte le sere di recite, ed intervenire nei concerti in qu' luoghi, che da me saranno determinati, e di ballare sotto la direzione del Sig. Francesco Sabioni, e mancando dalle cose precedenti sia tenuta alla rifazione di tutti li danni, spese, ed interessi da farsene a mia semplice fede giurata. E con altra espressa dichiarazione che qual' ora ne fosse proibizione, di S(ua) M(aestà) per qualsivoglia causa, anche inopinata, e che non si facessero l'opere suddette, sarò solamente tenuto di pagarli la rata di quelle opere, che si saranno rappresentate, ed aveva

⁸³⁹ D'AMICO, *Enciclopedia dello spettacolo*, III vol., cit., p. 1541.

⁸⁴⁰ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 429-430. Cfr. R. ZAMBON, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in *Storia della danza. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011, p. 163.

⁸⁴¹ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 400. Ci sono le copie di pagamenti ai ballerini, ordinate da Liveri, per la stagione iniziata da Carasale nel gennaio 1741 e, ovviamente, non da lui conclusa. Si veda ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 464-fascicolo 1, dal foglio 13. I documenti sono: levamento del retratto bilancio. Si veda numero 291 del registro.

in esse ballato. E di più che debba subito rimettere la controcedola di suo carattere firmato, e ritrovarsi in Napoli per il mese di settembre prossimo. Restando così stabilito e convenuto.⁸⁴²

18.

Io sottoscritto Don Lorenzo Pasore, Pasore di Livorno Cavallierigo di Campo di
 M. (D. D. G. F.) ed Intendente del R. Teatro di S. Carlo, con la presente cedolo pro-
 metto di pagare alla Sig.^{na} Giovanna Cortini detta la Pantaloniina Teuchini un
 mili n.º tre cento ottanta o loe giuda ualata di moneta cont.^{ta} di quatro se-
 gno, e quel che onorario di sue virtuose fatiche nel ballare d'aria farse nelle
 tre opere, che si dovranno rappresentase nel prossimo venturo Autunno, e
 tutto lo fine di l'entrante anno mille settecento quaranta due
 nel R. Teatro di S. Carlo, ed olve a questi il piccolo uentario in ogn'una di
 dette tre opere, l'abitazione, ed' uvo di mobili servata la forma del solito, o
 pure doi.^{ti} quaranta in uoce di d.^o abitaz.^{one}, qual pag.^{to} di Teuchini 1350. pro-
 metto farglielo nella prima settimana di quadragesima di d.^o anno 1741: in
 pace. Ed' all' incontro la d.^{ta} Sig.^{na} Cortini promette, e s'obliga di ballare
 in d.^o tre opere in tutte le sere di recite, ed' intervenire ne concerti in
 quei luoghi, che da me saranno dedicati, e di ballare sotto la direzione
 del S.^{ro} Franc.^{co} Sabioni, e mancando dalle cose pred.^{te} sia tenuta alla re-
 gione di tutti li danni, spese, ed' interessi da passare a mia semplice fo-
 giorato. E con altra espressa dichiaraz.^{one}, che qual' ora uel fusse proibitione
 di S. M. di qualsivoglia causa, anche inopinata, e che non si facessero l'op-
 re sud.^{te} saro solamente tenuto di pagarsi la rata di quelle opere, che si
 vanno rapp.^{te} ed' auera in esse ballate. E di più che debba subito rimettere
 la controcedola di suo carattere firmato, e ritrovarsi in Napoli per il me-
 se di settembre prossimo. Restando così stabilito, e convenuto. Nap. 18. luglio 1741

Lorenzo Pasore
 Ed. M. Cortini

Fig. 8. ASN, Dipendenze della Sommaria, 463, foglio 18 del 18 luglio 1741.

⁸⁴² ASN, Dipendenze della Sommaria, 463, foglio 18. Napoli, 18 luglio 1741. Si veda numero 287 del regesto.

È presente nelle quattro opere della stagione 1748-1749: *Siface* di Zeno, *Ezio* di Jommelli, *Demetrio* di Egidio Lasnel e *Artaserse* di Perez.⁸⁴³ Secondo Croce, già nella stagione successiva «non c'erano più il Denis e la Pantaloncina, che partirono per Berlino [...] per colpa del Grossatesta, diceva il Tufarelli. La Pantaloncina pretendeva di *alternare* colla Grossatesta, e questa non volle, per *non pregiudicarsi*».⁸⁴⁴ Si trasferisce a Berlino alla corte di Federico II, dove diviene prima ballerina e amante di Francesco Algarotti,⁸⁴⁵ fino al 1754. M^{me} Denis si reca poi a Bruxelles, dove è *prima ballerina* al Theatre de la Monnaie con il nome di Pantalonciny. Qui sposa, in seconde nozze, l'attore Jean-François Lejeune il 10 maggio 1755, poi la coppia è segnalata a Bordeaux nel 1758. Giacomo Casanova, che l'aveva conosciuta a Venezia, la incontra a Berlino nel 1765 e a Firenze nel 1771.⁸⁴⁶ (Fig. 9).

⁸⁴³ Diversi sono i mandati di pagamento per il suo onorario per la stagione 1744-1745. Si veda ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 467, fogli 6, 7, 8. Si vedano numeri 411, 412, 413 del regesto.

⁸⁴⁴ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 429-431.

⁸⁴⁵ Cfr. K.W. HAUPT, *Francesco Algarotti: Gelehrter - Connaisseur - Poet*, Weimar, Bertuch, 2021.

⁸⁴⁶ Casanova la chiama Giovanna. Cfr. G. CASANOVA, *Storia della mia vita*, edizioni Robert Laffont, 1993, vol. III, p. 355; É. CAMPARDON, *The Comedians of the King of the Italian Troupe*, Berger, Levrault et Cie, 1880, p. 284.



Fig. 9. Antoine Pesne, *Giovanna Cortini-Denis*, dopo 1749, olio su tela, 81 x 66 cm. (Fondazione dei Palazzi e dei Giardini Prussiani, GK I 5640).

2.2.2 GIUSEPPA CORRADO

Tra le ballerine c'è la quattordicenne «napoletanina» Giuseppa Corrado. In una nota di Croce c'è scritto «vedi ricorso della madre di questa (15 febbraio 1739) contro chi tentava di sedurre la figlia».⁸⁴⁷ Purtroppo, non ho rinvenuto questo documento. Della sua vita, non c'è davvero molto, se non qualche frammento in Croce. Di certo, tra le cedole di pagamento, diversi sono i documenti ritrovati sia per la stagione 1738-1739,⁸⁴⁸ sia per le opere Eroidiche il *Demetrio*, la *Clemenza di Tito*, il *Temistocle* e la *Semiramide riconosciuta* quanto per l'opera burlesca di

⁸⁴⁷ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 343.

⁸⁴⁸ ASBN, BSG, matr. 884 del 19 aprile 1738. Angelo Carasale paga ducati 50 a Giuseppa Corrado come ballerina nelle opere che si dovranno rappresentare al San Carlo, da giugno 1738 e per tutto Carnevale 1739. Si veda numero 91 del regesto.

cappa e spada, la *Locandiera* «per il maritaggio del Re nostro Signore»,⁸⁴⁹ e fino al 1742.⁸⁵⁰ Anche lei è presente come ballerina per la festa teatrale in onore dello «Sposalizio del Nostro Sovrano».⁸⁵¹

2.2.3 MARIA BROLI, DETTA LA PARMEGIANINA⁸⁵²

Questa artista rappresenta il caso di una ballerina che per elevarsi di rango, e guadagnare di più, diviene cantante.⁸⁵³ «Maria Broli, parmigiana, che venne a Napoli ballerina» e «siccome compariva ella assai appariscente e vezzosa, così d'altra parte andavasi sufolando che imparava la musica per poter migliorare la sua condizione, passando dal cetto di ballerina a quello, se non altro, almeno più lucroso, di canterina».⁸⁵⁴ Dalle polizze dei pagamenti è, di fatti, evidente che le cantanti venivano pagate di più rispetto alle ballerine.

Appena diviene cantante, la scopriamo al Teatro Nuovo in diverse commedie, tra cui *L'Origille* di Antonio Palella, 1740; *I travestimenti amorosi* di David Perez, 1740;⁸⁵⁵ *Il vecchio deluso* di Giuseppe Arena, 1746; *La finta cameriera* di Gaetano Latilla, 1746; *I due fratelli beffati* di Gioacchino Cocchi, 1746; *Il governadore* di Niccolò Crossino, 1747.

Come artista, sembra essere attiva soltanto a Napoli fino al 1747 al Teatro Nuovo. Il 23 e il 24 giugno del 1738 è ballerina nelle *Nozze di Amore e Psiche*⁸⁵⁶ e, solo due anni dopo, il 24 luglio 1740, nel giardino di corte canta nel componimento drammatico civile *L'amor pittore* di Davide Perez,⁸⁵⁷ «per divertimento delle loro maestà, avendone dimostrato tutto il piacere».⁸⁵⁸

⁸⁴⁹ ASN, Regia Camera della Sommaria-Fascio 465-I fascicolo 4, foglio 1. Si veda numero 349 del regesto. Nel bilancio in summa la Corrado viene remunerata con 268 ducati. Si veda numero 356 del regesto.

⁸⁵⁰ ASBN, BSG, matr. 964 del 26 giugno 1742. Francesco Ciccarelli paga ducati 30 a Giuseppa Corrado, a completamento di 210, per l'onorario e gli abiti in aver danzato nelle opere dal 4 novembre 1741 e per tutto Carnevale del corrente anno 1742. Si veda numero 225 del regesto.

⁸⁵¹ ASBN, BSG, matr. 884 del 1° luglio 1738. Angelo Carasale paga ducati 40 a Giuseppa Corrado per aver ballato nella *Festa Teatrale*, in occasione del matrimonio regale. Si veda numero 100 del regesto.

⁸⁵² Definita la Parmegianina in MAGAUDDA-COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., pp. 608-609.

⁸⁵³ Del suo caso e delle sue avventure sentimentali a Napoli vi sono le testimonianze di CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 376-378.

⁸⁵⁴ *Ivi*, p. 376.

⁸⁵⁵ Si veda nota 670. «Gazzetta», 12 luglio 1740 (1) in MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., pp. 607-608.

⁸⁵⁶ ASBN, BSG, matr. 886 del 4 luglio 1738 Angelo Carasale paga ducati 40 a Maria Buoli per aver ballato nella *Festa Teatrale*, in occasione del real sposalizio. Si veda numero 102 del regesto.

⁸⁵⁷ «Gazzetta», 26 luglio 1740: «Le maestà de' nostri sovrani [...] di nuovo calarono domenica [24 luglio] dopo pranzo nel giardino del R. Palazzo, ove dal tenente coronello D. Angelo Caresale vi fu fatto rappresentare da sette virtuosi un componimento drammatico intitolato *L'Amor pittore*, posto in musica dal maestro di cappella Davide Perez e composto da D. Niccolò Giovo, poeta di corte, per divertimento delle loro maestà, avendone dimostrato tutto il piacere», in MAGAUDDA - COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*, cit., p. 609.

⁸⁵⁸ Ulisse Prota Giurleo fa riferimento al componimento basandosi sul libretto *L'amor pittore*. Componimento drammatico civile per il divertimento dei sovrani rappresentato nel giardino di corte il 24 luglio del 1740. Poesia

Del suo caso e delle sue avventure sentimentali a Napoli si evincono, ancora una volta, informazioni in Croce. Da ballerina viene corteggiata da un certo Ciro Ulloa, che ogni sera andava ad applaudirla e, fuori dal teatro la attendeva per scortarla a casa, trascorrendo, spesso, la notte con lei. La situazione arrivò alle orecchie del parroco di Sant'Anna e all'Uditore Ulloa e, di conseguenza, al duca di Lauria, fratello e i Guevara, zii di Ciro, che scrissero al sovrano per provvedere alla situazione. La Broli, così, per ordine del re, fu mandata via da Napoli ma, per tutta risposta, chiese piuttosto di essere rinchiusa in un monastero: «trovò un posto nel Conservatorio di S. Nicolò dei Pii Operarii; donde passò in quello di S. Maria del Presidio. Ma, giacché aveva un contratto col teatro di Malta, nel luglio fu fatta uscire e, subito imbarcare».⁸⁵⁹

di Niccolò Giuvo. Attori: Gaetano Majorano, (Adrasto); Gioacchino Corrado, (D. Pietro); Teresa Baratti (Isidora); Gio. Battista Mancini (Leandro); Maria Broli, detta la Parmeggianina (Climene); Elena Pieri (Lisetta); Alessandro Renda (Martinetto). Balli di Francesco Sabbione, SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, cit., p. 151.

⁸⁵⁹ «Subito canterina, le si mise intorno un giovane cavaliere, D. Ciro Ulloa, che l'applaudiva ogni sera a teatro, che fu visto aspettarla di fuori e condurla a casa nella sua carrozza. Durante il carnevale, D. Ciro passava quasi tutte le notti nella casa, di lei; ma, durante la quaresima, era solito a trattenersi con lei fino ad una ora competente ed indi nella casa propria si ritira a dormire». Pia distinzione, che fu riferita all'Uditore, non solo da un abitante d'una casa di fronte, ma anche «dal Reverendo parroco di S. Anna, che tra, gli ecclesiastici de' nostro clero non vi è chi l'uguaglia nella probità e dottrina e nell'adempiere al suo istituto». Talora Don Ciro andava in calesse fuori la grotta di Pozzuoli, e, dopo un poco, sopravveniva la Broli in carrozza d'affitto. Una volta si sparse la voce che D. Ciro la sposerebbe. Il giovino cavaliere era davvero, troppo chinevole a si fatte umane debolezze e nella spezie presente non par che possa invocarsi in dubbio di vivere egli quasi che affascinato, non che di cieco amore preso, dalla suddetta scaltrisca cantarina». Il Duca di Lauria, fratello e i Guevara, zii di D. Ciro, fecero supplica al Re perché provvedesse. Il Re ordinò che la Broli fosse mandata via da Napoli. Essa pregò, supplicò, disse che era D. Ciro che le stava intorno, che essa non gli dava retta. Invano allora la Broli chiese d'esser chiusa piuttosto in un monastero. Ma D. Ciro avrebbe voluto invece che fosse fatta partire... per seguirla; ed ebbe il coraggio di farne supplica al Re. L'Uditore si mise in giro per trovare un monastero. Quello d. S. Nicola a Nilo non volle riceverla, «atteso che in detto convento vi si trattengono persone molto civili e fino a mogli di regi ministri», e neanche quelli di S. Maria del Consiglio e di S. Maria *succurre miseris*». CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., pp. 376-378. Cfr. CICALI, *Teatro ed eresia nel Settecento napoletano*, cit., p. 19.

2.2.4 Cenni su ulteriori danzatrici

Gli anni del regno di Carlo di Borbone (1735-1759) rappresentano un periodo fondamentale nell'evoluzione del balletto, che diventa gradualmente un genere autonomo, con una precisa struttura drammaturgica. Sono, però, anni in cui scarseggiano documenti diretti sulla pratica coreutica. Gli studi sul balletto del Settecento, infatti, si incentrano sostanzialmente sulle analisi dei programmi di ballo, su imitazione dei libretti del melodramma. Per quanto riguarda i primi quaranta anni del secolo, i libretti segnalano alle volte gli autori dei balli, eccezionalmente i titoli degli intermezzi e quasi mai i nomi degli interpreti.

La realtà napoletana dell'inizio del XVIII secolo non si discostava, per quanto noto finora, da quella del resto d'Italia ma, dai dati rilevati in alcuni documenti d'archivio, sembra acquisire una caratteristica di primo piano, legata ad alcuni protagonisti della scena coreutica partenopea, che tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta, nel Real Teatro di San Carlo anticiparono alcune fondamentali tendenze.⁸⁶⁰

La pratica della danza nella città del Vesuvio, dal punto di vista dell'attività privata dell'educazione e del divertimento della nobiltà, era – come già detto – fortemente presente ed è documentata in alcuni resoconti delle gazzette dell'epoca.⁸⁶¹ Negli anni di regno di Carlo di Borbone, dal 1735 al 1759, nelle citate gazzette sono segnalate numerose feste di ballo. Da supporto in tale ricostruzione sono stati indispensabili l'imprescindibile studio di Benedetto Croce, i libretti dei melodrammi e i contratti, i conti e note di spese, editi e inediti che hanno fornito una serie di notizie su danzatrici 'sconosciute'.

Per la prima opera *Achille in Sciro*, il compositore dei balli fu Francesco Aquilanti accompagnato da sua moglie Chiara Aquilanti e, tra le altre, Rosanna Sabioni, la ballerina Elisabetta Saroni e la ballerina parmense Maria Broli.⁸⁶²

Per la stagione 1739-1740 la compagnia dei ballerini venne aumentata a cinque coppie con la nomina del nuovo direttore dei balli, Francesco Sabioni, marito di Rosanna, già presente a Napoli sotto la guida dell'Aquilanti, che diresse la compagnia fino al 1745. Tale

⁸⁶⁰ R. ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in CARLO DI BORBONE. *Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 83-118.

⁸⁶¹ MAGAUDDA- COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, cit., p.74.

⁸⁶² Vedi paragrafo 2.2.3 Maria Broli, detta la Parmegianina.

compagnie coreutica fu composta dalle ballerine Elisabetta Saroni, Anna Moro, moglie di Francesco Faby, detto il Pottanino, Giuseppa Corrado, Maria Broli e Matilde Franchi.⁸⁶³

Per l'allestimento de *La Zenobia* di Metastasio con il titolo *Tiridate*, andato in scena il 19 dicembre del 1740, Croce riporta i seguenti balli: primo ballo, i quattro elementi grotteschi. Sabbione e Rosanna espressero la *Terra* e fecero un ballo serio; Giuseppetto e Giuseppa Corrado l'*Acqua*; Bettina Lenzi e Gennariello l'*Aria*; Fabri, Annetta e Matilde il *Fuoco*. Secondo ballo dei *tirolesi*. Terzo ballo Ussari e zingare.⁸⁶⁴

Con il Barone di Liveri giungono poi Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina, Anna Tagliavini, Anna Somaini Giusti, scritturate con contratti molto dettagliati ritrovati nell'Archivio di Stato Napoli.⁸⁶⁵

Nella stagione dal novembre 1742 al carnevale 1743 furono messe in scena le opere *Andromaca*, *Issipile* e *Alessandro delle Indie* con i balli diretti da Francesco Savuter e dalla cognata Caterina Paganini, coppia che sostituisce Sabioni e la moglie.⁸⁶⁶

Nella stagione dal novembre 1743 al carnevale 1744, ricorrono i nomi di Domenico e Madame Lenzi, ancora Anna Moro, Giovanna Cortini (la Pantaloncina), Anna Tagliavini, Giuseppa Corrado ed Elisabetta Miranda.

Per la stagione dal novembre 1745 al carnevale 1746 venne chiamato a Napoli, come direttore dei balli, Gaetano Grossatesta e, come *prima ballerina*, la famosa moglie Maria.⁸⁶⁷ La compagnia fu parzialmente rinnovata con l'aggiunta di Anna Maria Casoli, detta la Massese, Anna Maria Ricci, Rosina Ruoppo, Lucia Preziosa, detta la Maltese, la conferma di Giuseppa Corrado.⁸⁶⁸

Tra i documenti in regesto, risultano compensi fra loro molto diversificati, pur contabilizzando sempre i costi dell'abitare e i costumi. Così, Maria Reale, ballerina, per quattro opere eroiche, riceve ducati 603.2.10, valutati in 200 zecchini, per il vestiario e l'affitto della casa.⁸⁶⁹ Maria Broli, ballerina nella *Locandiera*, riceve 70 luigi d'oro per il vestiario e l'affitto

⁸⁶³ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit. p. 96.

⁸⁶⁴ CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, cit., p. 353.

⁸⁶⁵ Si veda il paragrafo 2.2.1 Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina.

⁸⁶⁶ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 103.

⁸⁶⁷ Vedi nota 722 e cfr. Gaetano Grossatesta. *Balletti. In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani*, a cura di Gloria Giordano, Lucca, Lim editrice, 2005.

⁸⁶⁸ La prima opera fu *Tigrane, dramma per musica da rappresentarsi nel Real teatro di S. Carlo nel dì 4 Novembre 1745 per solennizzare il glorioso nome di Sua maestà*. In Napoli per Cristoforo Ricciardi Impressore del Real Palazzo. ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 108. Cfr. D. CAMPANA, *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XI, numero 11, 2019, pp. 9-48.

⁸⁶⁹ ASN, Regia camera della Sommaria, Fascio 465 - I fascicolo 4. Si veda numero 355 del regesto.

della casa⁸⁷⁰, mentre Laura Monti, anche lei nel cast della medesima opera, riceve 450 ducati per le medesime necessità.⁸⁷¹

⁸⁷⁰ ASN, Regia camera della Sommaria, Fascio 465 - I fascicolo 4. Si veda numero 354 del registro.

⁸⁷¹ ASN, Regia camera della Sommaria, Fascio 465 - I fascicolo 4. Si veda numero 358 del registro.

VOLUME SECONDO

DOCUMENTI

Premessa

Attraverso una accurata ricerca in archivio si è cercato di ricostruire un tessuto fittissimo di eventi e micro-eventi che svincola i protagonisti del teatro napoletano dall'anonimato, i modi in cui si costituivano le compagnie, le forme di pagamento degli attori, l'articolato sistema d'interessi e antagonismi che teneva insieme impresari e proprietari, le prime apparizioni di virtuosi e le prime opere sul palcoscenico del Teatro San Carlo.

Si è tentato di fornire, pertanto, una ricostruzione minuziosa dei modi e delle pratiche della vita teatrale nei primi anni di vita di questo nuovo e maestoso palcoscenico, centro di una delle grandi capitali europee del Settecento.

Con non poca difficoltà, si è data voce a "carte" apparentemente mute cercando di fare luce su ambienti e cose della vita pubblica e privata di impresari, maestranze e artisti all'interno della corte e stanze per lo spettacolo.

Possono essere àncore di salvataggio, dunque, gli studi fondati su ricerche d'archivio che, seppure dedicati a micro-esiti, a singole figure o a minuti dettagli, nel riconnettersi fra loro creano un quadro ricco di stimoli e fecondo di prospettive. Un lavoro immenso, forse insolito per i ricercatori, spesso tormentati dal dover curiosare fra antiche carte, doverle tradurre o decifrare, per poi collegarle in un percorso logico che le faccia apprezzare.

Criteri di trascrizione

Il regesto complessivo dei documenti è stato redatto sotto forma di *abstract*, con lo scopo di permettere al lettore di comprenderne i punti salienti del documento.

Per quanto riguarda la trascrizione di alcuni di essi non si è effettuato alcun intervento pertanto, le maiuscole, la punteggiatura, le sottolineature e gli accenti sono quelli presenti nei testi. Si fa ammenda per quelle possibili inesattezze di lettura della presente documentazione, la quale potrà essere vagliata solo da future indagini.

Abbreviazioni adoperate per l'Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN).

Le causali di pagamento contrassegnate con un (*), fanno parte di un contributo di ricerca effettuato dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e pubblicato in *Dal Teatro San Bartolomeo al Teatro San Carlo. Documenti*, Napoli, giugno 2009.

Per quanto riguarda le causali bancarie dell'anno 1737, contrassegnate con un (°), sono parte della mia ricerca compiuta per la stesura della tesi magistrale in Drammaturgia dell'età moderna, *Le carte degli antichi banchi e la storia dello spettacolo a Napoli nel XVIII secolo: il 1737*. La trascrizione integrale di queste fonti è stata pubblicata nel CD-ROM del volume *Sopra il gusto moderno: civiltà musicale a Napoli nell'età di Pergolesi*. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 28-31 gennaio 2010), a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 2015, 9.

Le notizie sono raggruppate in due tabelle fonti edite e fonti inedite, seguendo un criterio cronologico, per metterne in risalto il giusto valore.

BPI	Banco della Pietà
BPO	Banco del Popolo
BPV	Banco dei Poveri
BSA	Banco del Santissimo Salvatore
BSE	Banco di Sant'Eligio
BSG	Banco di San Giacomo
BSS	Banco dello Spirito Santo).

Sono state sciolte le abbreviazioni presenti, ad esempio «com.to» in compimento, «R. Capp.» in Real Cappella, «ecc.mo» in eccellentissimo; «E.» in eccellenza; «E. S.» in eccellenza sua; «Em. S.» in eminenza sua; «ill.» in illustrissimo/a; «M.» in maestà; «S. E. in sua eccellenza»; «S. M. D. Gua.i» in Sua Maestà che Dio Guardi, e così via.

Abbreviazioni adoperate per l'Archivio di Stato di Napoli (ASN).

I documenti segnalati con un (*) sono stati già segnalati negli studi di Gaetana Cantone,⁸⁷² Franco Mancini⁸⁷³ e Roberta Albano.⁸⁷⁴

Si è ritenuto necessario sintetizzare il contenuto dei documenti, in un regesto in tabella seguendo l'ordine dell'archivio di Stato⁸⁷⁵ per la liquidazione dei conti del Teatro San Carlo-Conti 1737 - 1756, adoperando il riferimento in nota per quelli già editi ma soprattutto per rendere più accessibili le informazioni in essi contenute.

Anche per queste fonti documentarie sono state sciolte alcune abbreviazioni e rivista la punteggiatura per una migliore intelligenza, ad esempio «proc.re» in Procuratore; «M. V.» in Maestà Vostra; «Pr. le del Supp. te» in Principale del Supplicante; Regiæ Cameraæ; «q.d» in quondam; «N» in Notaro; «mag.o» in magnifico; «Att.o» in Attuario, e così via.

⁸⁷² G. CANTONE, *Il teatro del re: dalla corte alla città*, in *Il teatro del re: il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. CANTONE-F.C. GRECO, Napoli, Esi, 1987, pp. 43-80.

⁸⁷³ F. MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, Napoli, Electa, 1987, pp. 9-36.

⁸⁷⁴ R. ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in CARLO DI BORBONE. *Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 83-118.

⁸⁷⁵ Regia Camera della Sommaria 1386 - 1807 - Liquidazione dei conti in Dipendenze della Sommaria -Teatro San Carlo. Conti 1737 - 1756.

I. Regesto delle fonti d'archivio

1. *Fonti edite ASBN*

Numero documento	Data	Abstract	Giornale di cassa
1.	3 gennaio 1737	Angelo Carasale paga 92 ducati a Leonardo Leo per aver posto in musica l'opera <i>Farnace</i> , rappresentata nel Teatro San Bartolomeo il 19 dicembre 1736.	BSS, matr. 1323°
2.	11 gennaio 1737	Diego Natale paga 8.4.2 ducati a Gaetano Maijorana musico della real cappella del regio palazzo per la rata di novembre 1736.	BSE, matr. 1049°
3.	23 febbraio 1737	Angelo Carasale paga 230 ducati a Domenico Sarro, per aver composto il <i>Prologo</i> della <i>Didone</i> che si sta rappresentando nel Teatro San Bartolomeo.	BSG, matr. 867°
4.	18 marzo 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Francesco Palumbo, Giuseppe Vera, Francesco Strevella, Michele Palumbo, Tommaso Bruno e Domenico Ferrigne, a completamento dei 300 ducati, per conto delle pietre che devono consegnare a servizio del nuovo Teatro San Carlo.	BSS, matr. 1327*
5.	23 marzo 1737	Angelo Carasale paga 795 ducati a Vittoria Tesi per aver cantato come <i>Prima donna</i> nelle opere interpretate nel Teatro San Bartolomeo.	BSS, matr. 1322°

6.	23 marzo 1737	Angelo Carasale paga 35 ducati a Domenico de Matteis per aver suonato il primo violino per quattro opere rappresentate nel Teatro San Bartolomeo.	BSS, matr. 1322°
7.	18 maggio 1737	Francesco Zicarelli paga 8 ducati a Giacomo Cozzavallo, con denaro del barone di Liveri, per materiali e assistenza serviti alle scene del Teatro di corte.	BPV, matr. 1206°
8.	1° giugno 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Giuseppe Vero e Francesco Strevella, a complimento di ducati 3300, per conto delle pietre che stanno consegnando nel nuovo Teatro.	BSG, matr. 870*
9.	26 giugno 1737	Angelo Carasale paga 500 ducati a Giuseppe Gasparro, a completamento di 4000 ducati, per conto della calce che sta consegnando per servizio della fabbrica del nuovo Teatro.	BSS, matr. 1327*
10.	6 giugno 1737	Angelo Carasale paga 50 ducati a Leonardo Leo per comporre l'opera, sia per il Teatro Nuovo sopra Toledo sia per il Teatro San Carlo che si sta edificando.	BSS, matr. 1327°
11.	9 agosto 1737	Angelo Carasale paga 204.3.10 ducati a Gennaro Buonocore di Nardo per il prezzo di n° 1076 canne di tela che ha consegnato per servizio delle scene del nuovo Teatro.	BSS, matr. 1331*

12.	14 agosto 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati, a completamento di 6150 ducati, a Giuseppe Vera e Francesco Arenella per conto delle pietre che hanno consegnato per la fabbrica del Teatro reale.	BSS, matr. 1333*
13.	19 agosto 1737	Giovan Vincenzo Gravina paga 44.2.10 ducati, con firma di Nicola Tenerelli procuratore di Pietro Trapassi, Metastasio, al quale spettano le suddette somme in vigore del decreto della gran corte della Vicaria.	BPO, matr. 1113°
14.	23 agosto 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Francesco Santelia per conto dei colori consegnati per servizio delle scene nel Teatro reale.	BSS, matr. 1331*
15.	23 agosto 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Giuseppe Vera e Francesco Strevella, a completamento di ducati 6750, per le pietre che hanno consegnato e devono consegnare per il nuovo Teatro.	BSS, matr. 1331*
16.	27 agosto 1737	Angelo Carasale paga 130 ducati a Giuseppe Vera e Francesco Arenella, a completamento di 6000 ducati, per la fabbrica del nuovo Teatro.	BSS, matr. 1333*
17.	11 settembre 1737	Angelo Carasale paga 400 ducati a Gennaro Buonocore di Nardo per conto delle tele per servizio del nuovo Teatro.	BSS, matr. 1332*
18.	13 settembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Antonio Saggese per conto dei lavori di piperni, che sta facendo per il nuovo Teatro, che Carasale sta edificando.	BSG, matr. 878*

19.	25 settembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Antonio Gravino «mastro ottonaro» per conto dei lavori in ottone per le porte del nuovo Teatro.	BSS, matr. 1333*
20.	25 settembre 173722	Angelo Carasale paga 100 ducati a Antonio Saggese, a completamento di 1150 ducati, per conto dei lavori di piperni, che sta facendo per il nuovo Teatro.	BSS, matr. 1333*
21.	21737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Francesco Santelia per conto dei colori per le pitture da realizzare nel nuovo Teatro.	BSE, matr. 1054°
22.	15 ottobre 1737	Angelo Carasale paga 200 ducati ad Aniello Mangino «Indoratore» per conto di lavori di pittura, oro e altro per servizio del nuovo Teatro.	BSE, matr. 1054°
23.	20 ottobre 1737	La generale tesoreria paga 2351 ducati e 4.1 tari a Angelo Carasale e sono parte dei trentamila ducati, esitati il 14 ottobre corrente 1737.	BPV, matr. 1215°
24.	20 ottobre 1737	La generale tesoreria paga 1322 ducati e 3.13 tari a Angelo Carasale e sono parte dei trentamila ducati, esitati il 14 ottobre corrente 1737.	BPV, matr. 1215°
25.	22 ottobre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Cristoforo Fiorillo per chiodi e altro genere di ferramenta utili per il nuovo Teatro.	BSE, matr. 1056°
26.	23 ottobre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati ad Antonio Saggese per lavori di piperno che sta facendo per servizio del nuovo	BSE, matr. 1056°

		Teatro.	
27.	24 ottobre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati ad Orazio Arena per «tante robbe false» servite per il nuovo Teatro.	BSE, matr. 1053°
28.	29 ottobre 1737	Domenico Silvestro di Benedetto paga 770 ducati ad Angelo Carasale, per conto della principessa di Belmonte Anna Francesca Spinelli, per la concessione del palco n°25 della seconda fila «a man sinistra del Palco di Sua Maestà».	BSA, matr. 997°
29.	29 ottobre 1737	Vitale Zani paga 770 ducati ad Angelo Carasale «in nome e parte e di proprio denaro» di Fabrizio Caracciolo duca di Loreto e marchese di Arene, per il palco n°6 della prima fila a destra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
30.	29 ottobre 1737	Don Pietro Conte Caracciolo conte di Buccino paga 770 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°26 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
31.	29 ottobre 1737	Alessandro Cogna paga 770 ducati, in nome e parte di Girardo Bentice principe di Grasso, ad Angelo Carasale per il palco n°3 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
32.	29 ottobre 1737	Andrea Calce paga 580 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°21 della quarta fila a sinistra di sua maestà.	BSA, matr. 997°

33.	29 ottobre 1737	Il marchese di Legnano paga 770 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°10 della prima fila a destra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
34.	29 ottobre 1737	Giovanni Nicola Buonvino paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro di Bartolomeo di Capua gran conte d'Altavilla, principe della Riccia e duca di Airola, per la concessione del palco n°3 della seconda fila a destra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
35.	29 ottobre 1737	Alessandro Scarza paga 385 ducati ad Angelo Carasale, pagati in nome, parte e denaro di Bartolomeo de Maio, per la concessione di metà del palco n°2 della prima fila a destra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
36.	29 ottobre 1737	Francesco Villa paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro della duchessa di Giovanazzo di Cordonga Eleonora Giudice, per la concessione del palco n°23 della seconda fila a sinistra di sua maestà.	BSA, matr. 997°
37.	31 ottobre 1737	Giuseppe Sovane paga 677 ducati ad Angelo Carasale, a beneficio di Lucrezia Serra, per il palco n°13 della terza fila a destra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
38.	31 ottobre 1737	Domenico Caffarelli paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e proprietà di Gennaro Maria Carafa principe della Roccella, per il palco n°25 della seconda fila a sinistra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°

39.	31 ottobre 1737	Felice Manfredi paga 770 ducati ad Angelo Carasale, a beneficio di Marzio Rauccio Carafa, per il palco n°8 della prima fila a destra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
40.	31 ottobre 1737	Marcello Ferro paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e proprietà di Francesco Maria Carafa principe di Belvedere, per il palco n°9 della prima fila a destra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
41.	31 ottobre 1737	Francesco Maria Mirella paga 770 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°12 della prima fila a destra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
42.	31 ottobre 1737	Lorenzo Cioni paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome e parte del marchese d'Ojra principe di Francavilla, Michele Imperiale, per il palco n°20 della seconda fila a destra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
43.	31 ottobre 1737	Marcantonio Cioffi marchese dell'Oliveto paga 770 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°19 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BSS, matr. 1331°
44.	31 ottobre 1737	Andrea Coppola principe di Montefalcone paga 770 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°24 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
45.	31 ottobre 1737	Riccardo Brancaccio marchese di San Rafele paga 677 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°11 della terza fila a destra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°

46.	31 ottobre 1737	Don Francesco Del Vecchio paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e proprietà di Giovanni Batta di Filomarino principe della Rocca dell'Aspide, per il palco n°17 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
47.	31 ottobre 1737	Il duca Giuseppe Iovine paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro del duca Nicola Riario, marchese di Corleto e principe della città, per il palco n°11 della prima fila a destra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
48.	31 ottobre 1737	Il duca Gennaro Guerre paga 770 ducati al duca Giovanni Batta Vignali e per lui ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro di Francesco Carafa principe di Colombrano, per il palco n°5 della seconda fila a destra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
49.	31 ottobre 1737	Francesco Perotti paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro di Nicolò Gaetano dell'Aquila d'Aragona, duca di Laurenzano e principe di Piedimonte, per il palco n°14 della prima fila a destra di sua maestà.	BPO, matr. 1114°
50.	5 novembre 1737	Giuseppe Fortunato paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome e parte e denaro del principe di Milano e marchese di San Giorgio, per il palco n°20 della seconda fila a sinistra di sua maestà.	BSA, matr. 1000°

51.	7 novembre 1737	Domenico Antonio Marinelli paga 267.2.10 ducati ad Angelo Carasale per la somma d'affitto fatto a beneficio del principe di Caramanico Giacomo D'Aquino per il palco n°21 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BSS, matr. 1335°
52.	7 novembre 1737	Francesco Giappa paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome e parte e beneficio di Margherita Caracciolo principessa di Torre Bruna e duchessa di Girifalco, per il palco n°18 della prima fila a man di sua maestà.	BSS, matr. 1335°
53.	7 novembre 1737	Matteo de Ferrante paga 385 ducati ad Angelo Carasale, in nome e parte e beneficio del duca di Satriano Antonio Gaviano, per il palco n°25 della prima fila a sinistra di sua maestà.	BSS, matr. 1335°
54.	12 novembre 1737	Antonio Medrano paga 677 ducati ad Angelo Carasale, in nome e parte del duca di Calza Piccola Pompeo Almirante suo cognato, per il palco n°24 della terza fila.	BSS, matr. 1331°
55.	12 novembre 1737	Innico Rota principe di Capossela paga 169.1.5 ducati ad Angelo Carasale per il palco n°19 della terza fila a sinistra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
56.	14 novembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Daniele Malfettone per «drappi e preziosi» consegnati per i costumi delle cantanti del nuovo Teatro.	BSG, matr. 877°

57.	14 novembre 1737	Angelo Carasale paga 200 ducati a Daniele Malfettone per «drappi e preziosi» consegnati per i costumi delle cantanti del nuovo Teatro.	BSG, matr. 877°
58.	14 novembre 1737	Nicola Muscato marchese di Luppano paga 481 ducati di 677 ad Angelo Carasale per il palco n° 2 in terza fila a destra di sua maestà.	BPO, matr. 1113°
59.	15 novembre 1737	Pietro Antonio Torre paga 10 ducati a Angelo Carasale Impresario del Teatro San Carlo, per una sedia in prima fila affittata da duca d'Isola, suo Signore.	BPO, matr. 1114°
60.	15 novembre 1737	Angelo Carasale paga 50 ducati ad Antonio Saggese per i lavori di piperno che sta facendo per suo conto nel nuovo Teatro.	BSG, matr. 878°
61.	20 novembre 1737	Carlo Bruno Cosenza paga 770 ducati ad Angelo Carasale per la concessione del palco n°20 in prima fila a sinistra di sua maestà, a beneficio di Giannettino Piccamiglio, Francesco Grimaldi principe di Girace, dei suoi eredi e successori.	BPI, matr. 1748°
62.	20 novembre 1737	Michele Barone paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e di denaro di Innico Guevara duca di Bovino, per il palco n° 20 della seconda fila a sinistra di sua maestà.	BPI, matr. 1748°
63.	22 novembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati ad Anna Maria Peruzzi, virtuosa del Teatro San Carlo.	BSS, matr. 1331°

64.	23 novembre 1737	Angelo Carasale paga 600 ducati Zaccaria Denise, per conto del legname che sta consegnando per il nuovo Teatro, per i regii palazzi «Vecchio e Nuovo», ed altri luoghi della regia corte.	BSG, matr. 877*
65.	23 novembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Carlo D'Adamo, a completamento di ducati 1500, per i lavori di marmo fatti nelle porte del real palazzo e nelle porte del nuovo Teatro.	BSG, matr. 877*
66.	23 novembre 1737	Nicola Peluso paga 770 ducati ad Angelo Carasale, in nome, parte e beneficio della duchessa di Monte Calvo, per il palco n°4 della prima fila a destra di sua maestà.	BSG, matr. 877°
67.	26 novembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Giuseppe Gasparro per conto della calce che ha consegnato e sta consegnando per servizio di diversi luoghi della regia corte.	BSG, matr. 878°
68.	26 novembre 1737	Il duca di Vietri paga 338.2.10 ducati ad Angelo Carasale per la concessione della metà del palco n°4 in prima fila a destra di sua maestà. [sub-affitto del palco, vedi pagamento 64].	BPI, matr. 1751°
69.	26 novembre 1737	Arcangelo Farina paga 8 ducati al notaio Francesco Campanile di Napoli, in nome, parte e di denaro del principe del Colle, per la proprietà del palco n°4 della seconda fila a destra di sua maestà.	BPV, matr. 1215°

70.	26 novembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Giuseppe Gasparro per conto della calce che ha consegnato e sta consegnando per servizio di diversi luoghi della regia corte.	BSG, matr. 878°
71.	29 novembre 1737	Angelo Carasale paga ducati 210 e 1.10 tari a Domenico Lorenzo Rosso per n°701 tavole di pioppo vendute e consegnate al Teatro San Carlo, con prezzo deciso da Antonio D'Aveta, Alessio Mosca e Giuseppe Schioppa, esperti e mercanti di legname.	BSS, matr. 1335°
72.	7 dicembre 1737	Il principe di San Martino paga 10 ducati a Angelo Carasale per l'affitto di una sedia in terza fila nel Teatro reale, per tre opere che si dovranno fare.	BPV, matr. 1215°
73.	9 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 200 ducati a Daniele Malfettone per conto dei drappi ed altri «preziosi» che ha consegnato.	BSG, matr. 877°
74.	9 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati di 550 a Leonardo Coccorante per aver dipinto le stanze e il palchetto reale nel Teatro San Carlo, per ordine del «Colonnello Ingegnere Direttore Don Giovanni Antonio Medrano».	BSG, matr. 877*
75.	10 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Gennaro Attanasio per conto dei mattoni che ha consegnato e deve consegnare per servizio del real palazzo.	BSG, matr. 878*
76.	11 dicembre 1737	Clemente Buonocore paga 200 ducati di 900 a Francesco Seppa per conto «dell'indoratura» che sta facendo per il	BSS, matr. 1334°

		real palazzo.	
77.	20 dicembre 1737	La regia tesoreria paga 1987.2.3 ducati ad Angelo Carasale, a completamento dei ducati 36.000, esitati il 16 dicembre.	BSA, matr. 994°
78.	20 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati ad Agata Elmi, virtuosa del Teatro, per le opere rappresentate e che dovrà rappresentare.	BSG, matr. 877°
79.	20 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 300 ducati a Gennaro Buonocore di Nardo e sono per il «Telario» ed altro che ha consegnato e sta consegnando per suo conto.	BSG, matr. 877°
80.	20 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Francesco Santelia per conto dei colori che ha consegnato e sta consegnando per servizio delle pitture del nuovo Teatro.	BSG, matr. 877°
81.	23 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 491 ducati e grana 3 a Domenico de Matteis, <i>primo violino</i> del Teatro San Carlo, per ripartirli a tutta l'intera orchestra che ha suonato nell' <i>Achille in Sciro</i> .	BSG, matr. 878*
82.	23 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 200 ducati ad Aniello Mangino per l'indoratura che ha fatto nel nuovo Real Teatro.	BSG, matr. 878*
83.	23 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 100 ducati a Giuseppe Vera e Francesco Strevella per conto delle pietre che hanno consegnato per il nuovo Teatro, che Carasale ha	BSG, matr. 878°

		fatto edificare nella regia corte.	
84.	23 dicembre 1737	Angelo Carasale paga 520 ducati a Nicola Pellecchia per il prezzo di 2000 canne di tela bianca, vendute e consegnate per servizio della regia corte.	BSG, matr. 878°

2. *Fonti inedite ASBN*

85.	2 gennaio 1738	Angelo Carasale paga 30 ducati al maestro Giuseppe Aveta rettore nel conservatorio di Santa Maria della Pietà de Turchini per l'onorario di 20 ragazzi che hanno cantato nel coro del nuovo Teatro San Carlo nell'opera <i>Achille in Sciro</i> .	BSG, matr. 882 conto 2445
86.	7 gennaio 1738	Angelo Carasale paga ducati 660 e grana 60 su 900 a Vittoria Tesi per il suo onorario da virtuosa del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 884 conto 2445
87.	18 gennaio 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Francesco Santelia in conto dei colori e servizio delle pitture delle scene del nuovo Teatro.	BSG, matr. 881 conto 2445*
88.	18 gennaio 1738	Angelo Carasale paga ducati 220 a Domenico Sarro per la composizione del <i>Prologo</i> e dell'opera <i>Achille in Sciro</i> , rappresentata nel Teatro San Carlo il 4 novembre 1737.	BSG, matr. 881 conto 2445*
89.	27 marzo 1738	Angelo Carasale paga ducati 179 ad Angelo Amorevole a completamento di ducati 1049, per l'affitto della casa, per il piccolo vestiario e per l'onorario di «virtuose fatiche» per aver rappresentato tre opere nel nuovo Teatro, dal 4 novembre 1737.	BSG, matr. 881 conto 3211
90.	27 marzo 1738	Nicola Muscato marchese di Poppano paga ducati 200 a Angelo Carasale per l'affitto del palco in terza fila numero 2	BSG, matr. 881 conto 1798

		nel Teatro San Carlo.	
91.	19 aprile 1738	Angelo Carasale paga ducati 50 a Giuseppa Corrado, ballerina scritturata per le opere che si dovranno rappresentare nel Teatro San Carlo, nella stagione 1738-1739.	BSG, matr. 884 conto 3211
92.	16 maggio 1738	Angelo Carasale paga 40 ducati a Gioacchino Corrado per il suo onorario di <i>Buffo</i> , per quattro opere burlesche di <i>Spada e Cappa</i> che si devono rappresentare nel Teatro San Carlo, da giugno 1738 fino al carnevale del 1739.	BSG, matr. 887 conto 3701
93.	16 maggio 1738	Angelo Carasale paga 50 ad Antonia Colasanti, detta la Falegnamina, per il suo onorario nella parte di Anna di Como, per quattro opere burlesche di <i>Spada e Cappa</i> che si devono rappresentare nel Teatro San Carlo, da giugno 1738 fino al carnevale del 1739.	BSG, matr. 887 conto 3701
94.	28 maggio 1738	Angelo Carasale paga 20 ducati ad Angelo Avaia per aver copiato in musica le opere che si devono rappresentare nel Teatro San Carlo.	BSG, matr. 886 conto 3977
95.	28 maggio 1738	Angelo Carasale paga 60 a Vittoria Tesi per l'affitto della casa e per l'onorario di quattro opere che deve rappresentare nel Teatro San Carlo, da giugno 1738 e fino a carnevale 1739.	BSG, matr. 886 conto 3977

96.	7 giugno 1738	Angelo Carasale paga 50 ducati a Girolamo Piano per recitare la parte di uomo e di donna nelle opere di <i>Spada e Cappia</i> , da rappresentare nel Teatro San Carlo, da giugno 1738 e fino a carnevale 1739.	BSG, matr. 886 conto 4073
97.	7 giugno 1738	Angelo Carasale paga 50 ducati a Francesco Santaelia per il conto dei colori serviti alle scene del nuovo Teatro.	BSG, matr. 886 conto 4073
98.	1°luglio 1738	Angelo Carasale paga 100 ducati a Mariano Nicolini per aver «accomodato e rappresentato» la <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 884 conto 4325
99.	1°luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 ad Agata Elmi per aver «accomodato e rappresentato» la <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel nuovo Teatro, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 884 conto 4325
100.	1°luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 40 a Giuseppa Corrado per aver ballato nella <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 884 conto 4325
101.	1°luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 20 a Giovanni Paolo di Domenico per aver «concertato» la <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio	BSG, matr. 884 conto 4325

		regale.	
102.	4 luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 40 a Maria Buoli per aver ballato nella <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 886 conto 4325
103.	9 luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 150 a Vittoria Tesi per aver accomodato e rappresentato la <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 884 conto 4325
104.	18 agosto 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Francesco Sales per aver accomodato e rappresentato la <i>Festa Teatrale</i> , che da Carasale è stata allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale.	BSG, matr. 898 conto 2545
105.	12 settembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Maria Reale per aver ballato nelle opere rappresentate nel nuovo Teatro nel passato mese di giugno.	BSG, matr. 898 conto 2545
106.	21 ottobre 1738	Angelo Carasale paga, per ordine di sua maestà, ducati 31 e tari 4.15 di 380 a Marco Minichi, ballerino del Teatro San Carlo e per il vestiario dell'opera la <i>Locandiera</i> .	BSG, matr. 898 conto 3143
107.	10 novembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 500 a Vittoria Tesi, virtuosa del Teatro San Carlo, per le opere rappresentate e da rappresentare per il carnevale 1739.	BSG, matr. 899 conto 3737

108.	12 novembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Vincenzo del Re, per aver dipinto le scene del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 900 conto 3559
109.	15 novembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 130 a Zaccaria Danise per le spese di tutte le sere di «falegnami, tiracielì, luminari» ed altri impiegati per la rappresentazione della <i>Clemenza di Tito</i> .	BSG, matr. 899 conto 3559
110.	15 novembre 1738	Fabrizio Therami paga ducati 76 e grana 3.6 ad Angelo Carasale, in nome, parte e denaro del conte di Conversano, per la recita del <i>Demetrio</i> , e per l'affitto del palchetto della seconda fila al numero 9 del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 899 conto 2367
111.	27 novembre 1738	Giovanni Antonio Medrano paga ducati 66 e tari 3.6 ad Angelo Carasale, per l'opera rappresentata del <i>Demetrio</i> nel Teatro San Carlo, per il palco in terza fila numero [mancante].	BSG, matr. 900 conto 2426
112.	5 dicembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 70 a Marco Minichi, a completamento di ducati 450, ballerino del Teatro San Carlo, per le opere da rappresentare per il prossimo carnevale 1739.	BSG, matr. 898 conto 3737
113.	17 dicembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 500 a Vittoria Tesi, <i>prima donna</i> del Teatro San Carlo, per il <i>Demetrio</i> e la <i>Clemenza di Tito</i> e per altre due opere da allestire per l'ultimo di carnevale 1739.	BSG, matr. 898 conto 3901

114.	20 dicembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Geronimo Piano, a completamento di ducati 200, virtuoso del Teatro San Carlo, per le opere rappresentate e da rappresentare per il prossimo carnevale 1739.	BSG, matr. 898 conto 3901
115.	20 dicembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 70 a Maria Reale, a completamento di ducati 250, ballerina del Teatro San Carlo per il prossimo carnevale 1739.	BSG, matr. 899 conto 3901
116.	22 dicembre 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Rosa Bavarese, a completamento di ducati 650, virtuosa del Teatro San Carlo per le opere rappresentate e da rappresentare per il prossimo anno 1739.	BSG, matr. 900 conto 3901
117.	10 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 100 ad Orazio Arena per il prezzo di «galloni d'argento falsi» che sta consegnando per servizio del nuovo Teatro.	BSG, matr. 903 conto 2523
118.	10 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 10 ad Oratio Palomba per l'affitto delle carrozze servite per i ballerini del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 909 conto 2523
119.	12 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 200 ad Anna Maria Peruzzi, a completamento di ducati 800, virtuosa del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 904 conto 2523
120.	21 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 100 ad Oratio Arena per «galloni, pezzilli ed altro di argento falso» che ha consegnato per confezionare gli abiti delle opere, rappresentate nel Teatro San Carlo	BSG, matr. 903 conto 2723

		P'anno precedente.	
121.	30 gennaio 1739	Giovanni Antonio Medrano paga ducati 66 tari 3.6 ad Angelo Carasale per l'opera <i>Clemenza di Tito</i> già rappresentata nel Teatro San Carlo, e il pagamento lo fa come procuratore del duca di Calzapiccola Pompeo Maria Almirante, proprietario del palco in terza fila numero [Mancante].	BSG, matr. 904 conto 1860
122.	30 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 3.1.10 su 15 a Francesco D'Alessio per il prezzo di «cimieri di cartapesta indorati, mazzi con brionfi, fascitielli, accettalle, leuchi, petto, morbelle, maschere di leoni ed altro» serviti per l'opera <i>Clemenza di Tito</i> rappresentata nel Teatro San Carlo.	BSG, matr. 904 conto 2723
123.	30 gennaio 1739	Angelo Carasale paga ducati 15 di 20 ad Antonio Guerra per l'importo di berettoni alla cinese, guarnizione dei cappelli alla francese, galloni d'argento ed oro falso, carboni, paglie, pelle ed altro serviti per i ballerini del <i>Temistocle</i> .	BSG, matr. 904 conto 2723
124.	27 febbraio 1739	Angelo Carasale paga ducati 2639 e tari 3.15 a Francesco Aquilante, a completamento di ducati 2112 (Luigi di oro numero 480), per l'onorario promesso a Francesco e a sua moglie Chiara, ballerini per quattro opere eroiche rappresentate nel Teatro San Carlo, dal mese di giugno 1738 fino a carnevale 1739; per gli abiti, le	BSG, matr. 903 conto 2905

		coreografie nell'opera di <i>Spada e Cappa</i> , la <i>Locandiera</i> , per il loro viaggio da Firenze a Napoli e per il viaggio di ritorno solo di Aquilante come promessa fatta dal principe Corsini.	
125.	27 febbraio 1739	Giuseppe Serra paga ducati 133 e tari 1.13 ad Angelo Carasale, a completamento di ducati 266.66, per l'affitto del palchetto nel Teatro San Carlo, che possiede in proprietà con la duchessa di Cassano Laura Serra, nella terza fila al numero 13 per quattro opere: <i>Demetrio</i> , <i>Clemenza di Tito</i> , <i>Temistocle</i> e <i>Semiramide</i> .	BSG, matr. 903 conto 2319
126.	28 febbraio 1739	Il duca di Corigliano paga ducati 50 a Giovanni Toscano e ad Angelo Carasale per la serata dell'opera il <i>Temistocle</i> , e per l'affitto del palchetto nel terzo ordine al numero 15 nel Teatro San Carlo.	BSG, matr. 904 conto 2444
127.	28 febbraio 1739	Angelo Carasale paga ducati 800 ad Agata Elmi, a completamento di ducati 872, virtuosa del Teatro San Carlo per quattro opere eroiche iniziate a giugno 1738 e terminate a carnevale 1739, per gli abiti e affitto della casa.	BSG, matr. 904 conto 2905
128.	18 marzo 1739	Angelo Carasale paga ducati 100 a Francesco Santelia per i colori consegnati a servizio delle pitture delle scene del Teatro San Carlo.	BSG, matr. 903 conto 3275

129.	11 aprile 1739	Angelo Carasale paga ducati 200 a Nicola Porpora per aver posto in musica l'opera <i>Semiramide</i> , rappresentata nel Teatro San Carlo il 20 gennaio 1739 e fino a carnevale, come ordinato da sua maestà.	BSG, matr. 904 conto 3609
130.	14 aprile 1739	Angelo Carasale paga ducati 1800 ad Anna Maria Peruzzi, a completamento di ducati 2750, virtuosa del Teatro San Carlo, per quattro opere eroiche iniziate a giugno 1738 e terminate a carnevale 1739, e per l'affitto della casa.	BSG, matr. 903 conto 3719
131.	18 aprile 1739	Angelo Carasale paga ducati 200 a Geronimo Piano, a completamento di ducati 400, per opere burlesche da rappresentare nel Teatro San Carlo nel mese di giugno 1738 e fino a carnevale 1739, delle quali, per ordine reale, si è rappresentata solo la <i>Locandiera</i> .	BSG, matr. 904 conto 3719
132.	4 maggio 1739	Angelo Carasale paga ducati 200 a Giovanni Ristoro per aver posto in musica l'opera il <i>Temistocle</i> rappresentata nel Teatro San Carlo il 19 dicembre 1738 e il 12 gennaio 1739.	BSG, matr. 904 conto 3895
133.	21 maggio 1739	Angelo Carasale paga ducati 50 ad Orazio Arena per «galloni, pezzilli, frange ed altro d'argento ed oro falso», che ha consegnato per servizio del nuovo Teatro.	BSG, matr. 908 conto 3895

134.	21 maggio 1739	Angelo Carasale paga ducati 100 a Orazio Arena per «galloni, pezzilli, lame ed altro d'oro e d'argento falso» consegnati per confezionare gli abiti dei cantanti e dei ballerini del nuovo Teatro.	BSG, matr. 908 conto 3895
135.	12 giugno 1739	Angelo Carasale paga ducati 50 a Francesco Santelia per il prezzo dei colori consegnati a servizio delle scene del Teatro San Carlo, ed altri luoghi.	BSG, matr. 908 conto 4261
136.	12 giugno 1739	Angelo Carasale paga ducati 4 ad Onofrio di Gregorio «mastro calzolaro», a completamento di ducati 40, per l'affitto di stivaletti e scarpini serviti per le comparse, capi comparse e paggi per quattro opere eroiche <i>Demetrio</i> , <i>Temistocle</i> , <i>Clemenza di Tito</i> e <i>Semiramide</i> , rappresentate nel Teatro San Carlo da giugno 1738 a carnevale 1739.	BSG, matr. 908 conto 4261
137.	26 giugno 1739	Angelo Carasale paga ducati 23 a Filippo Fede, a completamento di ducati 56, per il prezzo di «garrettoni, collari, lattuchiglie ed altro», servite per le comparse delle opere il <i>Temistocle</i> e la <i>Semiramide</i> , rappresentate nel Teatro San Carlo da dicembre 1738 fino a carnevale 1739.	BSG, matr. 912 conto 4261
138.	3 luglio 1739	Angelo Carasale paga ducati 30 a Francesco Santelia per diversi colori consegnati a servizio delle scene del nuovo Teatro.	BSG, matr. 909 conto 4261

139.	27 agosto 1739	Angelo Carasale, paga 982 ducati e tari 2.10 a Lucia Facchinelli «virtuosa armonica», per il viaggio a Madrid ordinato dal re, per recitare e rappresentare opere e feste teatrali, nella parte di <i>prima donna</i> , in occasione del matrimonio regale del «Principe Reggente Don Filippo», il 21 ottobre 1739.	BSG, matr. 918 conto 2470
140.	10 ottobre 1739	Angelo Carasale paga ducati 200 ad Angelo Amorevoli, a completamento di ducati 300, virtuoso di tre opere allestite dal 4 novembre 1739 fino a carnevale 1740.	BSG, matr. 920 conto 2995
141.	17 ottobre 1739	La tesoreria generale paga ducati 400 a Angelo Carasale, a completamento di ducati diecimila, esitati il 12 ottobre corrente, e per Daniele Malfettone che ha consegnato «drappi, rasi, arnesini ed altro» a servizio del Teatro e delle feste reali.	BSG, matr. 921 conto 3755
142.	4 gennaio 1740	Angelo Carasale paga ducati 100 a Francesco Sabioni, ballerino del Teatro San Carlo e del teatrino di corte.	BSG, matr. 924 conto 2755
143.	27 gennaio 1740	Potito di Giovanni paga ducati 76 e tari 3.6 ad Angelo Carasale per la rata di ducati 230 che la duchessa di Montecalvario Caracciolo ogni anno paga per il palco nel Teatro San Carlo, per l'opera <i>Partenope</i> terminata a dicembre 1739.	BSG, matr. 925 conto 2920

144.	1° febbraio 1740	Angelo Carasale paga ducati 300 a Giovanni Manzuoli, a completamento di ducati 500, per tre opere iniziate il 4 novembre 1739 nel Teatro San Carlo.	BSG, matr. 924 conto 2577
145.	29 febbraio 1740	Angelo Carasale paga ducati 348 e tari 3.10 a Teresa Baratti, virtuosa armonica, per aver recitato la parte da uomo e da donna nelle opere <i>Partenope</i> , <i>Adriano in Siria</i> ed il <i>Trionfo di Camilla</i> , per il viaggio e il piccolo vestiario accordato.	BSG, matr. 925 conto 2577
146.	4 marzo 1740	Angelo Carasale paga ducati 668 e tari 4 a Maria Santa Catania, a completamento di ducati 1108 e tari 4, <i>seconda donna</i> del Teatro San Carlo e per il piccolo vestiario delle opere <i>Adriano in Siria</i> e <i>Trionfo di Camilla</i> rappresentate, poichè non recita nella <i>Partenope</i> il 4 novembre 1739. Il marchese di Salas, per evitare ogni contenzioso, le fa pagare l'intera somma, l'affitto della casa e tutti i mobili necessari.	BSG, matr. 925 conto 2577
147.	14 marzo 1740	Angelo Carasale paga ducati 450 a Francesco Bernardi, il Severino, per ordine del marchese di Salas e del re, come gratificazione per aver recitato nella <i>Festa Teatrale</i> rappresentata a dicembre 1739, in occasione del matrimonio regale del principe Filippo di Spagna.	BSG, matr. 925 conto 2577

148.	10 marzo 1740	Anna di Benedetto paga 25 ducati ad Angelo Carasale, per l'affitto fatto alla «sorbetteria e bottegliaia» del Teatro San Carlo, ad essa affittato per ducati 75, per tre opere rappresentate dal 4 novembre 1739 e fino a carnevale 1740.	BSG, matr. 924 conto 3373
149.	22 marzo 1740	Angelo Carasale paga ducati 50 a Matteo Zaccaria e Pietro Benvenuto, a completamento di ducati 150, per 40 servitori che hanno fatto il «battimano» in tutte le sere che è stata rappresentata il <i>Trionfo di Camilla</i> .	BSG, matr. 924 conto 3481
150.	30 marzo 1740	Gennaro Monzella paga ducati 133 e tari 1.13 ad Angelo Carasale, a completamento di ducati 200, in nome e parte del duca di Mondragone, per l'affitto del palchetto in terza fila numero 17, per assistere alle opere <i>Partenope</i> , <i>Adriano in Siria</i> e <i>Trionfo di Camilla</i> .	BSG, matr. 924 conto 3552
151.	30 marzo 1740	Il duca di Carofina paga ducati 50 a Angelo Carasale per la rata di tre opere rappresentate nel Teatro San Carlo, da novembre 1739 fino a carnevale 1740, per essere proprietario della quarta parte del palco in terza fila numero 18.	BSG, matr. 924 conto 3535
152.	22 aprile 1740	Angelo Carasale paga ducati 100 a Maria Broli, ballerina del nuovo Teatro, per tre opere rappresentate dal 4 novembre 1739 e fino a carnevale 1740.	BSG, matr. 925 conto 3481

153.	22 aprile 1740	Angelo Carasale paga ducati 200 a Francesco Sabbioni, ballerino del Teatro San Carlo, per tre opere rappresentate dal 4 novembre 1739 e fino a carnevale 1740.	BSG, matr. 925 conto 3481
154.	5 maggio 1740	Il «Regio Ufficio di Corriero del Regno di Napoli» paga ducati 76 e tari 4 al duca di Fragnito, Giuseppe Basso e Giovanni Batta Fiorito «mastro di Posta», per due redini di cavalli tenute fisse nella villa di Portici, per la durata della villeggiatura del re di 32 giorni, dal 9 marzo al 9 aprile del corrente anno.	BSG, matr. 927 conto 3857
155.	5 maggio 1740	Il «Regio Ufficio di Corriero del Regno di Napoli» a disposizione del soprintendente generale, paga ducati 22 e tari 3.5 al duca di Fragnito, Giuseppe Basso e Giovanni Batta Fiorito per aver portato redini di cavalli e cavalli da sella, serviti al marchese di Salas durante il periodo di villeggiatura del re a Portici, dal 16 marzo e tutto aprile.	BSG, matr. 927 conto 3857
156.	28 giugno 1740	Giordano Trutta paga ducati 50 a Lorenzo Zecchetella, Domenico Galietti ed Angiolo Maria Rossi, pittore ornamentista, a completamento di ducati 190, per tutte le pitture servite alla Cuccagna realizzata davanti il palazzo reale, ordinata dal «Regio Ingegnere Don Nicola Tagliacozzi Canale».	BSG, matr. 929 conto 2538
157.	20 luglio 1740	Angelo Carasale paga ducati 400 a Carmine Capo, per le livree della «Real	BSG, matr. 927 conto

		Casa di Sua Maestà».	4427
158.	9 agosto 1740	La regia tesoreria paga ducati 231 e tari 3.13 a Bernardo Tanucci, segretario di Stato di sua maestà e del dispaccio di Grazia e Giustizia, con esito il 1° luglio 1740.	BSG, matr. 935 conto 2755
159.	28 settembre 1740	Il «Regio Ufficio di Corriero del Regno di Napoli» paga ducati 8 e tari 3 al duca di Fragnito soprintendente e Giuseppe Basso tenente per le torcie e luminarie servite in occasione del parto della regina, nelle giornate del 6, 7 e 8 settembre corrente.	BSG, matr. 934 conto 3035
160.	28 settembre 1740	Angelo Carasale paga ducati 100 ad Onofrio Cestaro per la «sarzia» che ha consegnato a servizio della macchina effimera che si sta allestendo nel largo del castello e per i fuochi d'artificio.	BSG, matr. 934 conto 2945
161.	14 ottobre 1740	Angelo Carasale paga ducati 40 a Gioacchino Corrado, a completamento di ducati 250, per la recita che sta allestendo al Teatro Nuovo sopra Toledo.	BSG, matr. 935 conto 3211
162.	17 ottobre 1740	Angelo Carasale paga ducati 100 a Margarita Giacomazzi, <i>seconda donna</i> per tre opere che si devono rappresentare nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1740 fino a carnevale 1741.	BSG, matr. 936 conto 3211
163.	17 ottobre 1740	Angelo Carasale paga ducati 100 a Teresa Baratti per tre opere che si devono rappresentare nel Teatro San	BSG, matr. 936 conto 3211

		Carlo, dal 4 novembre 1740 fino a carnevale 1741.	
164.	7 novembre 1740	Felippo Sarno paga ducati 13 e tarì 2.10 ad Angelo Carasale per l'intero affitto di una sedia in seconda fila al numero 31 nel nuovo Teatro, per tutte le recite dal 4 novembre 1740 fino a carnevale 1741.	BSG, matr. 935 conto 1168
165.	7 novembre 1740	Gennaro Vernassa paga ducati 13 e tarì 2.10 ad Angelo Carasale, per l'appalto di una sedia in prima fila nel Teatro reale per uso proprio, nelle ventitrè recite dal 1740 al carnevale del 1741.	BSG, matr. 935 conto 2955
166.	7 novembre 1740	Nicola Caputo duca di Ferranise paga ducati 27 a Angelo Carasale per l'affitto di due sedie nel Teatro San Carlo nella seconda fila n° 25 e 20, per lui e per suo figlio Domenico Caputo, per tre opere, con accordo che siano trenta recite e con patto e condizione che non facendosi, per qualsiasi causa una di queste, gli si deve restituire la rata.	BSG, matr. 935 conto 1819
167.	7 novembre 1740	Francesco Caracciolo paga ducati 13 e tarì 2.10 a Angelo Carasale per l'affitto della sua solita sedia nel Teatro San Carlo in prima fila al n° 31, per tre opere eroiche che si devono allestire, con patto e condizione che non facendosi, per qualsiasi causa una di queste, gli si deve restituire la rata.	BSG, matr. 935 conto 1891

168.	30 dicembre 1740	Bartolomeo Intieri procuratore di Vittoria Tesi.	BSG, matr. 942 conto 1319
169.	27 febbraio 1741	Giuseppe Maria d'Anna paga ducati 200 ad Angelo Carasale, per l'affitto del palco n° 12 in terza fila, per tre opere il <i>Siroe</i> , il <i>Findace</i> e l' <i>Alceste</i> rappresentate a carnevale del presente anno.	BSG, matr. 942 conto 1583
170.	16 maggio 1741	Giuseppe Villa paga ducati 8 e tari 1.18 a Ferdinando Carillo di Terra di Lavoro, per il primo terzo del donativo volontario a sua maestà in occasione della nascita della primogenita Maria Elisabetta, nata il 10 maggio corrente.	BSG, matr. 942 conto 1722
171.	10 giugno 1741	Angelo Carasale paga ducati 230 a Domenico Lenzi, a completamento di ducati 601 e grana 40, ballerino per tre opere rappresentate nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1740 e fino a carnevale del 1741, e per l'affitto della casa e abiti.	BSG, matr. 946 conto 3857
172.	13 luglio 1741	Il barone di Liveri paga ducati 38 e tari 1.5 a Gennaro Petagna, mercante di legname, per n°100 tende servite nel Teatro di corte, per la commedia che allestirà, per ordine del re, nel prossimo carnevale.	BSG, matr. 946 conto 1885
173.	13 luglio 1741	Il barone di Liveri paga ducati 6 e tari 1 a Frà Raimondo Certosini per il prezzo di otto «girelle d'accetta» vendute per uso del Teatro di corte, per la commedia che si appronterà, per ordine del re, nel	BSG, matr. 946 conto 1885

		prossimo carnevale.	
174.	21 luglio 1741	Domenico Barone paga ducati 10 a Paolo Saracino, pittore del Teatrino di corte, per la «dipintura e disegnatura» della commedia che allestirà, per ordine del re, nel prossimo carnevale.	BSG, matr. 946 conto 1885
175.	21 luglio 1741	Il barone di Liveri paga ducati 15 a Paolo Saracino sia per le sue giornate di lavoro come per quelle degli altri pittori intervenuti nel Teatrino di corte, per la commedia che allestirà, per ordine del re, nel prossimo carnevale.	BSG, matr. 946 conto 1885
176.	21 luglio 1741	Il barone di Liveri paga ducati 28 e grana 8 a Zaccaria Danise, falegname, per le giornate dei maestri e dei falegnami dal 17 al 22 luglio 1741, intervenuti nel Teatrino di corte, per la commedia che allestirà, per ordine del re, nel prossimo carnevale.	BSG, matr. 946 conto 1885
177.	6 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 14 e grana 10 a Mattia Sant'Aniello per il prezzo di 84 tavole di pioppo e per chiodi 20x24, serviti nel Teatro San Carlo, accordati dal capo falegname Zaccaria Danise.	BSG, matr. 954 conto 2893
178.	6 settembre 1741	Domenico Barone paga ducati 46 e grana 17 a Giobbe Barbato, suo aiutante, e Antonio Mango, guardarobiere del Teatro San Carlo, per le giornate di lavoro dei 14 pittori giornalieri che hanno dipinto le scene per l'Eszjo, sotto la direzione dell'architetto Vincenzo Re.	BSG, matr. 954 conto 2893

179.	6 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 30 e tari 2.14 a Giulio Cesare Banci, «Capo Sartore» del Teatro San Carlo per le giornate lavorative dei giovani sarti, ricamatori e ricamatrici intervenuti per confezionare gli abiti serviti nell'opera allestita nel Teatrino di corte.	BSG, matr. 954 conto 3024
180.	16 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 11 e 3.10 a Giulio Cesare Banci, capo sarto del Teatro San Carlo, per le giornate di sarti e ricamatori che hanno lavorato per confezionare quattro abiti di damigelle, capo comparse e paggio per l'opera <i>Ezjo</i> .	BSG, matr. 954 conto 3024
181.	16 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 39 e grana 12 a Zaccaria Danise, per i 24 falegnami che hanno lavorato per la forma del telone delle scene, dal giorno 11 al 16 settembre corrente.	BSG, matr. 954 conto 3024
182.	16 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 83 e tari 1.13 a sé stesso, per il suo stipendio mensile, a completamento di ducati 1000 annui, che il re «si è compiaciuto di assegnargli come Ispettore del Real Teatro di San Carlo».	BSG, matr. 954 conto 3024
183.	28 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 600 ad Aurelio del Pò, marito e amministratore di Anna Strada, a completamento di ducati 1809, per il piccolo vestiario e per virtuose fatiche in aver rappresentato nel Teatro San Carlo <i>La Zenobia</i> e <i>l'Olimpia</i> , terminate a carnevale 1741.	BSG, matr. 954 conto 3233

184.	28 settembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 63 e tari 4.10 a Giobbe Barbato e Antonio Mango per aver pagato i pittori giornalieri intervenuti nel Teatro San Carlo, per ordine di Vincenzo Re, dal 25 al 30 settembre corrente.	BSG, matr. 954 conto 3233
185.	31 ottobre 1741	La marchesa Violante Astuto paga ducati 8 a Ferdinando Cariello il donativo fatto per la nascita di Maria Elisabetta, infante di Napoli.	BSG, matr. 954 conto 1189
186.	29 novembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 148 e 2.7 a Zaccaria Danise e deve ripartirli ai «falegnami, facchini, tirascene e tiracieli, luminari, comparse, palchettari, cimbalaro, suggeritori, scenari di strada, carrozziere e sediarì», che hanno assistito e servito il Teatro e gli attori della commedia <i>Ezjo</i> per le serate 11, 12 e 15, per ordine del barone di Liveri.	BSG, matr. 954 conto 3703
187.	29 novembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 5 a Giovanni Paolo de Dominicis, a completamento di ducati 30, per assistenza e direzione nelle case dei virtuosi, nel Teatro e nelle opere <i>Ezjo e Demofonte</i> , per ordine del barone di Liveri.	BSG, matr. 954 conto 3703
188.	29 novembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 15 a Matteo Zaccaria per tutto ciò che serve per allestire il combattimento della commedia dell' <i>Ezjo</i> di 48 schermitori, per ordine del barone di Liveri.	BSG, matr. 954 conto 3703

189.	29 novembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 21 e tari 4.10 a Paolo Saracino da ripartirli per sè stesso, Cristoforo Russo «pittore figurista», Santolo Gioffo «macinatore de colori» e Tommaso Saracino «pittore ornamentista», che hanno lavorato nel Teatrino di corte dal 6 all' 11 e dal 13 al 18 corrente, con la direzione e assistenza di Giobbe Barbato.	BSG, matr. 954 conto 3233
190.	29 novembre 1741	Il barone di Liveri paga ducati 20 e tari 2.10 a Zaccaria Danise, capo falegname del Teatro San Carlo, per ripartirli e pagare i 10 falegnami e un sarto per la tela, che hanno lavorato dal 6 all'11 del mese corrente, e altri 4 falegnami che hanno lavorato dal 13 al 18 del mese corrente nel Teatrino di corte, sotto la direzione di Danise e di Giobbe Barbato.	BSG, matr. 954 conto 3233
191.	12 dicembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 10 a Gennaro La Sala, a completamento di ducati 68.4, per stucco e intonaci fatti nel Teatro San Carlo, stabiliti da Ferdinando Sanfelice, per ordine del barone di Liveri.	BSG, matr. 954 conto 3873
192.	12 dicembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 84 e tari 2.3 a Zaccaria Danise, capo falegname del Teatro San Carlo, per ripartirli e pagare gli operari falegnami e i facchini che hanno lavorato per le scene dell'opera <i>Demofonte</i> dal 3 al 9 corrente e a Cataldo Valestra per la segatura di 59	BSG, matr. 954 conto 3873

		fila di tavole, per ordine del barone di Liveri.	
193.	12 dicembre 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 64 e tari 4.17 a Giobbe Barbato e Antonio Mango per ripartirli e pagare i giovani pittori e macinatori che, sotto la direzione di Vincenzo Re, hanno lavorato alle scene del Teatro San Carlo per il <i>Demofonte</i> , a prezzi convenuti da Ferdinando Sanfelice, per ordine del barone di Liveri.	matr. 954 conto 3873
194.	2 gennaio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 83 e tari 2.10 a Zaccaria Danise, capo falegname del Teatro San Carlo, per ripartirli agli operai, falegnami, facchini, servitori di tele e luminari che dal 17 al 24 dicembre 1741 hanno lavorato alle scene della commedia il <i>Ciro</i> , per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 2862
195.	11 gennaio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 39 e tari 15 a Antonio Mango e Giobbe Barbato per ripartirli e pagare i 14 pittori e macinatori di colori, che dal 26 al 30 dicembre 1741 hanno lavorato alle scene della commedia del <i>Ciro</i> , sotto la direzione di Vincenzo Re e secondo gli accordi stabiliti a voce da Ferdinando Sanfelice e, per ordine del re, fare le rispettive ricevute da esibire al barone di Liveri.	matr. 959 conto 2862

196.	11 gennaio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 20 a Francesco Santelia, a completamento di ducati 295, per il prezzo di colori ordinati da Vincenzo Re, che ha consegnato e sta consegnando per servizio delle scene del Teatro, da esibire al barone di Liveri.	matr. 959 conto 2862
197.	22 gennaio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 30 a Domenico de Matteis, a completamento di ducati 515, da ripartirli per sè stesso, <i>capo violino</i> , e tutti i suonatori di strumento a corda e fiato dell'orchestra del Teatro San Carlo, incluso il maestro cembalero Antonio Palella, con ricevuta da esibire al barone di Liveri.	matr. 959 conto 2862
198.	1° febbraio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 50 a Gaetano Pompeo Basterij, a completamento di ducati 116.2.1, cantante per le opere <i>Ezjio</i> , <i>Demofonte</i> e <i>Ciro Riconosciuto</i> , allestite dal 4 novembre 1741 fino a carnevale 1742, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3110
199.	1° febbraio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 20 a Nicola Ventre, a completamento di ducati 30, per l'assistenza di ogni giorno e aiuto a spogliare e vestire attori e comparse, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3110

200.	1° febbraio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 114 e tari 3.18 a Zaccaria Danise, per precedente ordine del barone di Liveri, per ripartirli e pagare tre serate della commedia del <i>Ciro</i> , ai «tirascene, tiracieli, luminarij, scenari di strada e di soffio, cembalari, Plateari, Portinai, palchettari, Sediari, Carrozzieri e altri» che hanno servito il Teatro, come anche gli attori e i ballerini.	matr. 959 conto 3110
201.	14 febbraio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 50 a Pietro Sodi, a completamento di ducati 140, per i balli di tre commedie rappresentate nel Teatro San Carlo dal 4 novembre 1741 fino a carnevale 1742, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3110
202.	1° marzo 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 885 e tari 2.10 a Pietro Sodi, a completamento di ducati 1025.2.10, ballerino del Teatro San Carlo, per tre opere allestite dal 4 novembre 1741e fino a carnevale 1742, sotto la direzione di Francesco Sabioni, per ordine del barone di Liveri che gli accorda anche gli abiti e l'uso dei mobili.	matr. 959 conto 3481
203.	13 marzo 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 30 di 45 ad Antonio Palella, maestro di cappella del secondo cembalo, per le prove di 41 serate di tre opere rappresentate nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1741 e fino a carnevale 1742, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3481

204.	13 marzo 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 130 a Leonardo Leo, maestro di cappella, a completamento di ducati 380, per comporre la musica del <i>Demofonte</i> e del <i>Ciro</i> , per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3481
205.	28 marzo 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 100 a Francesco Raimondo Placente Certofino per il prezzo del legname, tavole, felce, scorze e altre vendute a servizio delle scene del Teatro San Carlo e consegnate a Giobbe Barbato e a Zaccaria Danise nell'anno 1741.	matr. 959 conto 3861
206.	28 marzo 1742	Il principe Francesco Vargas paga ducati 27 al barone di Liveri, ispettore del Teatro San Carlo, per due sedie in affitto sotto il palco dei cantanti, numero 7 e 8 per tutto il carnevale 1742.	matr. 959 conto 3870
207.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 19 e tarì 1.5 a Giuseppe Meola, a completamento di ducati 20.3.15, per una serata di mancanza nel Teatro San Carlo, e per le opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
208.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 19 e tarì 1.5 a Costantino Roberto, a completamento di ducati 20.3.15, per una serata di mancanza nel Teatro San Carlo, e per le opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
209.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 25 a Don Francesco Paciotti per le opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a	matr. 959 conto 3741

		carnevale 1742.	
210.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 24 e grana 10 a Angelo Serpe, a completamento di ducati 25.4.10, per una serata di mancanza nel Teatro San Carlo e per le opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
211.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 20 a Angelo Cerra per l'onorario delle opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
212.	28 marzo 1742	Domenico de Matteis paga ducati 15 a Marcellino Pestiardi per l'onorario delle opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
213.	6 aprile 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 10 a Onofrio di Gregorio, a completamento di ducati 60, per il prezzo delle scarpe e degli stivaletti dei corsari serviti alle comparse per tre opere rappresentate nel Teatro San Carlo, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3861
214.	6 aprile 1742	Domenico de Matteis paga ducati 11 e tari 2.18 a Giulio Manfredi a completamento di ducati 15.2.34, per sei serate di mancanza nel Teatro San Carlo, e per l'onorario delle opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741

215.	6 aprile 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 1373 e tari 2.10 alla virtuosa Giovanna Astrua per l'onorario e il vestiario di tre opere recitate nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1741 fino a carnevale 1742, oltre all'abitazione e uso dei mobili, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3861
216.	13 aprile 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 73 e tari 2.10 a Gennaro Intinede, a completamento di ducati 143.2.10, ballerino di tre opere rappresentate nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1741 e fino a carnevale 1742, per mandato del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3861
217.	20 aprile 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 20 a Biase Romito, a completamento di ducati 60, per le parrucche delle damigelle utilizzate per le opere del Teatro San Carlo, nel passato carnevale, per ordine del barone di Liveri.	matr. 959 conto 3861
218.	20 aprile 1742	Domenico de Matteis paga ducati 18 e tari 2.10 a Crescenzo Pepe, a completamento di ducati 20 e carlini 15, per due serate di mancanza nel Teatro San Carlo, e per l'onorario delle opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate a carnevale 1742.	matr. 959 conto 3741
219.	16 maggio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 40 a Cristoforo Fiorillo, a completamento di ducati 70, per il prezzo di chiodi, petrelle, ferri e altro, che con l'aiuto di Zacaria Danise, ha consegnato e sta	matr. 959 conto 3861

		consegnando a servizio del Teatro.	
220.	16 maggio 1742	Il barone di Liveri paga ducati 31 e tari 2.18 a Giulio Cesare Banci, capo sarto del Teatro San Carlo, a completamento di ducati 157 e tari 2.17, per ripartirli ai sarti e ricamatori che hanno lavorato per confezionare gli abiti degli attori nella commedia allestita nel Teatrino di corte.	matr. 959 conto 2257
221.	1° giugno 1742	Il barone di Liveri paga ducati 19 e tari 1 a Paolo Saracino, a completamento di ducati 258.88, per ripartirli a sè stesso e a tutti i pittori e macinatori di colori, che hanno lavorato per le scene del Teatrino di corte, terminato il 2 gennaio 1742.	matr. 964 conto 4297
222.	1° giugno 1742	La tesoreria generale paga ducati 400 al barone di Liveri, ispettore del Teatro San Carlo, a completamento di ducati 941.4, esitati il 26 maggio 1742 dalla suddetta tesoreria.	matr. 964 conto 4477
223.	9 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 3 e tari 3.15 a Antonio Palella, cembalaro nella serenata della <i>Festa Teatrale</i> , celebrata per ordine del re nel Teatro San Carlo, in occasione dell'arrivo dell'inviato Ottomano, per ordine del barone di Liveri.	matr. 964 conto 4562
224.	26 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 3 e tari 4.5 a Nicola Dragone per trenta paia di guanti dati agli attori e alle comparse per la serenata della <i>Festa Teatrale</i> allestita nel mese di ottobre 1741, per ordine del re, nel Teatro San Carlo, in occasione	matr. 964 conto 4562

		dell'arrivo dell'inviato Ottomano, per ordine del barone di Liveri.	
225.	26 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 30 a Giuseppa Corrado, a completamento di ducati 210, ballerina del Teatro San Carlo, per onorario e abiti serviti nelle opere allestite dal 4 novembre 1741 e fino a carnevale 1742, per ordine del barone di Liveri.	matr. 964 conto 4562
226.	26 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 26 e grana 18 ad Onofrio Cestaro, a completamento di ducati 30.80, per «cantare due e [...] 20 di fune grosse e sottili di canape» così per la «Machina de celi, e per legare rulli e falegnami della Macchina nella Sala Reale», per la rappresentazione della commedia nel Teatrino.	matr. 964 conto 4397
227.	26 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 15 ad Orazio Arena, per il prezzo di 33 lastre servite per le invetriate fiorite dei balconi, logge e giardino del Teatrino di corte.	matr. 964 conto 4397
228.	26 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 24 e tarì 4 a Domenico Mercavalle, per «i galloni, cordoncini, frange ed altri lavori d'oro e argento falso» serviti agli abiti degli attori e ballerini della Serenata, o sia <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, per ordine del re, con mandato del barone di Liveri.	matr. 964 conto 4562

229.	30 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 8 a Francesco D'Alessio per lavori realizzati in cartapesta e per due giornate ripiegate nella formazione del carro per le serenate allestite, per ordine del re e mandato del barone di Liveri.	matr. 966 conto 4562
230.	30 giugno 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 17 e tari 4.18 a Nicola Amato per i colori consegnati, nel mese d'agosto 1741, utilizzati per le scene del Teatro San Carlo, per quantità e prezzi descritti nella nota di Vincenzo Re da consegnare al barone di Liveri.	matr. 966 conto 4562
231.	5 luglio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 55 e tari 15 a Antonio Mango per ripartirli e pagare tutti i falegnami che hanno lavorato due giorni per accomodare le scene della <i>Serenata</i> allestita nel Teatro San Carlo, per ordine del re a ottobre 1741; tutte le comparse, suggeritori, portinari, plateari, palchettari, sediarì, carrozzieri ed altri spesati secondo la nota di Zaccaria Danise, con obbligo di farne ricevute da esibire al barone di Liveri, con mandato della regia giunta del Teatro.	matr. 964 conto 4562

232.	5 luglio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 165 e tarì 1.17 a Antonio Mango, per ripartirli e pagare i suonatori di corda e di fiato dell'orchestra del Teatro San Carlo, intervenuti nella <i>Serenata</i> allestita per ordine del re a ottobre 1741, secondo la nota firmata da Domenico de Matteis capoviolino, e farne le ricevute da esibire al barone di Liveri, per mandato della regia giunta del medesimo Teatro.	matr. 964 conto 4562
233.	9 luglio 1742	Vincenzo Martinez paga ducati 19 al castellano del Torrione del Carmine, per la mensilità di maggio 1742, per gli emolumenti ricevuti dai «giochi proibiti di questa città» e a Pietro Pavolo de Fusco precettore del regio fondo della separazione, per ordine del re.	matr. 966 conto 4571
234.	9 luglio 1742	Vincenzo Martinez paga ducati 19 al Castellano del Torrione del Carmine di questa città per la mensilità di aprile 1742, per gli emolumenti ricevuti dai «giochi proibiti di questa città» e a Pietro Pavolo de Fusco precettore del regio fondo della separazione, per ordine del re.	matr. 966 conto 4571
235.	18 luglio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 83 e tarì 1.13 a Domenico Barone, per la mensilità maturata il 13 luglio corrente, a completamento dei mille ducati che gli spettano di guadagno ogni anno, per ordine del re.	matr. 966 conto 4562

236.	18 luglio 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati 8 a Antonio Mango per ripartirli e pagare i pittori, descritti nella nota di Vincenzo Re, che hanno dipinto le scene per la serata fatta nel Teatro per ordine del re a ottobre 1741, con l'obbligo di fare le ricevute da esibire al barone di Liveri.	matr. 966 conto 4562
237.	21 luglio 1741	Francesco Ciccarelli paga ducati 3 e tari 4.17 ad Onofrio de Sio per tele, filo ed altro per confezionare gli abiti di attori, ballerini e comparse nella <i>Serenata</i> rappresentata nel Teatro San Carlo, a ottobre 1741, per ordine del re e con mandato del barone di Liveri.	matr. 964 conto 4562
238.	28 luglio 1742	Domenico de Matteis paga ducati 5 e tari 1.2=6 a Giovanni Giuliano ricevuti, per ordine della regia giunta, per quattro mancanze nel Teatro San Carlo, e per l'opera il <i>Demofonte</i> , terminata l'11 gennaio 1742.	matr. 966 conto 4619
239.	28 luglio 1742	Domenico de Matteis paga ducati 13 e tari 1.10 a Giacomo Bergantino, a completamento di ducati 15 e carlini 17, ricevuti per ordine della regia giunta, per tre mancanze nel Teatro San Carlo, come onorario delle opere il <i>Demofonte</i> e il <i>Ciro Riconosciuto</i> , terminate nel passato carnevale 1742.	matr. 966 conto 4619

3. *Fonti edite e inedite ASN*⁸⁷⁶

- Processi Antichi-Pandetta Nuovissima-Fascio 1494-Fascicolo 42239

Numero	Data	Abstract	Foglio
240.	Napoli, 20 maggio 1739	Il notaio Domenico Francesco Scalese dà fiducia ad Angelo Carasale, come suo procuratore in tutti i casi: di trasloco e di morte, civili e penali. Firma di Domenico Catalano.	1
241.	Napoli, 26 maggio 1739	Don Antonio Tomaselli. Certifico io sottoscritto ordinario scrivano della regia generale uditoria dell'esercito che per esecuzione d'ordine imposto da Erasmo Ulloa Severino, mi sono conferito in casa di Antonio e Nicola Buonocore per l'istanza fatta da Carasale, e come dagli atti sottoscritti, sono stati arrestati e carcerati con l'annotazione di tutti i beni: biancherie, abiti, paramenti, argenti ed ogni altra cosa, da racchiudere dentro a bauli e casse. Come anche i mobili di casa, letti, sedie, cimbalo, quadri ed altro presente in casa presente. Nel palazzo di lui (Carasale) è stata da me fatta portare la cassa piccola con le scritture, con tre libri piccoli di carta bianca legati con carta pergamena per farne seguire in presenza l'apertura; un calesse «col suo mantine di vacchetta usata, con cavallo di pelo morello, sellone usato, con le sue retine di spago tessute à fune». Un paio di ruote nuove per il calesse, senza ferramenti, da portare nella rimessa e stalla di Carasale, con l'ordine di far governare il cavallo e conservare calesse e ruote da mettere a disposizione dell'uditore generale. Firma di Nicola Rubino.	s.n.

⁸⁷⁶ Si rammenta che i documenti segnalati con un (*) sono stati già segnalati in precedenti studi.

242.	Napoli, 1°giugno 1739	Ordine regio sequestrativo: «Magnifici Rationali, Pandettari, Cassieri et qualsivogliano Officiali à chi spettano insi.m delli Banchi del Spirito Santo, S. Giacomo e Vittoria, Santissimo Salvatore, della Pietà, Santa Maria del Popolo, Santa Maria de Poveri e Sant'Eliggio» di questa fedelissima Città di Napoli, saprete che ritrovandosi in questi banchi i denari pervenuti in credito di Antonio e Nicola Buonocore, Nicola Bocola e Gennaro Rusca, si devono tenere sequestrati, senza darli a nessuno, e ogni banco suddetto deve dar certezza che il denaro in credito ne deve disporre solo se ordinato dalla giustizia, «e così eseguirete sotto pena di duplicato pagamento e di ducati mille per ciascuno inconveniente del Fisco Regio». Erasmo de Ulloa Severino. Nicola Rubino Scrivano.	2
243.	s.d.	Beni sequestrati ai fratelli Buonocore. I beni annotati e sequestrati in casa di Antonio e Nicola Buonocore, per esecuzione d'ordine sono da Nicola Rubino consegnati a Giuseppe Tomaselli e Antonio Tomaselli suo figlio, e con giuramento si obbligano di non dilapidare, né alienare e conservare nella forma i beni descritti, obbligandosi ad esibirli ad ogni ordine e richiesta della regia generale uditoria. In caso di mancanza si obbligano di ripagare con loro denaro. «Io Don Giuseppe Tomaselli mi obbligo come sopra. Io Don Antonio Tomaselli mi obbligo come sopra. Io Lorenzo Sebastiano sono testimonio e conosco li sodetti obligati. Io Gioacchino Scognamiglio sono testimonio e conosco li suddetti obligati». Tutte le cose annotate descritte nei quattro antecedenti fogli, e consegnate a Giuseppe e Antonio	16

		Tomaselli, sono state esibite e ricevute dal notaio Francesco Scalese, procuratore di Angelo Carasale, «in fede Io Nicola Rubino certifico ut supra».	
244.	s.d.	«All'Eccellentissimo Signor Consigliere ed Uditore Generale dell'Esercito Signor Don Erasmo Ulloa Severino». Antonio e Nicola Buonocore «carcerati criminalmente» da due mesi per istanza di Angelo Carasale, come da gli atti presso lo scrivano Nicolò Rubino, supplicano umilmente che il loro cavallo e calesse consegnati allo scrivano, si conservi da qualche loro parente o che si vendi per ricavarne qualche guadagno da poter ottenere nell'angustie delle carceri nelle quali si ritrovano; «e finalmente degnarsi ordinare, che siano almeno detenuti nelle deferite carceri civilmente tanto più che si trovano gravemente ammalati».	24 ⁸⁷⁷
245.	Vico, 21 luglio 1739	«Eccellentissimo Signore Principe de Tellano». Con sua carta del 14 luglio corrente ordinarli che, per precedente ordine del re, per le «frodi in reverenda seguite ad Angelo Carasale nell'Amministrazione del Real Peculio fatta da Antonio e Nicola Buonocore», si sequestrano non solo i loro beni trovati in casa, ma anche i crediti, tra i quali vi sono uno di Salvatore Guida che deve cento ducati, e l'altro di Michele Guida di centocinquanta ducati e per tanto è stata imposta l'esecuzione ai de Guida al pagamento suddetto, e fattone l'adempimento Michele Guida si è trovato fuori città, in casa sua poche cose da sequestrare, e verrà arrestato al suo ritorno. Riguardo Salvatore Guida anche lui assente, avendolo fatto	35 ⁸⁷⁸

⁸⁷⁷ Numero foglio incerto dovuto alle abrasioni sulla carta.

⁸⁷⁸ Numero foglio incerto dovuto alle abrasioni sulla carta.

		seguire a casa, sono state trovate cose medesime notate nella consegna fatta.	
246.	s.d.	A Erasmo Ulloa Severino. Niccolò Boccoli espone a S[ua] S[ignoria] Illustrissima, come da molti mesi si trova recluso nelle carceri di San Giacomo per richiesta di Angelo Carasale, per la causa presso lo scrivano Nicolò Rubino, e avendo esso posto in chiaro molte cose attenenti la causa, con la promessa di immunità, quando pensava di essere liberato, finora è ancora trattenuto e pertanto ha contratto molti debiti per poter vivere, e non ha modo di mantenere la sua povera famiglia. Gli resta solo una fede di credito presso il Banco di San Giacomo 21 ducati, attualmente sequestrati per ordine di Ulloa. Boccoli, pertanto, lo supplica che si levi il sequestro per poter servirsi del danaro, non avendo più modo di vivere per questa lunga reclusione. Francesco Scalese non impedir pro-causa.	38
247.	s.d.	A Erasmo Ulloa Severino. Il procuratore di Angelo Carasale espone, per la causa in questione, da Antonio Buonocore à Nicola Buccoli, che vi è una fede di credito di cinquanta ducati intestati a Nicola Boccoli nel Banco di San Giacomo, con data 20 maggio 1739. Questi ducati cinquanta sono danari di Carasale, siccome lo stesso Nicola Boccoli lo dichiara. Per tanto si chiede al Banco suddetto, che paghi li paghi a suo beneficio.	40
248.	s.d.	A Erasmo Ulloa Severino. Il procuratore di Angelo Carasale mostra che, per il sequestro reale fatto da richiesta contro Antonio e Nicola Buonocore, per la causa presso lo scrivano Rubino è stata ritrovata una polizza di credito dei medesimi, dovutli da Salvatore	48

		de Guida della Città di Vico, che nel mese di settembre di questo corrente anno 1739 si fa fare obbligo da Nicola Avellino pubblico orefice di pagare cento ducati ad ogni richiesta di questa regia generale uditoria; «per il di cui effetto l'Avellino predetto si ritirò la polisa originale contro detto Salvatore». E, essendo stato richiesto più volte da Nicola Rubino a Nicola Avellino di farne deposito in pubblico Banco di questi ducati, si ordina di farlo all'istante. Firma di Francesco Scalese procuratore di Angelo Carasale.	
249.	Napoli, 29 maggio 1740	Nota di tutti gli oggetti d'argento, che dal 26 maggio 1739 sono stati trovati in casa di Antonio e Nicola Buonocore e quelli posti al Banco di San Giacomo da Nicola Rubino, e consegnati ad Angelo Carasale. In esecuzione del decreto di Erasmo Ulloa Severino si sono da Angelo Carasale ricevute tutte le cose suddette. Firma di Angelo Carasale.	56-57
250.	Napoli, 21 marzo 1741	A Erasmo Ulloa Severino. Il procuratore di Dorodea Carasale, figlia legittima e naturale di angelo Carasale, avvisa di aver ricevuto in dono da suo padre il capitale di ducati cinquecento, con i suoi annui ducati venticinque, ceduti dal fu Antonio Buonocore e da Francesco de Rosa che dovevano conseguire, con decreto del 18 corrente. Entambi sapevano che questi ducati spettavano ed erano ceduti a Carasale.	64-65
251.	Napoli, 15 marzo 1742	Avendo Francesco de Rosa ricevuto per impronto a 4 Maggio 1739 da Antonio Buonocore, per il tempo d'anni quattro la somma di cinquecento ducati, in virtù d'istrumento stipulato da Lorenzo Pellegrino di Napoli, per cautela de medesi, l'assegnò, e cedé il capitale di cinquecento ducati, e con esso gli annui venticinque, che doveva conseguire da essa suddetta	66-67

		<p>Casa, e Banco. Avendo Buonocore dichiarato, e fatto contentamento, che avendo egli fatto detto mutuo con denaro proprio di Angelo Carasale, si dovesse tanto detto Capitale intestare a beneficio di detto Carasale, questo in virtù di tal cessione, al 18 Febbraio del corrente anno per mano del notaio Geronimo de Roma, si è contentato cederlo a Dorodea Carasale sua figlia legittima, e naturale, dandoli facoltà di poterselo intestare onde in vigore di tal cessione, si è con decreto sotto questo giorno ordinato, che il sudetto capitale s'intesti a beneficio di essa Dorodea con riconoscersi come «Signora e Padrona». Firme di Erasmo de Ulloa Severino, Geronimo Cito, segretario. Domenico Catalano, attuario.</p>	
252.		<p>Si costituisce presso la regia generale udienza Nicola Buonocore, detenuto in San Giacomo, dichiarando come, nell'anno 1739, fu carcerato insieme al fratello Antonio Buonocore e gli furono sequestrati tutti i loro beni per ordine dell'uditore generale su istanza di Angelo Carasale per aver scoperto le molte frodi e appropriazione indebita di denaro per le fabbriche e lavori fatti a servizio della regia corte, e nei presidi di Toscana. Per questa causa, soffrendo una lunghissima detenzione, confessano che le cose sequestrate, consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa ed altro, e annotate nell'atto sequestrativo, come anche il capitale di ducati cinquecento, presi da Francesco de Rosa, sono stati presi e comprati con denaro di Carasale, «nel tempo del maneggio di detti affari» e per questo da riconsegnare. E così, «avendosi quello pigliate tutte e</p>	79-82

	<p>suddette robbe, crediti e capitale», vengono scarcerati, come evidenziato negli atti presso Nicola Rubino scrivano. Nicola Buonocore, rimesso in libertà, sapendo che gli atti sono pervenuti ora nelle mani di Domenico Catalano, scrivano della stessa regia generale udienza, ha voluto osservarli per poter dare le sue ragioni. Giovanni Batta Catalano, figlio di Domenico glieli consegna in fogli sciolti e scuciti e senza carta foliata, e dopo averli osservati, «ce l'avesse restituiti». Intanto che Nicola Buonocore li stava osservando e, notando quello che stimava necessario per i suoi interessi, fu fatto carcerato, «e fu pigliato da gente di corte di detta Regia Generale Udienza, e consegnato a Giacinto Campere scrivano della medesima»; ed essendo gli atti osservati da Catalano scuciti, e senza essere foliati, nella stessa maniera consegnati da Nicola Buonocore, si pensa che ora siano mancanti. Nicola Rubino per primo aveva mostrato gli atti della causa, prima di consegnarli a Domenico Catalano, compresi il contentamento, dichiarazione, e cessione fatta da Nicola e suo fratello a beneficio di Angelo, di tutte le ordinate loro cose sequestrate e del capitale di ducati 500, sopra la Casa Santa Ave Grazia Plena, comprata da Francesco de Rosa, in diverse copie di polizze di nomi dei debitori. Nicola dichiarava che Carasale avesse l'originale, con una polizza di ducati duecento ventidue, dovuti dal principe Astarita e un'polizza di Gabriele Trapani di ducati centocinquanta. Carasale riceve solo ducati cinquanta, mentre gli altri ducati 100 soni stati depositati e liberati, dalla regia generale a Francesco de Rosa. Una copia del biglietto di Buonocore, con la</p>	
--	---	--

		<p>cessione e donazione fatta da lui ad Angelo Carasale, è ora a beneficio di sua figlia Dorodea Carasale. E sebbene risultino mancanti alcune scritture nel processo, non si ricorda Nicola di averle viste e Giovanni Batta Catalano, per questo non le ha consegnate; «onde avrà potuto accadere che avendo esso Nicola, ricevuto detto processo tutto scusito, squinternato e senza essere foliato, si fussero casualmente disperse dette scritture, che si dicono al presente mancanti ad ogni modo», e per cautela ed indennità di Domenico Catalano scrivano di questa udienza, ora si conservano presso casa sua. Esso Nicola fa dichiarazione che questi atti, anche se mancanti, devono essere presi in considerazione come, se si trovassero originariamente nel processo.</p>	
253.	s.d.	<p>Nota delle scritture mancanti nel processo del sequestro al fu Antonio Buonocore, e Nicola suo fratello. La dichiarazione fatta dal fu Antonio e da Nicola suo fratello, riconoscendo che al tempo che avevano servito Carasale e, maneggiando molte migliaia di danari del medesimo nelle fabbriche di Napoli e presidi di Toscana, confessarono di essersi presi il denaro fraudolentemente e, con quelli, comprato abiti, ornamenti, suppellettili, argento ed altro descritto nell'atto di sequestro, e pertanto le «robbe suddette» comprate di denaro di Carasale e «perciò de Iure quelle spettano al medesimo». Il contentamento, su cessione di Carasale, del capitale di ducati 500, comprato da Francesco de Rosa, ora è da intestare a Dorodea Sua figlia. La copia estratta di una polizza in bianco di ducati 222, debito del principe Astarita «datili à cambio maritimo» è in possesso con</p>	83-84

		ricevuta originale di Carasale. L'altra copia di polizza di ducati 150 di Gabriele Trapani, con ricevuta originale di Carasale, dei quali si devono esigere ducati 50, gli altri ducati 100 furono depositati in Banca, e liberati per de Rosa, per il capitale non ricevuto.	
254.	2 agosto 1742	<p>Contestazione personale presso gli atti della regia generale uditoria. Nicola Buonocore attualmente recluso nelle carceri di San Giacomo d'ordine di Erasmo de Ulloa Severino, ha dichiarato e dichiara che nel 1739 fu carcerato con il defunto Antonio Buonocore suo fratello e con il sequestro di tutti i beni loro per ordine dell'uditor generale su istanza di Angelo Carasale, per aver commesso nuove frodi e appropriazione indebita di denaro nei cantieri della regia corte e della Toscana. Per la causa, dopo sofferto una lunghissima carcerazione, fecero entrambe una dichiarazione a favore di Angelo Carasale, in cui confessarono che tutte le loro cose sequestrate consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa, e altro descritto, e annotate nell'atto del sequestro, compreso il capitale di ducati cinquecento, erano stati fatti e comprati con denaro di Carasale al tempo del «maneggio di detto affari», e perciò rinunciarono in favore del colonnello tutte le loro cose, capitale e crediti, accertandosi si riconsegnassero a Carasale come di sua proprietà. Grazia alla dichiarazione i Buonocore furono scarcerati, come dagli atti fatti presso lo scrivano dell'udienza Nicola Rubino.</p> <p>Essendo questi atti pervenuti allo scrivano Domenico Catalano e desiderando Nicola di osservarli per</p>	85-87

	<p>poterne dare le proprie ragioni, discorse casualmente con Giovan Battista Catalano figlio di Domenico, che gli offrì di farglieli esaminare previo qualche regalo, e dopo aver ricevuto in più volte la somma di ducati trentasette, e carlini sette, glieli consegnò tutti sciolti e scuciti e senza essere in carta foliata. Intanto che «Nicola stava quelli osservando e, notando quello che stimava necessario per li suoi interessi, fù carcerato; e fù pigliato da genti di Corte di detta Regia Generale Udienza», e consegnato allo scrivano Giacinto Campese. Essendo gli atti osservati dal Catalano scuciti e senza essere foliati nella stessa maniera che furono dati a Nicola Buonocore, pare manchino in detto processo molte scritture, tra le quali, secondo Nicola Rubino che mostrò per primo la causa, «il contentamento; dichiarazione e cessione da esso magnifico Nicola, e detto quondam suo fratello in beneficio di detto Signor Don Angelo di tutte le dette loro robbe sequestrate, come sopra, e del detto capitale ancora di ducati cinquecento». La dichiarazione di Antonio e Nicola Buonocore consisteva nella confessione che Angelo Carasale, essendo generoso, gli aveva lasciato tutti i mobili, vestiti, biancherie e letto di damasco, trattenendosi solo gli argenti, le polizze da esigere e il capitale di ducati cinquecento; la cessione e donazione riguardava quella di Carasale a beneficio di sua figlia Dorodea del capitale di ducati cinquecento. Non ricorda Nicola di aver né visto né consegnato da Giovan Battista Catalano queste scritture mancanti, forse perché essendo fogli sciolti, si sono dispersi. Ad ogni modo Nicola fa la presente dichiarazione con la</p>	
--	---	--

		quale desidera che tutte le menzionate scritture anche se non presenti, debbano avere il loro totale effetto, come se si trovassero originariamente nel processo; preservandosi espressamente, appena uscito dal carcere, di ritrovarle in modo che «debbia restare irritato, nullo, e casso, e di niun vigore, come se mai fusse stato fatto e non altrimenti, senza che possa mai apportarli pregiudizio». Io Nicola Buonocore dichiaro come sopra.	
--	--	---	--

- Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I, fascicolo 1

Cautele per la somma delle spese dei due teatri per la *Festa Teatrale* ordinata dal re nel 1743 e per i balli di Portici del 1742.

255.	22 giugno 1743	L'avvocato Francesco Ciccarelli, regio procuratore del Teatro San Carlo, paga a Nicola Ventre ducati sei e grana 93, per il rimborso di tanti chiodi comprati per la realizzazione delle scene della serenata, come dalla nota certificata dall'architetto Vincenzo Re.	6
256.	17 settembre 1743	Francesco Ciccarelli paga a Francesco di Gennaro ducati cinque, e grana 2 per la copiatura di 67 fogli della musica del Caldara, costati sette grana e mezza il foglio, per la serenata, ordinata dalla corte reale si è fatta copiare.	28
257.	Napoli, 25 agosto 1743	Io sottoscritto guardarobiere del Teatro San Carlo, certifico che dovendo allestire, per ordine del re, una Festa Teatrale, ossia Serenata nel Teatro reale, si fecero copiare da Francesco di Gennaro tre serenate, una del maestro di cappella Caldara, una di Leonardo Vinci e un'altra di Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone. Le copie sono state ordinate dal barone di Liveri per poter facilmente provare. I fogli numerati	29

		sono costati sette grana e mezzo a pagina. La serenata di Caldara è di sessantasette fogli, quella di Vinci cinquantatré e quella di Hasse quarantuno.	
258.	22 agosto 1743	Francesco Ciccarelli paga a Francesco di Gennaro, copista di musica, ducati tre e grana 972 per la copiatura di cinquantatré fogli per provare la serenata di Vinci, da allestire nel Teatro reale per il felice parto della sovrana. Firma di Liveri.	31
259.	4 ottobre 1743	Francesco Ciccarelli paga a Francesco di Gennaro, copista di musica, ducati tre e grana 72 per la copiatura di quarantuno della serenata di Adolfo Hasse, accordati a 72 grana il foglio. Firma di Liveri.	33
260.	9 ottobre 1743	Francesco Ciccarelli paga ducati tre e grana 7 a Francesco di Gennaro, per la copiatura della serenata di Gio. Adolfo Hasse detto il Sassone, ordinata dal re, per sette grana e mezzo il foglio, accordato col barone di Liveri, ispettore del Teatro San Carlo per cui si fa il presente pagamento.	34
261.	30 giugno 1743	Francesco Ciccarelli paga a Nicola Ventre ducati cinque, e grana 20 per mille tegamini serviti per l'illuminazione delle scene della serenata, come certificato dal capo pittore e capo falegname del Teatro. Firma di Liveri.	35
262.	22 giugno 1743	Francesco Ciccarelli paga a Giuseppe Costa «Capo luminare» del Teatro reale ducati sei, e grana 60 per distribuirli a sé stesso e a tutti «i luminari che [h]anno lavorato per apparecchiare» l'illuminazione per la serenata dal 19 al 22 giugno come certificato da Nicola Ventre. Firma di Liveri.	80
263.	20 dicembre 1743	Francesco Ciccarelli paga all'architetto Vincenzo Re ducati quaranta, a completamento di ducati cento, per il suo lavoro di disegnatore, direzione e assistenza,	95

		così nella costruzione delle scene fatte «per uso del Real Teatro grande di basso, come per le altre fatte per uso del Real Teatrino di Corte», dove si allestirà la Serenata per «lo sgravamento» della regina. Il marchese Liveri.	
264.	30 dicembre 1743	Francesco Ciccarelli paga ducati quaranta a Vincenzo Re, a completamento di ducati cento, avendo pagato altri ducati sessanta a giugno e luglio per mano di Nicola Ventre in quattro volte, e sono per aver disegnato e dipinto le scene della Serenata, che si allestirà per il parto della regina; ed il presente pagamento si fa per mano del barone di Liveri I Governatori del Banco di S.S. Giacomo e Vittoria, ne fa fede la partita. Napoli, 6 dicembre 1744.	98
265.	10 novembre 1747	Francesco Ciccarelli paga a Francesco Orefice ducati dieci, e grana 50, a completamento di ducati novantaquattro, e grana 50, per 450 canne di tela mandate nel mese di giugno 1743 al Teatro San Carlo, per ducati 21 la canna, che servirono per la costruzione delle scene dei «due Teatri grande, e piccolo» per la serenata allestita in occasione del parto della regina. Firma del marchese di Liveri.	115
266.	15 novembre 1747	Francesco Ciccarelli paga dieci ducati e grana 2.10 Francesco Orefice, a completamento di ducati novantaquattro e grana 50, per il prezzo di 450 canne di tela da lui mandata nel Teatro San Carlo in questo anno, con accordi di Liveri, allora ispettore del Teatro, per la costruzione delle scene in occasione della <i>Festa Teatrale</i> , per il parto della regina.	116
267.	29 ottobre 1742	Francesco Ciccarelli paga a Antonio Mango ducati sei e grana 79, a completamento di ducati trentasei e grana 79, per spese di guarnizioni di veli, «felpone di	118

		Genova» rosa, fettucce, filo, sete, bottoni di stagno, e altri minuti serviti per confezionare 20 abiti per i due balli fatti a Portici il 25 ottobre, con ricevuta dal capo sarto Giulio Cesare Banci. Firma di Liveri.	
268.	12 novembre 1742	Francesco Ciccarelli paga ducati sei e tarì 3.19, a Antonio Mango guardarobiere del Teatro San Carlo, a completamento di ducati trentasei e grana 79, per spese di veli «felponi di Genova» rosa, fettucce, filo, seta, bottoni di stagno, e altre minuzie per guarnizione e ornamento di 20 abiti ai ballerini per i balli fatti nel Teatrino di Portici il 25 ottobre 1742. I governatori del Banco di San Giacomo, ne fanno fede la suddetta partita eseguita dal denaro del Banco. Napoli 28 luglio 1744.	124
269.	29 ottobre 1742	Francesco Ciccarelli paga a Filippo Fede ducati cinque e grana 30 per tutti gli ornamenti «di testa» a uomini, donne, ballerini e ballerine per i due balli fatti a Portici. Firma di Liveri.	128

- Regia Camera della Sommaria-Fascio 462-I, fascicolo 2

270.	10 febbraio 1746	Francesco Ciccarelli paga ducati ventisei e tarì 3.10 a Filippo Santa Maria «capo sediaro» del Teatro San Carlo per 178 viaggi a mano di sedie per servizio di attori e ballerini per la prova dell'opera e dei balli di <i>Lucio Vero</i> e <i>Ipermestra</i> , tutti a 15 grana il viaggio. I governatori del Banco di Santissimo Giacomo e Vittoria fanno fede alla suddetta polizza. Napoli 6 giugno 1749. Firma di Sarnelli Giuseppe.	19 ^{*879}
271.	Napoli,	I sottoscritti Nicola Ventre, aiutante dell'ispettore	39

⁸⁷⁹ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 109.

	24 febbraio 1746	del Teatro San Carlo, e Giuseppe Costa «capo luminare» certificano come nelle 17 serate di rappresentazione e prove del <i>Tigrane</i> , nelle 11 serate di rappresentazione e prove di <i>Lucio Vero</i> , nelle 19 serate di rappresentazione e prove dell' <i>Ipermestra</i> , per l'illuminazione del Teatro si sono consumate «cantare» sei, che Antonio Mango aveva mandato a settembre del 1745, come altre «cantare» sessantatré somministrate da tempo in tempo e consumate sera per sera. Nicola Ventre aiutante e Giuseppe Costa «capo luminario».	
272.	3 novembre 1746	Francesco Ciccarelli paga ducati venti 'otto, tari 2 e grana 10 a Antonio Mango, a completamento di ducati 1011 e grana 20, per saldo di «cantara sessantatré e rotola venti di seno vaccino» comprato a ducati sedici il vaso per l'illuminazione delle tre commedie <i>Tigrane</i> , <i>Lucio Vero</i> e <i>Ipermestra</i> rappresentate nel Teatro San Carlo nel 1746. Noi Governatori del Banco di Santissimo Giacomo e Vittoria facciamo fede alla suddetta polizza. Napoli, 7 giugno 1749. Firma di Sarnelli Giuseppe.	40
273.	s.d.	Nota delle persone che hanno assistito e servito il Teatro San Carlo per le 17 serate di rappresentazione del <i>Tigrane</i> , opera principiata il 4 novembre e terminata il 12 dicembre 1745: attori, ballerini, falegnami, tira scene, «scenarii, portinari, balchettari», sarti, comparse e altri che vanno sotto nome «delli spesati di ogni sera». Nota sottoscritta e certificata da Nicola Ventre, aiutante di Liveri. Coloro presenti nella nota descritta hanno ricevuto le somme da Antonio Mango, che ha richiesto la forma notarile del presente atto, al notaio Aniello	44-50

		Pompeiano di Napoli.	
274.	18 gennaio 1746	Francesco Ciccarelli paga a Antonio Mango ducati 154 e grana 99 per distribuirli e pagare tutti i falegnami, «tiracieli, tirascene, portinari, plateari, corazieri, sediarì» che sono intervenuti per tre serate dell'opera del <i>Tigrane</i> . Firma del barone di Liveri.	43
275.	2 febbraio 1746	Francesco Ciccarelli paga a Antonio Mango, ducati 146 e grana 67 per distribuirli e pagare tutti i «tirascene, tiracieli, scenarii, sediarì, carrozze, portinari» e ogni altra persona che sta nella rubrica dei pagamenti per tre serate dell'opera di <i>Lucio Vero</i> . Firma di Liveri.	53
276.	Napoli, 20 gennaio 1746	Nota di falegnami, tira cieli, tira scene, portieri, «plateari, palchettari», ed ogni altra persona che sono intervenuti ogni sera per l'opera di <i>Lucio Vero</i> , rappresentata nel Teatro San Carlo, dal 19 dicembre 1745 al 10 gennaio 1746, per un totale di ducati 537.39. Nicola Ventre, aiutante del barone di Liveri certifica che tutte le persone descritte nella nota, hanno rispettivamente lavorato e servito il Teatro per la scena, l'illuminazione, platea, porta e palchi, per attori, ballerini e comparse per tutte le 11 serate dell'opera <i>Lucio Vero</i> . I suddetti hanno ricevuto le rispettive somme da Antonio Mango guardarobiere del Teatro San Carlo.	54-59
277.	16 maggio 1746	Francesco Ciccarelli paga a Antonio Mango, ducati 208.96 per distribuirli e pagare tutti gli addetti alla sala e alle scene intervenuti per quattro serate dell'opera <i>Ipermestra</i> rappresentata nel Teatro. Firma del marchese di Liveri.	62
278.	Napoli, 24 febbraio 1746	Nota di tutti gli addetti intervenuti per l'opera <i>Ipermestra</i> rappresentata nel Teatro San Carlo,	63

		allestita dal 20 gennaio fino al 21 febbraio 1746, per un totale di 992.56. Firma di Nicola Ventre.	
279.	s.d.	Inventario degli abiti confezionati per i cantanti, ballerini, cavalieri, schernitori e comparse per l'opera il <i>Tigrane</i> che si rappresenta nel Teatro San Carlo dal 4 novembre 1745. Firma di Giulio Cesare Banci.	188- 189
280.	Napoli, 5 novembre 1745	Girolamo Cito, segretario della regia giunta del Teatro San Carlo certifica che Cristofaro Ricciardi, è soddisfatto della copiatura di quattro copie in musica, due dell' <i>Ipermestra</i> e due dell' <i>Antigono</i> di Metastasio con la musica di Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone, come di due originali delle stesse legate «alla cinese con oro», inviate alla segreteria per trasmettersi alla corte di Spagna, per ordine della giunta reale, per un totale di ducati 94, ovvero per le quattro copie in musiche a ducati 22 l'una, e altri ducati 6 per le due originali. Firma di Liveri.	262
281.	8 novembre 1745	Francesco Ciccarelli paga ducati novanta quattro a Cristofaro Ricciardi per esecuzione delle coperture fatte di quattro copie in musica, dell' <i>Ipermestra</i> e dell' <i>Antigono</i> e di due originali delle stesse rilegate con oro, da inviare alla corte di Spagna. Il presente pagamento è rodinato da Liveri, con firma autentica del notaio Aniello Pompeiano di Napoli. Noi governatori del Banco di SS. Giacomo e Vittoria facciamo fede per la suddetta polizza eseguita. Napoli, 7 giugno 1749.	263
282.	20 agosto 1746	Francesco Ciccarelli paga al «Partitario della Fabrica nel Fondo» del Teatro Giovanni Parlato ducati 350 per conto della Fabrica detta che si sta edificando, come dal dispaccio reale con certificato dell'architetto Biase de Lellis. Firma di Liveri.	271

283.	15 settembre 1746	Francesco Ciccarelli paga a Giovanni Parlato «appaltatore della Fabbrica del fondato del detto Real Teatro» ducati 96, come ordinato dal re. Firma di Liveri.	272
284.	13 ottobre 1746	Francesco Ciccarelli paga a Giovanni Parlato ducati 172 per la fabbrica che sta edificando nello sfondato del Teatro, ordinato dal re per le cause conservate dal segretario Girolamo Cito. Firma del marchese di Liveri.	273
285.	s.d.	Francesco Ciccarelli paga ducati 172 a Giovanni Parlato, a completamento di ducati 618 per conto della fabbrica che sta edificando nel Teatro San Carlo, come ordinato dal re e con relazione e misura fatta dall'ingegnere regio Biase de Lellis, trasmessa alla segreteria di Stato di Guerra. Fino al 17 ottobre 1746 Parlato risulta creditore di questa somma come fa fede il segretario Geronimo Cito. Con dispaccio reale del 4 gennaio sono esitati ducati 743 dalla segreteria reale per pagare: ducati 618 a Giovanni Parlato e ducati 125 al falegname Giuseppe de Maria per lavori similmente fatti a servizio del Teatro fino al 20 ottobre 1746. I governatori del Banco di SS. Giacomo e Vittoria, Napoli, 7 giugno 1749. Firma di Sarnelli Giuseppe.	274- 275

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria-Fascio 463.

1741-1742 Teatro Reale di San Carlo. Primo volume di cautele

286.	Napoli, 25 giugno 1741	Domenico Barone «cavallerizzo di campo di S[ua] M[aestà] Dio Guardi ed Intendente del Real Teatro di San Carlo» promette di pagare a Agostino Fontana 350 doble di Spagna per	8
------	---------------------------	---	---

		l'onorario di virtuose fatiche nel recitare tre opere Eroiche, che si allestiranno nel Teatro San Carlo da ottobre 1741 e fino a carnevale 1742. In caso di divieto e ordine del re per qualsiasi accidente, gli sarà pagata solo la rata decorsa. Verrà fornito anche di abiti, abitazione e uso dei mobili. Agostino Fontana si obbliga di non mancare per sua colpa o, in caso contrario, è tenuto a risarcire i danni, le spese e gli interessi.	
287.	Napoli, 18 luglio 1741	Domenico Barone promette di pagare a Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina, 380 zecchini veneti per ballare nelle tre opere che si allestiranno da autunno 1741 fino a carnevale 1742, per gli abiti, abitazione e uso dei mobili oppure ducati 40 invece dell'abitazione. Giovanna Cortini promette e si obbliga di ballare in tutti i luoghi, da Liveri decisi, sotto la direzione di Francesco Sabioni e, in caso di assenza, è tenuta al risarcimento di danni, spese e interessi. E con altra dichiarazione, in caso il re proibisse per qualsiasi motivo la rappresentazione delle opere, le sarà pagata solo la rata di quelle rappresentate.	18 ^{*880}
288.	Napoli, 5 marzo 1742	La regia giunta delibera il pagamento di 380 ducati a Leonardo Leo per il <i>Demofonte</i> e <i>Ciro Riconosciuto</i> , opere rappresentate nel Teatro San Carlo il 19 dicembre 1741, e 20 gennaio 1742. Firma del segretario Domenico Catalano.	67
289.	Napoli, 24 settembre 1741.	Giulio Cesare Banci dichiara di aver ricevuto da Antonio Mango ducati 6 per 27 paia di mazzetti di fiori di «felpette ricamate» serviti per l'abito dell'Astrua nell'opera <i>Demofonte</i> . Questi mazzetti di	44

⁸⁸⁰ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit., p. 103.

		fiori sono serviti per una «vesta rifatta di nuovo per la Prima Donna Astrua à causa che la prima non piachue». Firma di Giulio Cesare Banci.	
290.	Napoli, 28 gennaio 1742	Carmine d'Amato dichiara di aver ricevuto da Antonio Mango ducati 8 per 50 paia di «pezze di felpette» di diversi colori servite per l'abito della Cella per l'opera <i>Ciro</i> . Questi drappi ricamati sono serviti per confezionare i fiori per adornare l'abito della <i>Seconda donna</i> . Firma di Giulio Cesare Banci.	298

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria -Fascio 464-fascicolo 1

291.	1° ottobre 1755	Con biglietto reale della segreteria di Stato e del dispaccio di Guerra e Marina del 27 settembre 1746, il re ha voluto che il marchese di Liveri, per il suo servizio come ispettore del Teatro San Carlo e del Teatro di corte, deve presentare i conti e regolare le corrispondenti cautele, per tutti gli spettacoli rappresentati dall'autunno del 1741, fino a carnevale 1747, compresi i residui lasciati dal defunto Angelo Carasale, per il tempo della sua amministrazione. Esaminati diligentemente i conti e discussi, prima con una relazione del presidente Nicola de Crescenzo, e poi di Ignazio Adorno, si è concluso che le spese hanno raggiunto le ingenti somme, ad esempio: i residui lasciati da Angelo Carasale, ducati totali 6491.4; per le opere e gli artisti della stagione 1741-1742 <i>Ezio</i> , <i>Demofonte</i> e <i>Ciro</i> , ducati totali 18107.2.19 $\frac{1}{2}$; altri ducati 28249.3.11 $\frac{1}{2}$ per gli addetti alle scene, alla platea e all'illuminazione. Nel foglio (foto 19) i conti si chiudono con un totale di ducati 213816.4.15 $\frac{1}{3}$, il	13
------	-----------------	--	----

		credito del marchese di Liveri di duc. 2567.1.1 ^{1/3} . «Dalla Giunta del Real Teatro primo Ottobre 1755».	
292.	s.d.	Nota delle spese di ducati 4558.3.11 ^{5/2} di Giacinto de Laurentiis e Angelo Carasale per il prezzo della casa «dello Giardiniello sita in Monte Calvario», per la fabbrica, legnami e altre spese occorse per l'edificio del nuovo Teatro sopra Monte Calvario che comprende: - il bilancio formato dal fu Giacinto de Laurentiis il 20 novembre del 1724, per ducati 4245.1.6 ^{1/2} inclusi ducati 15 e tari 1.13 al notaio Domenico Caputo il 21 Luglio 1724, parte dei ducati 800; - nota di Angelo Carasale nella medesima data per ducati 284.1.10 a servizio della costruzione del detto Teatro; - misura dell'ingegnere Domenico Antonio Vaccaro del 6 febbraio 1725 che paga al capo cantiere Giovanni Paduano ducati 29_ 15.	23-25 *881
293.		Ragguaglio generale delle scene delle opere <i>Ezio</i> , <i>Demofonte</i> e <i>Ciro Riconosciuto</i> allestite dal 4 novembre 1741 e fino a carnevale 1742 per un totale di ducati 2582.1.19.	42-43
294.	s.d.	Observe con mucho gusto por la carta donde 21, la satisfaccion quetan justamo le hà causado la noticia que ha recibido de haverse dignado Rey de ponèr al cuidado, y direccion de V. real teatro de San Carlos, concediendole con este encargo real munificencia el sueldo annual de mil sobre el introito del mismo real theatro.	60 *882

⁸⁸¹ G. CANTONE, *Il teatro del re: dalla corte alla città*, cit., p. 51.

⁸⁸² ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit., pp. 101-102.

		Mia traduzione. Prendo atto con grande piacere dalla lettera del 21, la soddisfazione che ha ricevuto dalla notizia che ha ricevuto che il re si è degnato di affidare alla cura e alla direzione del Teatro San Carlos, concedendogli lo stipendio annuo di mille all'attivo dello stesso Teatro.	
295.		Esiti con i salari dei cantanti: Giovanna Astrua 1363.2.10 ducati; Costanza Celli ducati 1348.4; a Teresa Palma ducati 415.	8

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria -Fascio 464-fascicolo 2

296.	4 gennaio 1742	Francesco Ciccarelli riceve ducati 120, come stabilito dal re per ogni anno d'impiego. Firma di Liveri. Francesco Ciccarelli riceve questi suddetti ducati. Napoli, 5 gennaio 1742. Firma di Francesco Ciccarelli.	65
297.	s.d.	Antonio Mango espone al re, come avendo servito in virtù di dispaccio reale da «Guardarobista» per il sessennio, nel quale fu ispettore il marchese di Liveri, fra le incombenze che gli si addossavano vi era quella di provvedere le case degli attori e ballerini forestieri e di provvedere a «drappi, telerie, guarnizioni» per confezionare i loro abiti in ogni opera secondo quanto gli veniva ordinato a voce e con biglietti di Liveri Ispettore. E siccome molte volte mancava il denaro, Mango comprava a suo proprio nome e denaro tutto ciò che serviva e, terminato il sessennio, restò in debito di circa un migliaio di scudi con la promessa che discussi i conti gli sarebbe stato tutto rimborsato. Liquidati e	s. n.

		discussi i conti di Liveri dalla regia giunta con l'intervento di Nicola di Crescenzo è risultato creditore nelle somme di circa ducati 4 mila e non è stato finora rimborsato dal reale Erario. Per questo, Mango ricorre alla reale clemenza del re, supplicandolo di dare gli opportuni ordini di sollecito e disbrigo.	
298.	14 maggio 1765	<p>Relazione in secondo appello del provvedimento per la stagione 1741-1742.</p> <p>Con biglietto reale per la segreteria di Stato del dispaccio d'azienda di Guerra e Marina del 4 novembre 1755 si è servita la maestà riportare a questo Tribunale una relazione indirizzata dai ministri dell'antica giunta del Teatro San Carlo, con l'esame e liquidazione fatta dei conti presentati dal marchese di Liveri dell'Introito degli anni sette, dall'autunno del 1741 fino a carnevale 1747, che ebbe l'amministrazione e direzione. Il tribunale rivede e procede di giustizia riguardo alle relazioni presentate. La pendenza risulta al 8 del mese con i residui lasciati da Angelo Carasale nel 1741 di ducati 6379.1.11. Al 25 agosto 1755 furono per ordine della giunta rilasciate le lettere esecutoriali, consegnate al segretario della regia generale giunta, per rimandarle in esecuzione.</p>	Foglio primo
299.	12 febbraio 1760	<p>Relazione in secondo appello del provvedimento per la stagione 1741-1742.</p> <p>Levamento dell'antecedente bilancio con i salari de cantanti: Giovanna Astrua ducati 1363.2.10 per saldo dell'onorario e vestiario; Costanza Celli ducati 1348.4, pagati dal precedente biglietto reale a salso ut supra per due opere; Teresa Palma ducati</p>	17

		415, a completamento di ducati 513.2.10 stabiliti per suo onorario e picciolo vestiario; Agostino Fontana ducati 1588.2.10 per onorario e picciolo vestiario; Pompeo Basteris, ducati 1013.2.10; Francesco Signorile, ducati 273.2.10, a completamento di ducati 313 e tari 2.10; Giuseppe Tuli, padre del fanciullo che rappresentò <i>Olindo</i> nel <i>Demofonte</i> , ducati 26. Esiti seguiti dalla regia giunta il 24 settembre 1743 a relazione di Serafino Cappelli.	
300.	3 marzo 1760	<p>Relazione in secondo appello dei conti della Festa teatrale, o sia Serenata del mese di ottobre 1741 per l'Inviato Ottomano.</p> <p>Ballerini: Francesco Sabioni e Rosana Saroni sua moglie, ducati 35. Elisabetta Saroni ducati 15; Francesco Fabbris e Anna Moro sua moglie, ducati 17; Domenico Lenzi ducati 8; Giuseppa Corrado ducati 8; Matilde Franchi ducati 8; Gennaro Imbimbo ducati 6.</p> <p>Cantanti: Gaetano Cafarelli ducati 90; Giovanni Mansuoli ducati 40; Anna Strada ducati 90; Teresa Palma ducati 30; Francesco Tolve ducati 30; Vito Romito ducati 20.</p> <p>Carozze: Orazio Palomba, ducati 1.2.10, per fitto di tre carrozze date ai ballerini.</p> <p>Cartapista: Francesco d'Alessio, ducati 8, per tutti i lavori di cartapesta serviti ai cantanti e alle comparse.</p> <p>Copista di musica: Francesco di Gennaro, ducati 20, per la copia della musica della Serenata con le parti dei cantanti e orchestra, incluse le arie dei balli.</p>	48-53

		<p>Drappi: Antonio Mango ducati 87.3, per 204 canne, rasi e ornesini di vari colori per far confezionare sette abiti ai cantanti e ballerini.</p> <p>Falegnami: ducati 55.1.5, da ripartire per due giornate in accomodare le scene, e a diversi luminari comparse, sotto la direzione del capo falegname Zacaria Danise.</p> <p>Galloni: Domenico Morcavalle, ducati 24.4, prezzo di galloni e altre guarnizioni per gli abiti.</p> <p>Guanti: Nicola Dragone, ducati 3.4.5 per 30 paia di guanti dati a cantanti, ballerini e comparse nobili.</p> <p>Indoratura: Antonio Valente, ducati 10, per indoratura ed inargentatura del carro.</p> <p>Legname: Nicola Ventre, ducati 39 per 100 tavole di pioppo e selle.</p> <p>Maestri di cappella: Domenico Sarro, ducati 45; Antonio Palella, ducati 3.3.15, per aver suonato il secondo cembalo.</p> <p>Orchestra: Antonio Mango, ducati 165.1.17, per ripartirli ai musicisti di strumenti di corda e fiato dell'orchestra del Teatro nella persona del <i>capo violino</i> Domenico de Matteis.</p> <p>Ornamenti di testa: Filippo Fede, ducati 8, per fitto di cappelli di raso per attori e attrici e per altri ornamenti di testa per le comparse.</p> <p>«Pelucchere»: Biase Romito, ducati 3, per tutte le parrucche date a fitto per gli attori e comparse.</p> <p>Pittori: ducati 28.3.10, per ripartirli a tutti i pittori che lavorarono, compresi il prezzo di colla, gesso e colori occorsi, e due ricevute di Vincenzo Re.</p> <p>Ricognizioni: Domenico Catalano, ducati 25, per controllo; Gennaro Mauro e Cristoforo Cordelli</p>	
--	--	---	--

		<p>aiutante di Catalano, ducati 5.1.10; Antonio Mango e Giobbe Barbato, ducati 25; Vincenzo re ducati 25, per sua assistenza nella direzione e pittura delle scene; Giulio Cesare Banci capo sarto, ducati 5 per assistenza e direzione nel confezionare gli abiti; Matteo Zaccaria, ducati 10, per aver realizzato la figura del centauro.</p> <p>Ricamatori e sarti: Giulio Cesare Banci, ducati 28.1.10, per le giornate di ricamatori e ricamatrici, e per varie spese occorse.</p> <p>«Scarparo»: Onofrio di Gregorio, ducati 5.3, per quattro paia di stivaletti per gli attori e per fitto di altri.</p> <p>Sedie a mano: Filippo Santa Maria, ducati 6.1.10 per 42 viaggi di sedie a cantanti e ballerini nelle prove e rappresentazione della Serenata.</p> <p>Spese sul palco: all'aiutante Giobbe Barbato, ducati 15.1.12, spesi in varie occorrenze.</p> <p>Spese varie: Antonio Mango, ducati 80, per il corpo del centauro, altri ducati 21.2.13, spesi per perfezionare la forma del centauro, per le calze alle comparse e cere per l'illuminazione; ducati 5, per fitto di panche portatili e sedie per guarnire i palchetti dell'Inviato Turco.</p> <p>Stagnaro: Antonio Albano, ducati 4, per diversi accomodi e utensili di latta e stagno.</p> <p>Tela: Onofrio de Sio, ducati 3.4.17, per prezzo di vari finimenti degli abiti.</p> <p>Partite: Francesco Ciccarelli ducati 4 per partite di Banco numero 40 prodotte nel volume di cautele in giustificazione degli esiti del presente conto. E più si fa esito di ducati 80 in ricognizione</p>	
--	--	---	--

		dell'assistenza per varie.	
--	--	----------------------------	--

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 464 -fascicolo 3

301.	Napoli, 20 ottobre 1741.	Domenico Barone paga al maestro Gaetano Cafarelli ducati 1000, a completamento di ducati 1414.32 per le opere rappresentate dal 4 novembre dell'anno scorso fino a carnevale corrente. Firma di Ulloa de Severino e Domenico Catalano attuario.	1
302.	Napoli, 25 settembre 1760	Revisione dei conti del defunto marchese di Liveri, nel tribunale della regia camera per i sei anni di gestione, dal 1741 al 1747. Riguardo agli introiti, esiti, e varie partite esitate e pagate di conto del suo predecessore Angelo Carasale, si è passato all'esame dei residui lasciati al tempo della sua ispezione, e fra questi una partita di ducati 100 dovuti dal duca di Noia per l'affitto di un palco. Per tale partita nella giunta del Teatro furono rilasciati vari ordini per il pagamento, ai quali non avendo adempiuto si passò alla spedizione delle lettere esecutoriali il 25 agosto 1755, e furono mandate in esecuzione.	28
303.	Palazzo, 23 ottobre 1746	Il re in vista della consulta della camera della sommaria, il 25 settembre, riguardante i ducati cento dovuti dal duca di Noia al Teatro San Carlo, per l'affitto di un palco dal 1741. Questo tribunale ha sollecitato la riscossione di tal debito. Firma di D'Andrea e del marchese Cito.	29
304.	Napoli, regia camera sommaria,	Il tribunale discute del levamento del conto dei residui delle stagioni 1741-1747, con relazione che spettano a Domenico Catalano, ducati 57.1.14	30

	2 giugno 1760.	come gratificazione di fatiche straordinarie e spese fatte per servizio del Teatro reale per la riscossione di residui e altre occorrenze. perciò si fa ordine e mandato a Domenico Catalano, prima attuario della regia giunta del Teatro, che entro il termine di giorni quindici deve ricevere la somma.	
305.	s.d.	Tra le partite di residuo lasciate dal marchese di Liveri ne suoi sei anni da ispettore, dal 1741 al 1747, vi sono ducati 168 dovuti da Giovanni Giannattasio «affittatore» della Piazza del Castello per 30 ducati. Questo in tutto il sessennio ha pagato solo ducati 12.	35
306.	Palazzo, 23 di ottobre 1760	Il re, in vista della consulta della camera della sommaria del 25 settembre, che riguarda la partita di ducati cento, vuole che Giovanni Giannattasio «Affittatore della Piazza del Castello», adempia a tale partita. Firma di G. d'Andrea e del marchese Cito.	36
307.	Regia Camera sommaria, 18 novembre 1760.	Nomina intimidatoria per Giovanni Giannattasio. Nella causa del regio erario contro Giovanni Giannattasio, appaltatore della regia piazza di Castri Novi, per il debito di ducati 168 a beneficio del Teatro San Carlo per l'anno 1747, fu colpito per la detta causa, secondo gli atti della discussione dei conti del marchese di Liveri. Il commissario intende procedere alla riscossione del debito a beneficio del Teatro. Si avvertano pertanto le parti che dovranno presentarsi davanti al commissario razionale il primo giorno della sessione giuridica per rispondere e allegare ciò che vogliono alla causa. Firma di Gaetano Carola.	38
308.	3 settembre 1760	Del conto del marchese di Liveri si porta in	39-41

		<p>residuo i conti relativi al Teatro Nuovo in ducati 202 e tari 2.10 per causa dei ducati 90 annui, che doveva per la contribuzione al Teatro reale, notando che il residuo dipende dal tempo che fu sequestrato il Teatro Nuovo sotto la direzione di Angelo Carasale. Nella discussione di detto conto con relazione della seconda ruota di questo Tribunale, il 23 novembre 1759, per questo residuo fu ordinato il sequestro generale di tutti i beni del <i>quondam</i> Angelo Carasale, e vista la sua carcerazione seguita dal mese di luglio 1741 non fossero molestati i suoi eredi, nè il marchese di Liveri, nulla di meno però per le notizie susseguenti avute, che il detto Teatro Nuovo apparteneva per metà ad Angelo Carasale e l'altra metà agli eredi del defunto Giacinto de Laurentiis. Summaria, 18 agosto 1760. Il razionale Gaetano Carola.</p>	*883
309.	Napoli, ex regia camera sommaria, 12 settembre 1760	<p>Ordine ad istanza del regio fisco da notificarsi agli eredi di Dorodea Carasale. Proceduto alla discussione del conto del <i>quondam</i> marchese di Liveri si porta in residuo il Teatro Nuovo nella somma di ducati 200 e 2 grana per causa degli annui ducati 90; per questo residuo fatti i dovuto controlli, si è riscontrata l'esecuzione di soli ducati 90 nell'anno 1750, mentre i restanti ducati 112.50 non hanno prodotto documento valido per il pagamento; così nella seconda ruota di questo Tribunale del 3 settembre è stato spedito un ordine ai proprietari del Teatro nuovo, che entro quindici giorni devono soddisfare la reale azienda. L'ordine</p>	42

⁸⁸³ CANTONE, *Il teatro del re: dalla corte alla città*, cit., p. 63.

		è inviato agli eredi Dorodea Carasale proprietaria la metà del Teatro nuovo agli eredi del <i>quondam</i> Giacinto de Laurentiis, proprietario per l'altra metà.	
310.	7 gennaio 1746	Paolo Pignalverra paga ducati 90 al barone di Liveri per quelli che dovevano pagare al Teatro san Carlo le signore Dorodea Carasale e Agata Buero, madre e tutrice degli eredi di Giacinto de Laurentiis, come padrone del Teatro Nuovo sopra Toledo per l'anno 1745. Con questo pagamento, che fa in nome, parte e denaro di Buero e Carasale, che doveva loro pagare per saldo di ducati 800 per l'affitto da esse fatto a Gaetano Torriani del Teatro Nuovo sopra Toledo e per esecuzione dell'ordine fatto dalla regia giunta del Teatro San Carlo sono soddisfatte le Signore Carasale e Buero, per detta causa. Noi protettori Banco della Pietà facciamo fede alla polizza. Napoli li 5 agosto 1760.	46-47
311.	28 maggio 1743	Ad Agata Buero, ducati ottanta da pagare al Teatro San Carlo, legittimo debitore «Cessionario della Casa Santa dell'Incurabili del ius». Ducati trentacinque, metà dei settanta ducati ordinati con più decreti della real giunta del Teatro, dovevano essere pagati dai compratori del nuovo Teatro sopra Toledo per le commedie in musica, in prosa e qualunque altro spettacolo, da allestire in questo teatro a carnevale 1742. Di questi ducati settanta spettano pagarsi, trentacinque da Agata, madre, tutrice e protempore curatrice di Francesco Antonio e Grazia de Laurentiis figli legittimi e naturali, ed eredi universali del <i>quondam</i> Giacinto, e altri trentacinque da Dorodea Carasale, padrona	48-51

		<p>dell'altra metà del Teatro, che hanno ricevuto lettere esecutoriali per l'intera somma de duc. Settanta. Inoltre, per l'annata maturata di carnevale dell'anno 1743 di ducati novanta per anno, si devono ducati quarantacinque, per completamento di detti ducati novanta, da Dorodea Carasale con dichiarazione che se mai non si rappresentassero comedie nel teatro non siano i padroni tenuti al pagamento alcuno e nel caso vi si rappresentassero le comedie in musica, e non fossero come al solito quattro, non siano le compadrone tenute all'intero pagamento di detti duc. novanta, ma bensì alla rata di esso da regolarsi e rateizzarsi dal numero di dette comedie che si rappresenteranno. Per questa polizza di pagamento vi è decreto della regia giunta del Teatro San Carlo per i consiglieri de Ferrante e Ulloa Severino del 17 maggio corrente, per i quali è stato decretato che si pagassero i detti duc. ottanta in beneficio del barone di Liveri.</p> <p>I Governatori del Banco di San Giacomo e Vittoria, Napoli, 23 giugno 1751.</p>	
312.	<p>Napoli, ex regia camera sommara, 2 giugno 1760</p>	<p>«Ferdinandus Quartus Nostro Signore».</p> <p>Notifica del regio fisco a Domenico Catalano, prima attuario della regia giunta del Teatro San Carlo di una partita di ducati 57.1.14. Domenico Catalano con tutta venerazione dichiara che questi ducati cinquantasette e grana 34, li tenne, con ordine a voce della regia giunta, tramite il marchese di Liveri come gratificazione accordata in considerazione dell'eccessive fatiche e spese sofferte, per aver dovuto esigere la somma di settemila ducati in circa dovuti per l'affitto dei</p>	89

		palchi anche del dismesso Teatro San Bartolomeo e del San Carlo, come dalla nota firmata dal fu Angelo Carasale.	
--	--	--	--

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 464 - fascicolo 5

313.	1° dicembre 1746	Francesco Ciccarelli paga a Carlo Aurisicchio ducati tre e grana 90 per il corto di 6 resine e carta straccio per coprire i ritratti dei quadri nella Sala destra de Viceré, ordinato dal re, per 6 carlini la resina da consegnare nel Teatrino di corte. Firma del marchese di Liveri.	49
314.	12 gennaio 1747	Francesco Ciccarelli paga 3 ducati e tari 4.10 a Carlo Aurisicchio per il prezzo di 6 pezzi di resina di carta venduta e consegnate a carlini sei la resina per coprire i ritratti dei Vicerè nella Sala del palazzo reale, dove si rappresenteranno le opere del Teatrino di corte. I Governatori del Banco di S.S. Giacomo e Vittoria firmano la partita. Napoli, 26 aprile 1748.	80
315.		Nota dei guanti presi per lettori e comparse nobili per il Teatrino di corte, per otto serate della comedia <i>Gli Studenti</i> , inclusa la prova generale, che per reali ordini è stata allestita il primo gennaio 1747 e terminate il 13 febbraio.	84
316.	17 settembre 1746	Francesco Ciccarelli paga a Nicola Ventre ducati 37 e grana 60 per distribuirli e pagare tutti i pittori e macinatori di colori, che dal 9 agosto al 17 hanno lavorato nella pittura della scena della comedia <i>Li studenti</i> , che per reali ordini si allestirà nel Teatrino di corte; e ducati dieci da pagare a Vincenzo Re per la direzione e per il modellino anche della	124

		commedia il <i>Cavaliere</i> . Firma del marchese di Liveri.	
317.	28 luglio 1746	Francesco Ciccarelli paga a Francesco Mundo ducati quattro per ricognizione di sue fatiche in raccordare agli attori la commedia del <i>Cavaliere</i> a causa della mia infermità, poiché avendo recitato in questa commedia «nella mia Terra di Liveri» è già molto pratico. Firma del marchese di Liveri.	140

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 465 - I fascicolo 1 «Conto del magnifico Don Angelo Carasale dell'esatto e pagato dalli 4 novembre 1737 e per tutta la fine del Carnevale del passato anno 1738, per le tre opere eroiche in musica dette Achille in Sciro, L'Olimpiade e l'Artaserse rappresentate nel Real Teatro di San Carlo».

318.		Introito di 21.180 ducati e grana 79 esatti.	2-5
319.	s.d.	Nel 1737 Carasale stipula contratti di concessione per i palchi del Teato San Carlo, in presenza di Erasmo Ulloa Severino accordando seguenti prezzi: ducati 770 per la prima fila e la seconda, ducati 677 per la terza, ducati 580 per la quarta.	10-12
320.	22 gennaio 1739	A Erasmo Ulloa Severino. Il procuratore di Angelo Carasale vi espone come avendo il suddetto «l'onore di amministrare per Conto della Real Corte, il Real Teatro di San Carlo, sin dall'apertura del medesimo», si devono corrispondere ogni anno ducati 200 dal Teatro dei Fiorentini, e ducati 90 dal Teatro Nuovo sopra Toledo. Ed in occasione che dal Teatro dei Fiorentini si devono ducati 400, ovvero ducati 200 maturati nel 1738, e altri ducati 200 alla fine del corrente Carnevale, Carasale nei conti presentati al re, li porta già «per introitati», senza averli ancora	17

		ricevuti, nonostante ne avesse fatto più volte la richiesta. Pertanto, per non mancare al suo dovere, ricorre da voi e supplica che sia ordinato all'Impresario dei Fiorentini, che deve corrispondere la somma di ducati 400 per l'affitto che sta per scadere. Firma di Domenico Catalano attuario.	
321.	s.d.	Bilancio in summa del conto di Angelo Carasale, esatto e pagato dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per l' <i>Achille in Sciro</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i> : introiti e esiti di palchetti, cantanti, ballerini e tutti gli addetti intervenuti.	s.n. * ⁸⁸⁴

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria – Fascio 465 - I fascicolo 2

322.		Bilancio opere eroiche stagione 1738-1739. <i>Partenope</i> , <i>Artaserse</i> , <i>Trionfo di Camilla</i> . Il San Carlo riceve dall'affitto dei palchi la rendita di 14660 ducati, e delle sedie 1702 ducati; dall'affitto serale di palchi e sedie 2625 ducati. Per la compagnia dei cantanti furono pagati: Senesino, 3693.2.10 ducati; Anna Strada, 600 ducati; Amorevoli, 1053.2.10 ducati; Maria Cataneo, 1108.4 ducati; Tolve, 750 ducati; Teresa Baratti, 1004.2.5 ducati; Manzuoli, 613.2.10 ducati. Per i ballerini: F. Sabione, 942 ducati; Elisabetta Saroni, 942 ducati; Fabri e sua moglie, 1189 ducati; a Giuseppe Brunoro, 854 ducati; al Lenzi, 568 ducati; Giuseppa Corrado, 258.2.10 ducati; Maria Broli, 312 ducati; Gennaro Imbimbo, 143.2.10 ducati; Matilde Franchi, 178.2.10 ducati. Per gli spartiti furono dati 200	1-9
------	--	--	-----

⁸⁸⁴ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit. p. 93.

		ducati a Sarri, Ristori e Porpora.	
323.	Napoli, 14 ottobre 1738	Rimase servita V. E. con biglietto di 8 corrente, imporci in nome del re, che i due conti esibiti da Angelo Carasale, con l'introito e l'esito fatti per le opere da allestire nell'anno 1739, si fossero da noi dovuti esaminare, riconoscere e fiscalizzare e farli pervenire di «bel nuovo nelle pregiatissime mani dell'Ec.V.» con le dovute osservazioni per cautelare la regale azienda in caso di conti oscuri o difettosi. Rappresentiamo umilmente a V. E. che nella mattina del sottoscritto giorno ci siamo la prima volta aggiustati; e avendo riconosciuti i suddetti due conti, propriamente denominate bilanci, non abbiamo stimato per ora dar altro passo, salvo che quello di far sentir al Carasale, che approntasse tutti i legittimi documenti, per cui si possono colla dovuta esattezza giustificare. Firma del marchese di Salas.	2
324.	Napoli, 22 ottobre 1738	In vista dell'acclusa rappresentazione fatta da Angelo Carasale, in data 17 ottobre, la regia giunta informa e suggerisce il parere. Per adempiere a ciò, nella disamina del ricorso, sono tre le cose da Carasale dovute. La prima riguarda il conto per le opere rappresentate nel teatro reale per tutto il carnevale del corrente anno, in cui ci sono dubbi sulle spese delle scene, illuminazione, abiti, utensili dei virtuosi e altre minuzie, poiché i fogli prodotti meritano il solo nome di bilanci, escluso quello di conti. La seconda cosa consiste nel pretendere da Carasale la destinazione di una persona che deve sovrastare le spese che egli farà da oggi in avanti e per tutto il carnevale entrante, per buona condotta	4-6

		del Teatro medesimo e dell'opere in esso da allestire, con vigilanza a fare tutte le spese che si convengono intendendosi di quelle che siano proprie e doverose, riscotendo dalle persone a chi paga le debite cautele per darne a suo tempo il conto giuridico a formarle. La terza cosa riferita da Carasale consiste nel pretendere che si fossero rilasciati gli ordini per il pagamento di competente somma così per conto delle spese come per altre da farsi. Tra queste si richiede a tutti i proprietari dei palchetti che paghino la rata della prima opera. Firmato marchese di Salas.	
325.	15 dicembre 1738	Carasale per dispiaccio reale deve presentare i conti dell'amministrazione del Teatro San Carlo nell'arco di dieci giorni e deve esibire i documenti contententi tutti coloro impiegati per l'opera da allestire il 19 dicembre in cui si festeggia «la nascita del glorioso re Filippo Monarca delle Spagne».	13
326.	Palazzo, 26 dicembre 1738	Intimidazione a Carasale di presentare i conti del Teatro San Carlo, relativi al carnevale 1738. Firma di Erasmo Ulloa.	16-17
327.	Palazzo, 22 dicembre 1738	Il re, in data 22 dicembre corrente, chiede a Carasale di formare il bilancio per i 32mila ducati assegnati per allestire le opere del Teatro San Bartolomeo e del nascente San Carlo nell'autunno 1736 in modo tale che il consiglio costituito possa garantire la giusta amministrazione dei conti.	18-20
328.	Napoli, 22 dicembre 1738	Carasale espone in una lunga lettera ad Erasmo Ulloa non solo di essere creditore di ducati 6500 per la stagione 1736-1737, come da bilancio che lo stesso Ulloa approva, ma di essere creditore anche di ducati 14.500 per la formazione del nuovo	21-23

		Teatro, poichè «farsi tutte le scene da nuovo, come pur anche per ordine della Maestà Sua vi è stata la compagnia de balli, decorazioni eccessive, vestuarii, aumento di orchesto, ed altre spese indispensabili». Ammette di aver presentato sempre tutti i conti in buona fede e che «vado Creditore per le opere correnti, che in unicum formano la summa di ducati Dieciotto Mila, e quattordici, e grana ottanta, acciò soddisfare à chi devo, restando pendenti gl'altri ducati 14.500 de quali son pur'anche Creditore, secondo il conto».	
329.		Bilancio dell'esatto e pagato per le opere <i>Demetrio</i> , la <i>Locandiera</i> , <i>La Clemenza di Tito</i> e <i>Temistocle</i> , allestite da aprile 1738.	24-26
330.	Napoli, 7 gennaio 1739	Dopo la supplica e la spiegazione dei conti e della sua situazione di creditore nei confronti della regia tesoreria, Carasale non riceve la somma richiesta e pertanto deve pagare di proprio denaro i virtuosi e i ballerini: Vittoria Tesi, ducati mille, Gaetano Cafarelli ducati mille e cinquecento, Mariano Nicolini per zecchini quattrocento; Anna Maria Peruzzi per ducati cento; Angelo Amorevoli per ducati trecento; Francesco Sebione per altri trecento; Rosa Bavarese per ducati quattrocento; Antonia Colasanti detta la Falegnamina per ducati cento; Geronimo Piano per altri cento; Gioacchino Corrado per ducati cento; Giacomo d'Ambrosio per ducati cinquanta; Domenico Ciambi ducati cinquanta. Queste somme sono oltre i ducati trentaduemila che richiede precedentemente e che servono per la nuova opera <i>Semiramide</i> .	29
331.	12 gennaio 1739	La giunta formata controlla i conti e le somme di	30-31

		<p>Angelo Carasale riguardo i suoi «dedotti crediti pendenti da tal causa». Dei ducati 6090.80 per esito superiore l'introito delle opere allestite al San Bartolomeo nella stagione 1736-1737, (esaminati da Erasmo Ulloa il 24 aprile 1737 con ordine di darne pagamento il 29 settembre 1737), l'avvocato Fiscale Francesco d'Orlando suppone, «ch'essendo allora esso Carasale stato surrogato in luogo dell'Impressario in quel tempo Salvatore de Notarnicola» si devono pagare solo le spese eccessive ed insolite per Cafarelli e per la compagnia dei ballerini, poiché Carasale aveva ricevuto ducati tremila di gratificazione e altri ducati cinquemila dai proprietari dei palchi. Per il credito di ducati 11514.80 che pretende ricevere come esito superiore l'introito, (dal 21 dicembre 1737 al 1738 per le opere <i>Demetrio</i>, <i>La Locandiera</i>, <i>La Clemenza di Tito</i> e <i>Temistocle</i>), la giunta riunitasi il 24, vigilia del Santo Natale, giorno in cui Carasale terminava i dieci giorni per produrre i conti, l'avvocato d'Orlando dice che non si ritrovano perché Carasale non li esibisce. Per quanto riguarda la pretesa di ducati 14500 per l'esito superiore delle opere del 1738, l'avvocato sottolinea che Carasale resta da esigere solo ducati 5000 con i quali può «supplire» alle spese che espone nella sua relazione. Firma di Francesco d'Orlando e di Erasmo Ulloa.</p>	
332.	s.d.	<p>Bilancio e levamento del conto di Angelo Carasale dell'esatto e pagato dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per le opere <i>Achille in Sciro</i>, <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i>.</p>	101-110

333.	s.d.	Esito di 2867 ducati per la virtuosa Vittoria Tesi dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per le opere <i>Achille in Sciro</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i> .	111- 112
334.	s.d.	Esito di 2231.4.3 ducati, dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per le opere <i>Achille in Sciro</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i> , alla virtuosa Anna Maria Peruzzi <i>Prima donna</i> e sua sorella Vittoria <i>Seconda donna</i> . Vittoria per indisposizione viene sostituita da Agata Elmi, scritturata da « <i>Homo</i> ».	112- 113
335.	s.d.	Esito di 607.2.10 ducati, dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per le opere <i>Achille in Sciro</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i> , alla cantante Agata Elmi che doveva recitare da <i>Uomo</i> e sostituisce Vittoria Peruzzi nella parte di <i>Seconda donna</i> .	115- 116

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria – Fascio 465 - I fascicolo 3

336.	Regia camera della sommaria, 9 marzo 1739.	Relazione di Carasale sulla liquidazione del conto dell'esatto e pagato dal 4 novembre 1737 fino a carnevale 1738 per le opere <i>Achille in Sciro</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Artaserse</i> . Avendo l'attuario Felice de Simone esibiti gli atti e riconosciuti gli ordini del re, Carasale riferisce alla regia giunta le difficoltà incontrate nel primo conto presentato per il carnevale 1738.	s.n.
337.	6 marzo 1738	Carasale paga 921.2.10 ducati a fronte di 2867 ducati alla Tesi per il suo onorario in aver recitato da <i>primo uomo</i> nelle tre opere della stagione 1737-1738.	1
338.	28 maggio 1738	Angelo Carasale paga ducati 679 ad Anna Maria Peruzzi, a completamento di ducati 2653 e grana 50 per assegnazione delle parti di <i>Prima</i> e <i>Seconda</i>	2

		<i>donna</i> e «per il piccolo vestiario da lui con cedola promessi così à Donna Anna Maria come à Vittoria Peruzzi, sua sorella per onorario delle loro virtuose fatiche nel dovere rappresentare la Donna Anna la parte di prima donna nelle tre opere rappresentate nel nuovo teatro di San Carlo de 4 novembre 1737» mentre Vittoria ha il ruolo di <i>seconda donna</i> .	
339.	8 luglio 1738	Angelo Carasale paga 58 ducati e 1.13 tari a Carlo di Giorgio, per sette mesi di affitto per un appartamento al vicolo «detto il Sargente maggiore, dove abita Anna Maria Peruzzi, detta la Perrucchiera».	4
340.	9 ottobre 1738	Angelo Carasale paga ducati 18 a Domenico d'Afflitto, per una rata maturata il 4 maggio 1738 del fitto della casa «sita sulla strada della Galitta» dove abita Agata Elmi, «virtuosa cantante del nuovo Real Teatro».	11
341.	18 gennaio 1738	Angelo Carasale paga 220 ducati a Domenico Sarro per aver composto il <i>Prologo</i> e l'opera <i>Achille in Sciro</i> , allestita il 4 novembre 1737.	28
342.	8 novembre 1737	Angelo Carasale paga ducati 90 a Vincenzo Re per aver dipinto le scene nel nuovo Teatro.	125
343.	6 dicembre 1738	«In casa della Signora Vittoria Tesi vi sono le seguenti robbe». Elenco della biancheria per lei e per il servitore, dei mobili e degli utensili della cucina. Il marito sottoscrive che dal 19 aprile 1737 viene a Napoli per fa cantare la moglie Vittoria sia nel Teatro San Bartolomeo che nel San Carlo. Firma di Giacomo Tramontino	145
344.	6 dicembre 1738	«In casa della Signora Peruzzi vi sono le seguenti robbe». Elenco della biancheria per lei e per il	146

		servitore, dei mobili e degli utensili della cucina. Il padre della Peruzzi dichiara che dal 9 ottobre 1737 viene a Napoli per far cantare la figlia nel Teatro San Carlo. Firma di Filippo Peruzzi.	
345.	6 dicembre 1738	«In casa della Signora Agata Elmi vi sono le seguenti robbe». Elenco della biancheria per lei e per il servitore, dei mobili e degli utensili della cucina. Dichiara che dal 22 settembre 1737 è a Napoli per cantare nel Teatro San Carlo con sua firma.	147
346.	Napoli, 30 marzo 1738	Certifico io qui sottoscritto come avendo il carico d'assistere nel Real Teatro di S. Carlo in tutte le sere [...] dalli 4 novembre 1737 per tutta la fine del carnevale dell'anno susseguente 1738, vi si rappresentarono tre opere, una detta Achille in Sciro, e l'altra detta l'Olimpiade e l'ultima detta l'Artaserse e furono al n° di recite 40 [...]. Segue l'elenco dei giorni di replica delle opere e l'elenco dei virtuosi cantanti e ballerini.	156- 157
347.	1° luglio 1738	Angelo Carasale paga ducati 100 a Majorano Nicola per aver recitato la <i>Festa Teatrale</i> in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	166

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 465 - I fascicolo 4

348.	s.d.	Bilancio e Levamento del conto di Angelo Carasale dal 30 giugno 1738 e fino alla fine del carnevale 1739 per le opere <i>Demetrio</i> , la <i>Clemenza di Tito</i> , <i>Temistocle</i> e <i>Semiramide</i> e per l'opera burlesca di <i>Spada e Cappa la Locandiera</i> , allestita in occasione del matrimonio di Carlo di Borbone.	s.n.
------	------	--	------

349.	s.d.	«Bilancio in summa» del conto di Angelo Carasale, direttore del Teatro San Carlo, dal 30 giugno 1738 e fino alla fine di carnevale 1739, per quattro opere eroiche <i>Demetrio</i> , la <i>Clemenza di Tito</i> , <i>Temistocle</i> e <i>Semiramide</i> e per l'opera burlesca di <i>Spada e Cappa la Locandiera</i> , allestita in occasione «del matrimonio del Rè Nostro Signore». Introiti ed esiti.	1-5
350.	s.d.	Vittoria Tesi riceve ducati 3396.3.15, valutati in 700 doppie di Spagna, virtuosa per quattro opere nella parte da <i>Uomo</i> , per il vestiario e l'affitto della casa. «le suddette doppie di Spagna sono state valutate alla ragione ducati 4.2.10 l'una».	s.n.
351.	s.d.	Rosa Bavarese riceve ducati 1434.2.10, valutati in 300 doble di Spagna, concessi dal re per clemenza reale, come virtuosa, per il vestiario e l'affitto della casa. «Le suddette doble 300 di Spagna sono state valutate alla ragione ducati 4.2.10 l'una».	s.n.
352.	s.d.	Anna Maria Peruzzi riceve ducati 2768, valutati in 600 doble di Spagna, come virtuosa di quattro opere, per il vestiario e l'affitto della casa. «Le suddette doble 600 di Spagna sono state valutate alla ragione ducati 4.2.10 l'una».	s.n.
353.	s.d.	Agata Elmi riceve 872 ducati per l'onorario come attrice, per il vestiario e l'affitto della casa.	s.n.
354.	s.d.	Maria Broli riceve ducati 396.16, valutati in 70 luiggi d'oro, come ballerina nella <i>Locandiera</i> , per il vestiario e l'affitto della casa. «I suddetti luiggi d'oro si valutano alla ragione di carlini 44 l'uno».	s.n.
355.	s.d.	Maria Reale riceve ducati 603.2.10, valutati in 200 zecchini, come ballerina per quattro opere eroiche, per il vestiario e l'affitto della casa. «I suddetti zecchini sono valutati alla ragione di carlini 26 ½	s.n.

		l'uno».	
356.	s.d.	Giuseppa Corrado riceve 268 ducati come ballerina, per il vestiario e l'affitto della casa.	s.n.
357.	s.d.	Antonia Colasanti riceve 450 ducati per l'opera la <i>Locandiera</i> , per il vestiario e l'affitto della casa.	s.n.
358.	s.d.	Laura Monti riceve 450 ducati come ballerina dell'opera la <i>Locandiera</i> , per il vestiario e l'affitto della casa.	s.n.

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 465 - I fascicolo 5 «Conto d'Introito, ed Esito dell'opere in Musica rappresentate nel Real Teatro di San Carlo dalli 30 Giugno 1738 e per tutto il Carnevale 1739».

359.	s.d.	«Conto di tutte le spese occorse per la Festa Teatrale, intitolata le Nozze d'Amore, e di Psiche, rappresentata d'ordine di S. Maestà Dio Guardi nel Real Teatro di San Carlo il di 23 e 24 Giugno 1738; per festeggiare il Felice maritaggio della Maestà sua colla Reggina nostra Signora».	1
360.	s.d.	Nota di tutte le spese occorse nella Festa Teatrale rappresentata nel Teatro San Carlo il 23 giugno 1738, intitolata le <i>Nozze di Amore e Psiche</i> , in occasione delle nozze reali, per ordini del duca di Salas. La festa si replica per la successiva sera per soddisfazione «de' suoi fedelissimi vassalli». Il totale delle spese ammonta a ducati 8670 e grana 95, con firma di Angelo Carasale.	2 * ⁸⁸⁵
361.	20 marzo 1739	Si avvisa Angelo Carasale che la virtuosa del Teatro San Carlo, Rosa Bavarese, appaltata per quattro opere per un onorario di 400 doble di	4

⁸⁸⁵ MANCINI, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, cit., pp. 9-36.

		Spagna, ne ha recitata solo una perché in stato interessante e pertanto il suo onorario dovrebbe essere di 200 doble, ma «per Real generosità», le si pagano doble 300. Firma di Erasmo Ulloa.	
362.	28 marzo 1739	Angelo Carasale paga 689.2.10, a completamento di ducati 1434.50, valuta di doble di Spagna 300, per l'onorario di virtuosa del Teatro San Carlo, per l'affitto della casa e del vestiario. Firma del notaio Antonio Pistone di Napoli per il tramite di Gabriele Costantini.	5
363.	17 aprile 1739	Angelo Carasale paga 1800 ducati, a completamento di 2750 ducati (doble d'oro di Spagna 600), a Anna Maria Peruzzi virtuosa del Teatro San Carlo, per suo onorario, fitto della casa e vestiario. Firma del notaio Domenico Menecillo di Napoli per il tramite di Filippo Peruzzi suo padre.	6
364.	28 febbraio 1739	Angelo Carasale paga 800 ducati, a completamento di 872 ducati, a Agata Elmi virtuosa del Teatro San Carlo, per il suo onorario, il piccolo vestiario e il fitto della casa.	7
365.	7 aprile 1739	Angelo Carasale paga ducati 30 a Riccardo Broschi per aver accomodato e posto in musica il terzo atto del Demetrio, allestito nel Teatro San Carlo nel 1738.	43
366.	16 luglio 1738	Il maestro di cappella Pietro Auletta sottoscrive di aver ricevuto ducati 100 da Angelo Carasale per aver posto in musica la <i>Locandiera</i> , che si rappresenta nel Teatro San Carlo.	44
367.	5 dicembre 1738	Angelo Carasale paga 115 ducati a Antonio Palella per aver «concertato, e sonata col secondo Cembalo» la <i>Locandiera</i> , allestita nel Teatro San	45

		Carlo, per aver guidato e suonato nel <i>Demetrio</i> e per aver «accomodata, trasportata, guidata e concertata» la <i>Clemenza di Tito</i> per le musiche di Hasse.	
368.	17 aprile 1739	Antonia Colasanti sottoscrive di aver ricevuto da Angelo Carasale 450 ducati per il suo onorario di virtuosa nell'opera burlesca la <i>Locandiera</i> . «La suddetta firma è di proprio mano di Antonia Colasanti».	48
369.	25 ottobre 1738	Angelo Carasale paga 40 ducati, a completamento di 100, a Gennaro Federico per aver composto l'opera di <i>Spada e Cappa</i> , la <i>Locandiera</i> , allestita nel Teatro san Carlo.	55
370.	4 marzo 1739	Angelo Carasale paga 139 ducati ad Angelo Araja per aver copiato le quattro opere Eroiche, rappresentate nel Teatro San Carlo da giugno 1738 e fino a carnevale 1739, compreso le parti dei cantanti e dell'orchestra. Nel pagamento è inclusa anche la copia della <i>Locandiera</i> , degli intermezzi rappresentati nel teatrino di corte. Firma di Erasmo Ulloa Severino e del segretario Geronimo Cito.	58
371.	19 marzo 1739	Angelo Carasale paga a Domenico Catalano, attuario del Teatro San Carlo, 250 ducati, per l'assistenza fatta durante l'allestimento di quattro opere eroiche e una burlesca, rappresentate per la stagione 1737-1738. Firma di Erasmo Ulloa Severino e del segretario Geronimo Cito.	68
372.	27 agosto 1738	Angelo Carasale paga 200 ducati a Giovanni Battista Baldanza per aver composto la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	95

373.	18 agosto 1738	Angelo Carasale paga 100 ducati a Francesco Poleo per aver rappresentato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
374.	1° luglio 1738	Angelo Carasale paga 20 ducati a Giovanni Paolo di Domenico per aver concertato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
375.	9 luglio 1738	Angelo Carasale paga 150 ducati a Vittoria Tesi per aver recitato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
376.	30 giugno 1738	Angelo Carasale paga 100 ducati a Rosa Bavarese per aver recitato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
377.	1° luglio 1738	Angelo Carasale paga 100 ducati a Agata Elmi per aver recitato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
378.	15 aprile 1739	Angelo Carasale paga 100 ducati a Pietro Righini per aver disegnato la scena della <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone nel mese di giugno 1738.	s.n.
379.	22 agosto 1738	Angelo Carasale paga 40 ducati a Angelo Araja per aver copiato la musica della <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
380.	30 giugno 1738	Angelo Carasale paga 100 ducati a Leonardo Leo per composto la musica della <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio	s.n.

		regale di Carlo di Borbone.	
381.	11 settembre 1738	Angelo Carasale paga 60 ducati a Elisabetta Saroni per aver ballato la <i>Festa Teatrale</i> , allestita nel Teatro San Carlo, in occasione del matrimonio regale di Carlo di Borbone.	s.n.
382.	s.d.	«Biglietto per il Conto della Festa che si celebrò nel Real Teatro di San carlo il Matrimonio di S.M. Dio guardi».	s.n.
383.	Palazzo, 3 luglio 1741	Documento in lingua spagnola. Il fiscale Matteo de Ferrante chiede ad Angelo Carasale di rendergli i documenti legittimi e tutte le giustificazioni delle spese fatte, avendo esso ricevuto una partita di 80670 ducati per il matrimonio del re.	s.n.
384.	s.d.	Conto dell'introito ed esito formato da Angelo Carasale per quattro opere eroiche <i>Demetrio</i> , <i>Clemenza di Tito</i> , <i>Temistocle</i> e <i>Semiramide riconosciuta</i> e per l'opera burlesca la <i>Locandiera</i> , allestite per la stagione 1738-1739.	1-3
385.	s.d.	Spese e descrizione delle scene delle opere allestite nella stagione 1738-1739, comprese quelle dei balli.	11-14
386.	Napoli, 15 marzo 1740	Domenico Catalano, assistente del Teatro San Carlo per la stagione 1739-1740, certifica che le opere <i>Partenope</i> , <i>Adriano in Siria</i> e il <i>Trionfo di Camilla</i> si sono replicate per un totale di 43 ed elenca anche i nomi dei virtuosi e ballerini scritturati.	1-2
387.	14 marzo 1740	Angelo Carasale paga 668 ducati a maria Santa Catania, a completamento di 1108.4 «valuta di Gigli d'oro 252 calcolati a carlini 44 l'uno» per la parte di Seconda donna nel Teatro San carlo, per il vestiario.	6
388.	1° luglio 1740	Angelo Carasale paga 145.4.3 ducati per Maria	17

		Brolì, ballerina del Teatro San Carlo per tre opere <i>Partenope</i> , <i>Adriano in Siria</i> e <i>Trionfo di Camilla</i> e per la <i>Festa Teatrale</i> allestita a dicembre 1739 in occasione delle nozze reali di Filippo di Spagna.	
389.	s.d.	Conto d'introito ed esito delle opere allestite nel Teatro San Carlo dal 4 novembre a carnevale 1740.	1-5

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 465 -III fascicolo 1 e 2

390.	s. d.	Liquidazione dei conti del Teatro San Carlo dall'autunno 1741 fino a carnevale 1747, con l'amministrazione Francesco Ciccarelli Regio Percettore ed Avvocato, sotto l'ispezione del marchese di Liveri. Firma del commissario Nicola de Crescenzo.	s.n.
391.	s. d.	1740 -1741. Bilancio e levamento del conto di Francesco Ciccarelli dell'esatto e pagato, sotto l'ispezione del marchese di Liveri, per causa di «lesioni lasciati dal quondam Don Angelo Carasale», amministratore del Teatro nel 1741. Non essendosi potuto rinvenire il conto di Carasale dell'ultimo anno della sua amministrazione si è riconosciuta la liquidazione fatta dal <i>quondam</i> razionale Serafino Cappelli del primo conto portato dal marchese di Liveri nel 1742; ammontando i residui da esigere per la partita di ducati 1819.4.19.	1
392.	s. d.	Levamento del conto di Francesco Ciccarelli delle spese fatte nella Festa teatrale, o sia Serenata in musica rappresentata nel Teatro San Carlo nel mese di ottobre 1741, per l'Inviato Ottomano,	23

		sotto la direzione del marchese di Liveri.	
393.	s. d.	Conto delle spese fatte nel Teatro San Carlo per le commedie rappresentate, dall'autunno 1741 per tutto carnevale 1747, con la direzione del marchese di Liveri, compreso il restante dei residui del carnevale 1741, amministrazione di Angelo Carasale. Il commissario Nicola di Crescenzo.	n.n.

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 466

394.	21 marzo 1746	Francesco Ciccarelli paga alla <i>prima ballerina</i> Maria Grossatesta ducati 800, per il suo onorario e piccolo vestiario, per quello di Andrea detto il Tedeschino e di Gaetano Grossatesta suo marito per tre opere <i>Tigrane</i> , <i>Lucio Vero</i> ed <i>Ipermestra</i> terminate a carnevale 1746. Firma di Liveri.	2 * ⁸⁸⁶
395.	22 novembre 1746	Francesco Ciccarelli, paga 867 ducati Gaetano e Maria Grossatesta, a completamento di 2677, valuta di 1000 zecchini veneziani, per l'onorario di Gaetano e Maria e del ballerino Andrea Todeschino convenuto nella stessa somma, con obbligo per Maria e Todeschino di ballare e per Gaetano di comporre e dirigere i balli per <i>Tigrane</i> , <i>Lucio Vero</i> e <i>Ipermestra</i> . Noi governatori del Banco di Santi Giacomo e Vittoria, Napoli, 20 maggio 1749.	4-5 * ⁸⁸⁷
396.	1° dicembre 1745	Francesco Ciccarelli paga al virtuoso Gaetano Maiorana, detto Cafarelli, ducati 1970, per l'onorario vestiario di tre opere terminate nel carnevale 1745. Firma di Liveri.	78

⁸⁸⁶ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit. p. 108.

⁸⁸⁷ IBIDEM.

397.	18 giugno 1746	Francesco Ciccarelli paga alla virtuosa Giovanna Astrua ducati 2000 per l'onorario e vestiario di tre opere rappresentate nel passato autunno 1745 e fino a carnevale 1746. Firma di Liveri.	85
398.	13 settembre 1746	Francesco Ciccarelli paga 488.2.10 a Giovanna Astra, virtuosa del Teatro San Carlo, a completamento di 2488.50 ducati per l'onorario accordato dalla regia giunta di 550 doble di Spagna per tre opere <i>Tigrane</i> , <i>Lucio Vero</i> ed <i>Ipermestra</i> e per il vestiario. I governatori del Banco di Santi Giacomo e Vittoria, Napoli, 20 maggio 1749.	87-88
399.	20 agosto 1746	Francesco Ciccarelli paga a Giovanna Astra 488.50 ducati per saldo del suo onorario piccolo vestiario per aver cantato in tre opere terminate a carnevale 1746. Firma di Liveri.	86
400.	13 aprile 1745	Francesco Ciccarelli paga a Antonia Colasanti 66.66 ducati per l'onorario e vestiario come virtuosa del Teatro. Firma di Liveri.	111
401.	17 settembre 1745	Francesco Ciccarelli paga a Antonia Colasanti 396.84 ducati per l'onorario e vestiario come virtuosa del Teatro. Firma di Liveri.	112
402.	5 ottobre 1745	Francesco Ciccarelli paga 396.4.4 ducati ad Antonia Colasanti, detta Falegnamina, a completamento di 463.2.10 ducati «cioè, quattrocento cinquanta valuta di cento doppie d'oro di Spagna» stabiliti dal precedente dispaccio reale, per onorario di tre opere <i>Semiramide</i> , <i>Antigono</i> ed <i>Achille in Sciro</i> , rappresentate nel Teatro San Carlo, dal 4 novembre 1744 fino a carnevale 1745. I governatori del Banco di san Giacomo e Vittorio, Napoli, 5 ottobre 1745.	114
403.	30 ottobre 1745	Francesco Ciccarelli paga a Caterina Ripoli 30	115

		ducati, virtuosa del Teatro San Carlo, per tre opere che si allestiranno fino a carnevale 1746. Firma di Liveri.	
404.	6 aprile 1746	Francesco Ciccarelli paga a Caterina Ripoli 52.43 ducati, virtuosa del Teatro San Carlo, per tre opere terminate a carnevale 1746. Firma di Liveri.	116
405.	18 dicembre 1745	Francesco Ciccarelli paga a Caterina Ripoli 40 ducati, virtuosa del Teatro San Carlo, per tre opere che si allestiranno fino a carnevale 1746. Firma di Liveri.	117
406.	20 agosto 1746	Francesco Ciccarelli paga a Caterina Ripoli 391.7 ducati, virtuosa del Teatro San Carlo, per tre opere terminate a carnevale 1746. Firma di Liveri.	118
407.	Napoli, 13 luglio 1745	Domenico Barone prometto e si obbliga di pagare a Catarina Zipoli ducati 500 per onorario delle virtuose fatiche nel recitare la <i>terza parte</i> di tre opere, che si allestiranno dal 4 novembre 1745 fino a carnevale 1746. La virtuosa è tenuta di assistere in tutte le sere delle repliche, senza mai mancare, in caso contrario è tenuta a risarcire danni, spese ed interessi. Inoltre, le promette un'abitazione con mobili e il vestiario. Firma di Liveri.	121
408.	*888	Cautele di pagamenti per Tigrane, Lucio Vero e Ipermestra. Dalle cautele di pagamento dei costumi emerge che il primo ballo prevedeva abiti seri per la coppia Grossatesta e Tedeschino e abiti da giardinieri per la Ronzi, Borghese e Gennariello. Per il secondo ballo sono indicati costumi di mezzo carattere per Grossatesta e Tedeschino ed abiti da turco per la Ronzi e Gennariello. Nel terzo ballo abiti seri per Grossatesta e Tedeschino ed	241

⁸⁸⁸ ALBANO, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone*, cit. p. 109.

		abiti da Ninfe e Pastori per gli altri.	
--	--	---	--

- Regia camera della Sommaria: Dipendenze della Sommaria - Fascio 467

409.	s.d.	Prima lettura. Conto generale di tutti gli esiti ed introiti del sessennio di affitto del Teatro San Carlo, dalla primavera 1747 fino a carnevale 1753, essendosi allestite 24 opere, quattro ogni anno.	n.n.
410.	s.d.	Al principe Placido Dentice, regio consigliere e commissario. Vengono presentati i conti della società appaltatrice del Teatro San Carlo, formata da Diego Tufarelli, Nicolò Tagliavanti, Biagio Soreca e Vincenzo Martinez, poi sostituito da Stefano Buonfiglio, dal mese di dicembre 1746 e per sei anni.	1-11
411.	2 gennaio 1745	Francesco Ciccarelli paga 603 ducati a Giovanna Cortini, detta la Pantaloncina, ballerina del Teatro San Carlo, a completamento di 1153, per la stagione terminata nel 1744 e per il vestiario.	6
412.	29 dicembre 1744	Francesco Ciccarelli paga 603 ducati alla ballerina Giovanna Cortini, per l'onorario di tre opere dall'autunno 1743 fino a carnevale 1744.	7
413.	9 aprile 1745	Francesco Ciccarelli paga 1003 ducati alla ballerina Giovanna Cortini, a completamento di ducati 1153, per l'onorario di tre opere terminate a carnevale 1745.	8
414.	16 novembre 1744	Francesco Ciccarelli paga 2263.50 ducati a Gaetano Majorano Cafarelli, per l'onorario e il vestiario di tre opere <i>Artaserse</i> , <i>Olimpiade</i> e <i>Didone</i> allestite nel Teatro San Carlo nella stagione 1743-1744.	60
415.	23 novembre 1744	Francesco Ciccarelli paga 2263.2.10 ducati a	61

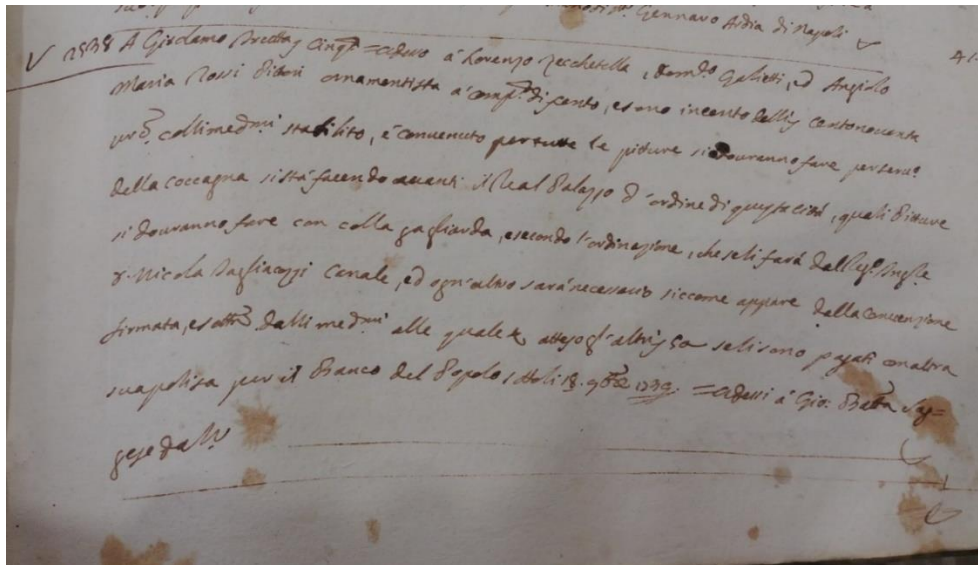
		Gaetano Majorano Cafarelli, per l'onorario e il vestiario di tre opere allestite nel Teatro San Carlo nella stagione 1743-1744.	
416.	27 gennaio 1745	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Giovanna Astrua 600 ducati, <i>Prima donna</i> nelle opere che termineranno a carnevale.	62
417.	6 aprile 1745	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Giovanna Astrua 700 ducati, <i>Prima donna</i> nelle opere che termineranno a carnevale.	63
418.	12 aprile 1745	Francesco Ciccarelli paga alla virtuosa Giovanna Astrua 963.50 ducati, a completamento di 2263.50 ducati, per il suo onorario e vestiario nelle opere <i>Semiramide, Antigono e Achille in Sciro</i> rappresentate fino al carnevale 1745. Firma di Liveri.	64
419.	27 gennaio 1745	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Maria Camati, detta la Farinella, 200 ducati, per tre opere che termineranno a carnevale.	66
420.	22 marzo 1745	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Maria Camati, detta la Farinella, 1253.50 ducati, per tre opere che termineranno a carnevale.	67
421.	9 luglio 1745	Francesco Ciccarelli paga 1253.2.10 a Maria Camati, a completamento di 1443.50 ducati, valuta di 320 doppie di Spagna, promessi per il suo onorario di virtuosa, per uso dell'abitazione e dei mobili e per il vestiario.	68-69
422.	1° dicembre 1744	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Giovanna Astrua, 15.60 ducati, per il prezzo di 4 canne e 5 palmi di raso da lei spesi per farsi confezionare un abito con cappello da Monsieur Liberato. Firma di Liveri.	233
423.	11 dicembre 1744	Francesco Ciccarelli paga alla cantante Giovanna Astrua, 15.3 ducati, per il prezzo di 4 canne e 5	234

		palmi di raso color blu da lei spesi per farsi confezionare un abito con cappello per l'opera <i>Semiramide</i> , per ordine di Liveri.	
424.	11 agosto 1745	Francesco Ciccarelli paga 8 ducati a Gennaro Trezza per il prezzo di un somaro venduto al barone di Liberi, che serve per allestire la nuova commedia nel Teatrino di corte.	464
425.	8 aprile 1745	Francesco Ciccarelli paga 7.18 ducati a Nicola Ventre, a completamento di 12.8 ducati, per la «bianchietura et inamidatura» delle camicie, merletti, fazzoletti e altro per gli attori e le attrici della <i>Claudia del Partenio</i> .	482

II. Trascrizioni di fonti archivistiche scelte

1. *Banchi pubblici napoletani: fonti bancarie del San Giacomo e Vittoria*

Banco di San Giacomo, matr. 929, conto 2538, 28 giugno 1740.



V. 17388 A Giordano Trutta duc. 50, e per esso a Lorenzo Zecchetella, Domenico Galiotti, ed Angiolo Maria Rossi Pittori ornamentista a compimento di duc. 100, e sono in conto delli duc. 190, colli medesimi stabilito, è convenuto per tutte le pitture si dovranno fare per servizio della Coccagna si sta facendo avanti il Real Palazzo d'ordine di questa città, quali pitture si dovranno fare con colla gagliarda, e secondo l'ordinazione, che se li farà dal Regio Ingegnere Don Nicola Tagliacozzi Canale, ed ogni altro sarà necessario siccome appare dalla convenzione firmata, e attesa dalli medesimi alla quale atteso gl'altri duc. 50, se li sono pagati con altra sua polisa per il Banco del Popolo, atteso li 18 novembre 1739, e per essi a Giovanni Batta Saggese, per altri»

«A Giordano Trutta, duc. 50, e per esso a Lorenzo Zecchetella, Domenico Galiotti, ed Angiolo Maria Rossi Pittori ornamentista a compimento di duc. 100, e sono in conto delli duc. 190, colli medesimi stabilito, è convenuto per tutte le pitture si dovranno fare per servizio della Coccagna si sta facendo avanti il Real Palazzo d'ordine di questa città, quali pitture si dovranno fare con colla gagliarda, e secondo l'ordinazione, che se li farà dal Regio Ingegnere Don Nicola Tagliacozzi Canale, ed ogni altro sarà necessario siccome appare dalla convenzione firmata, e attesa dalli medesimi alla quale atteso gl'altri duc. 50, se li sono pagati con altra sua polisa per il Banco del Popolo, atteso li 18 novembre 1739, e per essi a Giovanni Batta Saggese, per altri».

Banco dei Poveri, matr. 1215, 20 ottobre 1737.

Ad Aniello del Giudice $\frac{1}{2}$ tari $\frac{1}{2}$ - cento ale
Prunillo pale
129. della SS. Tes. $\frac{1}{2}$ Duemila trecento cinquant'uno $\frac{1}{2}$ 4.1.6.
e ssa a Don Ang. Carasale e sono delli $\frac{1}{2}$ 30 mila fatti li 14. 8 ore cor. 1737 dalla SS. Tes. e con sua firma
130. della SS. mill. trecento ventidue $\frac{1}{2}$ 3.13. - Espessa a Don Ang. Carasale e sono delli $\frac{1}{2}$ 30 mila fatti li 14. 8 ore cor. 1737 dalla SS. Tes. e con sua firma
131. 4 Prun. Martucci $\frac{1}{2}$ Dieci tari - Espesso ad And. Prunillo

«Alla Generale Tesoreria, 2351 e tari 4.1, e per essa à Don Angelo Carasale, e sono delli ducati 30mila fattoli esito à 14 ottobre corrente 1737 dalla detta Generale Tesoreria, e con sua firma».

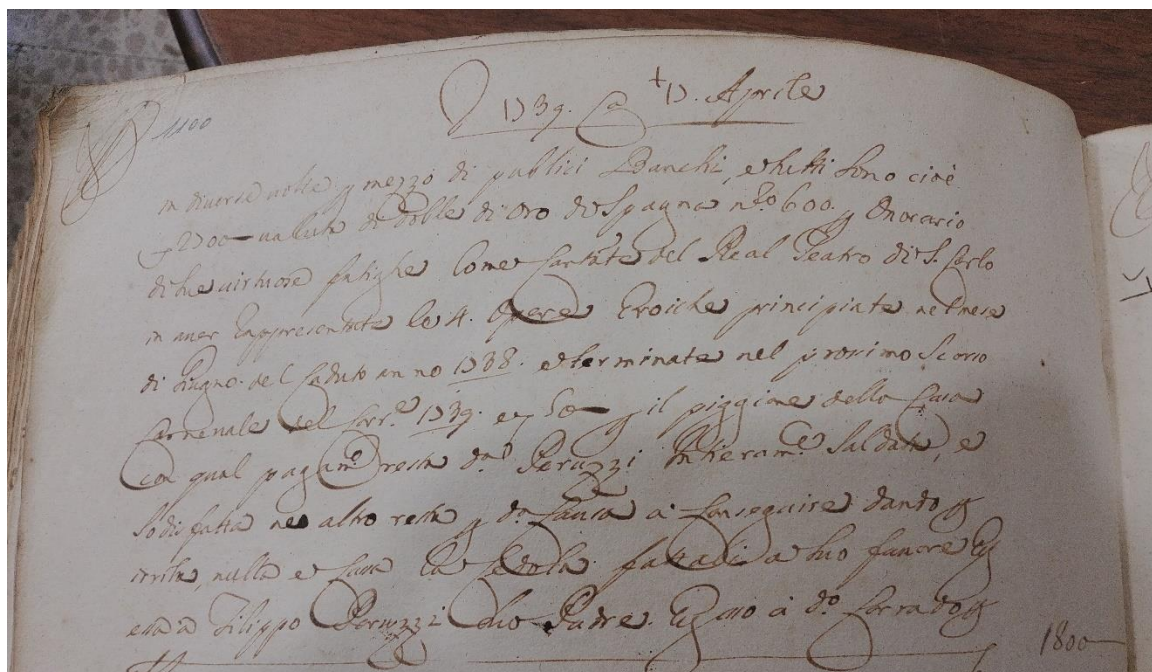
«Al detto, 1322 e tari 3.13, e per essa à Don Angelo Carasale, e sono delli ducati 30mila fattoli esito à 14 ottobre corrente 1737 dalla detta Generale Tesoreria, e con sua firma».

Banco della SS. Annunziata, matr. 994, conto 4219, 20 dicembre 1737.

132. Allo Reg. Sant. Tesoro = 1597 + 20. Dec. =
al Cap. Don Ang. Carasale delli $\frac{1}{2}$ mille novecento fatti li 16. caduto, e per esso a Domenico Moronese
133. Don Emanuele Santoro $\frac{1}{2}$ Ling. Dato alli Padri della Chiesa
D. Staurita di Agrippino di Reg. esito al 16. fatto ai benefici

«Alla Regia Tesoreria, 1987.2.3, e per essa al Capitano Don Angelo Carasale delli ducati 36.000 fattoli esito al 16 caduto, e per esso a Domenico Moronese»

Banco di San Giacomo, matr. 903, 17 aprile 1739.



«A Don Angelo Carasale, duc. 1800, per esso ad Anna Maria Peruzzi a complimento di ducati 2750, atteso l'altri 950 per detto complimento li ha ricevuto in diverse altre per mezzo di pubblici banchi, e tutti sono cioè ducati 2700 per valuta di bolle di oro di Spagna numero 600 per onorario di sue virtuose fatiche come cantante del Real Teatro di San Carlo in aver rappresentate le 4 Opere Eroiche principiate nel mese di giugno del caduto anno 1738 e terminate nel prossimo scorso Carnevale del corrente 1739, e ducati 50 per il piggiore della casa con qual pagamento resta detta Peruzzi interamente saldata, e soddisfatta né altro resta per detta causa a conseguire dando per irrita, nulla e cassa la cedola fattali a suo favore, e per essa a Filippo Peruzzi suo Padre, per esso a detto Corrado, per altri»

uhs A Don. Lenzi utiq; 8-8^o d. Man. e Part. utiq;
 in caus. n. 8. et 9. ————— 8 — conc. utiq;
uhs A Gius. Conrado utiq; 8-8^o d. Man. e Part. utiq;
 in caus. n. 10. et 11. ————— 8 — utiq;
uhs A Metilde Franchi utiq; 8-8^o d. Man. e Part. utiq;
 in caus. n. 12. et 13. ————— 8 — utiq;
uhs A Pennaro Imbombo utiq; 6-8^o d. Man. e Part. utiq;
 in caus. n. 14. et 15. ————— 6 — utiq;
 Enella discuss. fu prov. Ann. utiq;
 Legat. n. 23. et 24. ————— 9

Cantanti

uhs A D. Piet. Cafarelli. p. voce cantato utiq; 90-8^o
 il Man. e Part. utiq; in caus. n. 16. et 17. ————— 90 —
uhs A Gio. Mansuoli utiq; 40-8^o d. Man. e
 Part. utiq; in caus. n. 18. et 19. ————— 40 — *uhs*
uhs A Anna Strada utiq; 90-8^o d. Man. e
 Part. utiq; in caus. n. 20. et 21. ————— 90 —
uhs A Teresa Palma utiq; 30-8^o d. Man. e
 Part. utiq; in caus. n. 22. et 23. ————— 30 —

45
 + 260
 + 30
 + 20
 300
 E fu prov. uti d. 28. et al.

Carrozze

In Brasio Palomba - 1. 2. lo g. fatto di tre carrozze rate
 Am. ingra mandatu' gli Ballerini di d. Serenata
 Cortig. del Guardarob. Manzo. Mant. e Bart.
 uti. in caut. d. 28. et al. 30
 E fu prov. uti d. 28. et al.

Cartapista

8
 A Fran. S. Merio, d. in sottisf. di tutti i Lavori
 di Cartapista serviti gli Cantanti e Compagnie
 Nota di d. Lavori fatti dal d. Guardarob.
 di ord. dell' Spett. g. somma. Mant. e Bart.
 uti. in caut. d. 31. et al. 33.
 E fu prov. uti d. 24. et al.

Colori

3
 A d. Guardarob. Manzo, d. 3. S. da lui spesi di ord.
 dell' Spett. g. compra di Colori, pennelli, gesso,
 ed altro g. dipingere le scene di d. Serenata
 Mant. uti. d. d. Manzo, in caut. d. 34.
 E fu prov. uti d. 24. et al.

Copista di Musica

Adm. iuxta mandatu
et apponam tu
Mandatu
A. d. Man. di Sennaro, 20 - stabiliti dalla S. Santa
Copia della Musica di d. Sennaro con le parti
de' fantanti ed orchestra, in ch. l'arie de' Balli
Mandato e Particolarib. in faust. l. 35. et 36.
E fu prov. ut. d. l. 25.

20
Com. coll'istipendi della
leg. S. Santa in faust. l. 37.

Orappi

A. d. Ant. Mango Guardarob. 87. 3 - presso di tan:
ne 20 1/2 Bari, e anni 16 Brinesini di vari colori
Edm. iuxta mandatu
a Car. l. 24. La Lanna, comprati di ord. dell' Imp.
Edal pagofantone fattini xue abiti g. li Cantanti
Ballerini di d. Sennaro
Nota di d. Seneri, con in piedi Ric. del capo:
Sartore, Certif. di d. Guardarob. della con:
segna di d. sette abiti Man. ut. d. l. di
d. Mango in faust. l. 37 et 38
E fu prov. ut. d. l. 25.

87. 3

Falegnami

Adm. iuxta mandatu
A. d. Mango, 55. l. 5. da lui repartiti cioè, 5 l. 5. a
diversi Falegnami g. due giornate in accomodare le
Scene, ed a diversi Luminari Comparsi, ed altri Serv. g.
giornate freg. serv. ut. d. e. 4 - al pagofalegnami Tar:
caria Danise g. sua assist. e dirig. delle Scene
Nota di d. Operarij con Dichiar. de' med. d. i serv.
stati pagati dal d. Mango, 5 l. 1. 5. Ric. di d. Danise
di 4 - Man. e Part. ut. d. di 55. l. 5. pagati al d.
Mango in faust. l. 39. ad l. 42

55. 1. 5.

no. Conti : 464
pendenze varie

119

Falloni

A Dom. Boccavallo, 24. 5. presso di Falloni ed altro dato
iuxta mandatu' et 3 quatin' del vossucario de d. Terrenata in Libris d.
ubi qui anni 25. 12. ondu 8/2 a. 1. 2. La Libbra ————— 24. 4

Autore deduci a credito
ut infra N. 141 —————

Nota di d. Lenzi conru. del pagofart. presso
cons. all'arz. ubi. certif. del Guadagno di
cessi quatin' Li. sette abito ubi. Mandato e
Cert. ubi. impud. 48. adu. 61 —————
Efu prov. d. d. 24. 3. 17. et reliqui del 2
ut. 25. ad

Dresso alla pta. ref. 24. 3. 17.
Efitati hec — 24. 4
piu in gto. — 25

Guanti

A Nicola Dragoni, 3. 4. 5. presso di papa no Guanti dati
iuxta mandatu' et 3. li Cant. Ball. in comp. mobile de d. Terrenata ————— 3. 4. 5

pro sano uno plus
in actu, delantur

Fuit facta deductio a
credito ut infra N. 141 —————

Nota di d. Guanti Loro presso Certif. ubi.
della consegna. Mand. e Cert. ubi. d. 16. ad 18
Efu prov. d. d. 3. 4. 4. reliqui delectur
ut. 25. ad

Nota impud.
il presso — 3. 4. 4.
Efitati hec — 3. 4. 5
piu efitati — 1.

Indovatura

A Antonio Valenti, lo. 5. indov. ed inargent. del
Carro servito de d. Terrenata ————— 10

Nota di d. Lavoni, Certif. ubi. di cessi efiguiti,
e prezzo d'abito di lo. Mand. e Cert. ubi.
impud. 119. adu. 51 —————
Efu prov. d. d. 11. 26. —

Le name

A D. Nicola Centes, 39. presso di Tao. di pioggio u. Leo
a qua 25. Luna e felle simit. u. lo. a qua 20. e Panax. ————— 39

ubi ubi.

Mand. ubi. e Ali. de d. Centes in piu d'effo
impud. 112 —————
Efu prov. ubi. de 11. 26.

652. 3. 1.

Ornami. di festa

u. 27
 A Filippo F... 8 - g. p... di tutti li foglielli de raso
 g. gli attori, e comieri g. gli attori, e altri orn. di
 festa g. gli fomparsi u. 62
 Man. ut. Nota di d. Lunari, sopra s. g. somma
 dal Suarob. Manno, che no' veltua l'ad
 Comagna Cart. ut. in p. ut. h. 19. ad. 61
 E fu prov. ut. ut. 11. 26. at.

Pellecheri

u. 27
 A Bianchomito, 3 - g. tutto le pellecheri de raso
 g. gli attori, e fomp. de d. Serenata
 Mand. Cart. ut. in p. ut. h. 68. de 66 -
 E fu prov. ut. ut. 22 -

Pittori

u. 27
 A D. Anso. Manno, 28. 3. lo. g. ripartiri a tutti li di.
 pintori, che dipinsero la s. vna ut.
 Mand. ut. con in piedi. del d. Manno, Nota
 di d. Indivici e loro ragg. paghe, g. una giorno
 ra, e una prada che lavorarono, comparsi
 in d. somma, 11. 1. 12. g. peggio di fatto, fesso,
 e colora occorri, e due ret. dell' Archel. d. Vin.
 cenzo de, e di d. Indivici in p. ut. h. 67. de 68 -

Allogniz

u. 27
 A m. Dom. Catalano, 28 - g. sua leguiz. stabilitat.
 su dalla M. M. M. g. sue fatiche ed apist. in d. Sen.
 Per questa Carabela se riferi che mancava
 il docum. de soluto et recepto e fu prov.
 admitt. ex quo constat de ord. M. M. M. g.
 prod. solutione ut in leguiz. 11. 205. at.

Coni. coll' Appunt. ut.
 28
 Riccauta del contratto
 nel volume d' mandati
 1114 -

Specie varie

Ad Ant. Mango 20 - cioè 788 - il cavo oggetto
 del Congo del Centauro e 45 - per prezzo di fant.
 in loco per 1. 15 - il Cant.
 Nota di d. Speff. Man. e Cart. ut. in fant.
 n. 97. ad n. 99

Ad 21. 2. 13. sp. e per rigonare la forma del
 Centauro, e Calce di Ham. e le famose, e Brez.
 L. illum. de d. venata
 Nota di d. Speff. Man. e Cart. ut. in fant.
 n. 100. ad n. 102

Ad 5 - fatto di Clauis. Bot. e Vecchie e quar.
 nivo i Calchelli dell' Ino. Turco e suo seguito
 Man. e Cart. ut. in fant. n. 103. & 104.
 E fu prov. admitt. n. 28. ad.

Stagnaro

Ad Ant. Albano 4 - e diversi accomod. fatti
 in diversi utensili di Latta e Stagno ut.
 Nota aggiustata e di forma Man. e Cart.
 ut. in fant. n. 105. ad n. 107.
 E fu prov. ut. n. 29.

Tela

Ad Onofrio de Leo 3. 4. 1) prezzo di vari finimi.
 e gli abiti ut.
 Nota con l'ut. del capo fustone l'ut. de
 Ant. Mango, Man. e Cart. ut. in fant.
 n. 108. ad n. 110
 E fu prov. ut. n. 29.

n. 15
1191 . 2 . 14.

un d. p. Al Guardarobista D. Antonio Mungo \$ 3. 3 10. spesi in
 compra di tele & rife^{ne} dell'exten^{ne} Sono sparte p^o s^o 3 3 10.
 Man. ut s^o Alie^{ne} del s^o infaut. n. 111 -
 E fu prov. ut s^o ut in Liquid. n. 29.

Partite

Adm. - Si fu esito il d. D. Stan. Ciccarelli di 4 - & lo Bartito di
 Banco n. 110. prodotte nel volume di faulele in giustif^{ne}
 dell' Esiti del p^onto Conto ----- 4 -----
 In vol. faul. p^ontis Computi extant Apoc. Banci
 S. Jacobi et vic^o n. quatragesima -
 E fu prov. ut s^o d. n. 29. at.

Adm. iuxta stabili- Et p^o si fuit esito di 80 - in ricogni^{ne} dell'assistenza p^ono Del vol. di mandati
 limentu^o D. Junctz Corca & evitare ogni confusione e disordine, esp^o specialm. alla Anno -
 del p^onto Conto, Bilanci, Copie & aver fatti i pagam^o s^onti Ricorda del conto
 e tenute conto erag^o, e riscossi e conservati i Documenti Ciccarelli -
 e Scritture prodotte con d. Conto ----- 80 -----
 E fu prov. admittantur juxta Appunt^o in
 Junctz pro ut in p^onti ut in Liquid. n. 201.

1279. 1.

Festa teatrale o sia Serenata del mese di ottobre 1741 per l'Inviato Ottomano.
 Die 3 mensis Martis 1760.
 Continuatum in secunda
 Aula de mane er provis. ut supra

Ballerini

A Francesco Sabioni, e Rosana Saroni sua Moglie, duc. 35 stabiliti loro con appuntamento della Regia Giunta de 3 Dicembre 1741 per aver ballato nel Real Teatro in detta Serenata.

Duc. 35

Si produsse Mandato dell'Illustre Marchese di Liveri Ispettore di detto Real Teatro, diretto al magnifico Dottor Don Francesco Ciccarelli Avvocato e Regio Percettore fu del medesimo, per il pagamento di detta somma e Partita del Banco San Giacomo in testa del detto Don Ciccarelli, della somma medesima da lui pagata alli sudetti per la causa ut supra, in volume cautela presentis computi il 2 & 3.

E così s'intenda ne seguenti avvisi dice mandato ut supra Partita ut supra, et in caut.

Certificato del magnifico Don Girolamo Cito Segretario di detta Reale Giunta, del sudetto Appuntamento con cui furono stabili gli Onorari e ricognizioni à diversi impiegati in detta Serenata, per la somma di duc. 691_12; e come va qui notato in ciascheduna partita in detto Appuntamento compresa ut in caut. il primo.

Ad Elisabetta Saroni duc. 15, per aver ballato ut supra grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 4 e il 5.

Duc. 15

A Francesco Fabbris, ed Anna Moro sua Moglie, duc. 17 ut supra grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 6 et il 7.

Duc. 17

A Domenico Lenzi ut supra, duc. 8, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 8 et il 9.

Duc. 8

A Giuseppe Corrado ut supra, duc. 8, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 10 et il 11.

Duc. 8

A Matilde Franchi ut supra, duc. 8, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 12 et il 13.

Duc. 8

A Gennaro Imbimbo ut supra, duc. 6, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 14 et il 15.

Duc. 6

E nella discussione fu provveduto Adm. ut in Liquidazione il 23 et il 24.

Duc. 97

Cantanti

A Don Gaetano Cafarelli per aver cantanto ut supra duc. 90 grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 16 et il 17.

Duc. 90

A Giovanni Mansuoli ut supra, duc. 40, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 18 et il 19.

Duc. 40

Ad Anna Strada ut supra, duc. 90, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 20 et il 21.

Duc. 90

A Teresa Palma ut supra, duc. 30, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 22 et il 23.

Duc. 30

A Francesco Tolve ut supra, duc. 30, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 24 et il 25.

Duc. 30

A Vito Romito ut supra, duc. 20, grazia il Mandato e Partita ut supra in caut. il 26 et il 27.

Duc. 20

E fu provveduto Ad mitt. il 24 et ab.

Duc. 300

Carozze

Ad Orazio Palomba, duc. 1.2.10, per fitto di tre carozze date per li Ballerini di detta Serenata.

Duc. 1.2.10

Certificato del Guardarobista Mango Mandato e Partita ut supra in caut. il 28 ad il 30.

E fu provveduto ut supra del ut supra.

Cartapista

A Francesco d'Alesio, duc. 8, in sodisfazione di tutti i lavori di cartapista serviti per li Cantanti e comparse ut supra.

Duc. 8

Nota di detti lavori tassati dal detto Guardarobista di ordine dell'Ispettore per detta domma, Mandato e partita ut supra in caut. il 31 ad il 33.

E fu provveduto ut supra del 24 atteso.

Colori

Al detto Guardarobista Mango, duc. 5.3.5 da lui spesi di ordine dell'Ispettore per compera di colori, pennelli, gesso ed altro per dipingere le scene di detta Serenata.

Duc. 5.3.5

Mandato ut supra e ricevuta del detto Mango, in caut. il 34.

E fu provveduto ut supra il 24 atteso.

Copista di musica

A Francesco di Gennaro, duc. 20, stabilitili dalla Regia Giunta per copiatuta della Musica di detta Serenata con le parti de cantanti ed orchestra, incluse l'arie de Balli.

Duc. 20

Mandato e Partita ut supra in caut. il 35 et 36.

E fu provveduto ut in liquidazione il 25.

Drappi

A Don Antonio Mango Guardarobista duc. 87.3, prezzo canne 204, Rasi e canne 16 ornesini di vari colori a carlini 24 la canna, comprati di ordine dell'Ispettore e dal Caposartore fattine sette abiti per li cantanti e ballerini di detta Serenata.

Duc. 87.3

Nota di detti generi, con in piedi ricevuta del Capo Sartore. Certificato di detto Guardarobista della consegna di detti sette abiti Mandato ut supra e ricevuta di detto Mango in caut. il 37 et 38.

E fu provveduto ut supra del 25.

Falegnami

Al detto Mango, duc. 55.1.5, da lui ripartiti cioè, duc. 51.1.5 à diversi Falegnami, per due giornate in accomodare le scene, ed a diversi Luminari Comparsa, ed altri serviti per giornate fu per servizio ut supra, e duc. 4 al capo falegname Zacaria Danise, per sua assistenza e direzione delle scene.

Duc. 55.1.5

Nota di detti Operari con Dichiarazione de medesimi d'esserli stati pagati dal detto Mango, duc. 51.1.5 ricevuta di detto Danise di duc. 4. Mandato e Partita ut supra di duc. 55.1.5 pagati al detto Mango in caut. il 39 ad il 42.

Galloni

A Domenico Morcavalle, duc. 24.4, prezzo di Galloni ed altro dato per guarnizioni del vestuario di detta Serenata in libre 17 once 8 a 1.2 la libra.

Duc. 24.4

Nota di generi con ricevuta del capisartore, prezzo convenuto alla ragione ut supra. Certificato del Guardarobista di esserli guarniti li sette abiti ut supra. Mandato e Partita ut supra in caut. il 43 ad il 45.

E fu proveduto adm., duc. 24.3.17 et reliqui del cit. il 25 atteso.

Guanti

A Nicola Dragone, duc. 3.4.5 prezzo di paia 30 Guanti dati per li cantanti e ballerini e comparse nobili di detta Serenata.

Duc. 3.4.5

Nota di detti Guanti e lono prezzo. Certificato ut supra della consegna. Mandato e Partita ut supra in caut. il 46 ad il 48.

E fu proveduto adm., duc. 3.4.4 et reliqui de leantum cit. il 25 atteso.

Indoratura

Ad Antonio Valente, duc. 10 per indoratura ed inargentatura del carro servito per detta Serenata.

Duc. 10

Nota di detti lavori. Certificato ut supra di esserli eseguiti, e prezzo datoli di duc. 10. Mandato e Partita ut supra in caut. il 49 ad il 51.

E fu proveduto adm., il 26.

Legname

A Don Nicola Ventre, duc. 39 per prezzo di tavole di pioppo numero 100 a grana 35 l'una e selle simili numero 20 a grana 20 l'una servite ut supra.

Duc. 39

Mandato ut supra e ricevuta di detto Ventre in più diverse in caut. il 52.

E fu provveduto ut supra il 26.

Maestri di cappella

A Don Domenico sarro, duc. 45, pagati in vigore del supra citato Appuntamento della Regia Giunta, per la Musica di detta Serenata da esso accomodata e guidata.

Duc. 45

Mandato e Partita ut supra in caut. il 53 et 54.

A Don Antonio Palella, duc. 3.3.15, per aver sonato il secondo cembalo ut supra.

Duc. 3.3.15

Mandato e Partita ut supra in caut. il 55 et 56.

Orchestra

A Don Antonio Mango, duc. 165.1.17, per ripartirli a tutti li sonatori di corda e fiato, che sonarono nell'orchestra del Real Teatro nella rappresentazione di detta Serenata.

Duc. 165.1.17

Nota di detti individui con ricevuta dell'intiera somma, del Capo violino Domenico de Matteis, per ripartirla a medesimi da quali se ne fece anche ricevuta. Mandato e Partita ut supra di detta somma pagata a detto Mango in caut. il 62 al il 64.

E fù provveduto adm. iuxta Appuntamento, ut in liquidazione il 26 et atteso.

Oglio

A detto Mango, duc. 22.4.15, prezzo di staia 15 oglio da esso comprato, e servito, per due nuove pruove e rappresentazione di detta Serenata, a carlini 15 lo staio, e grana 45.

Duc. 22.4.15.

Mandato ut supra con in piedi ricevuta del detto Mango e certificato dell'Ispettore ventree, e capo luminare Giuseppe Costa della consegna e consumo di detto oglio in caut. il 57.

E fu provveduto adm., del 26 atteso.

Ornamenti di testa

A Filippo Fede, duc. 8, per fitto di tutti li cappelli di raso per gli attori, e concieri per le attrici e per altri ornamenti di testa per le comparse ut supra.

Duc. 8

Mandato ut supra e Nota di generi, falsata per detta somma dal Guardarobista Mango, che ne certifica la consegna e Partita ut supra in caut. il 59 ad il 61.

E fu provveduto ut supra cit. il 26 atteso.

Pelucchere

A Biase Romito, duc. 3, per tutte le pelucche date a fitto per gli attori, e comparse di detta Serenata.

Duc. 3

Mandato e Partita ut supra in caut. il 65 et 66.

E fu provveduto ut supra il 27.

Pittori

A Don Antonio Mango, duc. 28.3.10, per ripartirli a tutti li Dipintori, che dipinsero le scene ut supra.

Duc. 28.3.10

Mandato ut supra con in più ricevuta del detto Mango, Nota di detti Individui e loro rispettive paghe, per una giornata, ed una serata che lavorarono, compresi in detta somma, duc. 11.1.174 per prezzo di colla, gesso, e colori occorsi, e due ricevute dell'Architetto Don Vincenzo Rè, e di detti individui in caut. 67 & 68.

Ricognizioni

Al magnifico Domenico Catalano, duc. 25, per sua ricognizione stabilitali dalla reale Giunta per sue fatiche ed alpist.a in detta Serenata.

Duc. 25

Per questa Partita si riferì che mancava il documento di soluto et recapto e fu provveduto admitt.; ex quo constat de ordine Reale pro detta solutione ut in liquidazione il 205 atteso.

A Gennaro Mauro e Cristoforo Cordelli Aiutante del detto Catalano, duc. 5.1.10 stabilitali dall'Ispettore per loro alpist.a in detta Serenata.

Duc. 5.1.10

Mandato e Partita ut supra in caut. il 70 & 71.

E fu provveduto adm., il 27.

A Don Antonio Mango e Don Giobbe Barbato, duc. 25, stabiliteli dalla Regia Giunta per loro fatiche ed assistenza ut supra.

Duc. 25

Due Mandati e due Partite ut supra in caut. il 72 ad il 75.

E fu provveduto iuxta Appuntamentum il 27 atteso.

A Don Vincenzo re Architetto, e capo dipintore del Real Teatro, duc. 25, per sua assistenza e fatiche nella direzione e dipintura delle scene ut supra.

Duc. 25

Mandato e Partita ut supra in caut. il 76 & 77

E fu provveduto ad mitt. del 27 atteso.

A Giulio Cesare Banci Capo Sartore, duc. 5 per l'assistenza, e direzione nella formazione del vestuario di detta Serenata.

Duc. 5

Mandato e Partita ut supra in caut. il 78 & 79.

E fu provveduto ut supra del 27 atteso.

A Matteo Zaccaria, duc. 10, stabiliteli dalla Regia Giunta per avere fatta la figura del centauro in detta Serenata.

Duc. 10

Mandato e Partita ut supra in caut. il 80 et 81.

E fu provveduto iuxta appuntamentum reg. del 27 atteso.

Rigamatori e Sartori

A Giulio Cesare Banci, duc. 28.1.10, cioè duc. 10.3 per giornate di rigamatori e rigamatrici, duc. 12.1.10 per giornate de sartori, e duc. 5.2 per varie spese occorse nella formazione del vestuario di detta Serenata.

Duc. 28.1.10

Tre Note de sudetti Operari con le rispettive loro paghe e spese fatte. Certificato di detto Guardarobista Mango di detti lavori e spese, due ricevute di detti operari. Mandato e Partita ut supra in caut. il 82 ad il 86.

E fu proveduto ad. Mitt. il 28.

Scarparo

Ad Onofrio di Gregorio, duc. 5.3, prezzo di quattro paia di stivaletti per gli attori e per fitto di altri per le comparse.

Duc. 5.3

Nota di Generi, Mandato e Partita ut supra in caut. il 87 ad il 89.

E fu proveduto ut supra il 28.

Sedie darmano

A Filippo SantaMaria, duc. 6.1.10 per viaggi numero 42 per li Cantanti e Ballerini nelle prouve e rappresentazione di detta Serenata.

Duc. 6.1.10.

Nota di detti Viaggi e con certificati del Guardarobista Mango di essersi eseguiti, Mandato e Partita ut supra in caut. il 90 ad il 92.

E fu proveduto ut supra il 28.

Spese sul Palco

All'Ajutante Giobbe Barbato, duc. 15.1.12, spesi in varie occorrenze ut supra.

Duc. 15.1.12

Nota di dette Spese, Certificato dal Guardarobista che essersi eseguite. Mandato e Partita ut supra in caut. il 93 ad il 96.

E fù proveduto ut supra il 28 atteso.

Spese Varie

Ad Antonio Mango, duc. 80, cioè duc. 35 per il cavo esetto del corpo del centauro, duc. 45 per prezzo di cantare tre servite ut supra, a duc. 15 il cantaro.

Duc. 80

Nota di dette Spese, Mandato e Partita ut supra in caut. il 97 ad il 99.

Al detto, duc. 21.2.13, spesi per perfezionare la forma del centauro, per calze di stama per le comparse, e cere per l'illuminazione per detta Serenata.

Duc. 21.2.3

Nota di dette Spese, Mandato e Partita ut supra in caut. il 100 ad il 102.

Al detto, duc. 5, per fitto di planche portatili e sedie per guarnire i Palchetti dell'Inviato Turco e suo seguito.

Duc. 5

Mandato e Partita ut supra in caut. il 103&104.

E fù provveduto ad mettr. il 28 atteso.

Stagnaro

Ad Antonio Albano, duc. 4, per diversi accomodi fatte in diversi utensili di latta e stagno ut supra.

Duc. 4

Nota aggiustata per detta somma, Mandato e Partita ut supra in caut. il 105 ad il 107.

E fù provveduto ut supra il 29 atteso.

Tela

Ad Onofrio de Sio, duc. 3.4.17, per prezzo di vari finimenti per gli abiti ut supra.

Duc. 3.4.17.

Nota con ricevuta del Caposartore, Certificato di detto Antonio Mango, Mandato e Partita ut supra in caut. il 108 ad il 110.

E fù provveduto ut supra il 29 atteso.

Al Guardarobista Don Antonio Mango, duc. 3.3.10, spesi in compra di tele per rifezione delle Scene e loro sparti per detta Serenata.

Duc. 3.3.10

Mandato ut supra e ricevuta del sudetto in caut. il 111.

E fù provveduto ut supra in liquidazione il 29.

Partite

Si fa esito il detto Dottor Don Francesco Ciccarelli di duc. 4 per le Partite di Banco numero 40 prodotte nel volume di cautele in giustificazione degl'Esiti del presente conto.

Duc. 4

In volume cautele presentis computi extant Apoce Banci SS. Jacobi et Vittorie
intro quatráginta.

E fù proveduto ut supra il 29 atteso.

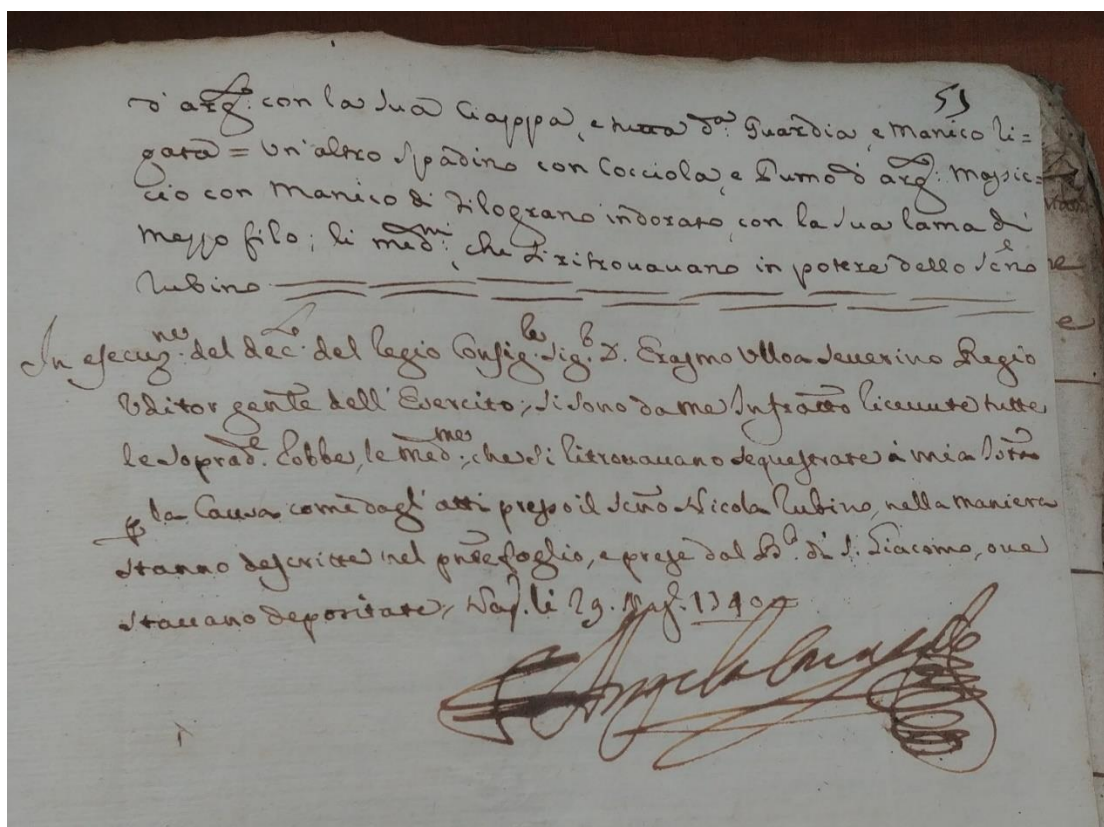
E più si fece esito di duc. 80 in ricognizione dell'assistenza per esso fatta in varie
occorrenze di detta Serenata, e specialmente alla Corta per evitare ogni confusione e
disordine, e per la formazione del presente Conto, Bilanci, e Copie e per aver fatti i
pagamenti sudetti e tenute conto erogazione, e riscossi e conservati i Documenti e
Scritture prodotte con detto Conto.

Duc.80

E fu proveduto admittantur juxta appuntamentum Reali Juncti , pro ut in precedenti;
ut in liquidazione il 201.

56
Notam. delle teg. arg. che sin dal di 26. mag. 1739. fur-
no ritrovati nella casa delle m. Antonio e Biola Buo-
nocoro e quelli posti al Banco di S. Giacomo dal Seno Lu-
cino Scrivano della D. V. G. D. della D. V. G. e listy-
si al ponte d'oro della med. Consignati al sig. Seno
Colonnello D. Angelo Carajale =
Sei Chiccheri d'arg. da dentro indorate con sei piattini an-
che d'arg. di peso libbre quattro =
Un bacile ed un bocale d'arg. di peso libbre quattro ed on-
ze dieci scannellato a due parti p. uso di far la barba =
Una quanterà piccola, un bacilotto ed una sotto coppa
d'arg. di peso libbre tre et onze cinque =
Undici Diarini sei grandi e cinque mezzani d'arg. di peso lib-
bre cinque et onze sette e mezzo =
Dodici Chiccheri p. sorbeta e sei giarri d'arg. di peso li-
bre tre et onze sette =
Undici Brocche e sette Cocchiari alla Dedyca ed altri sette
Cocchiari p. sorbeta con tre Cocchiaroni uno d'epi porze-
lato d'argento di peso libbre quattro et onze sei =
Sei Corcelli con maniche d'arg. un Cortellone ed un Broc-
chone anche con maniche d'arg. di peso libbre tre et onze tre
Una posata di Campagna con Corcello, Forcina e Cocchiaro
di peso onze tre e mezzo =
Uno Spadino licio ed un altro lauorato, il primo licio a quat-
tro Vitarelle con manico di diogano e l'altro lauorato col
il manico di Cola di peso onze ventinove =
Uno Sciabolotto col suo manico d'Agata Orientale di peso onze sei
Cinque Reliquiari di diogano di peso onze otto =
Un Impregia, un Diocato, due Zuccheri piccoli, due Pinzari

piccoli un Cannale, un Campanello, e quattro Candelle
 piccoli d'arg. & peso libbre quattro, et onze tre
 Quattro quadrati uno con effigie di S. Nicola, l'altro
 Anna, e l'altro d'arg. con cornici di nero negro con
 quarzini d'arg. & piancia di peso libbre una, et onze due
 Un Crocifisso con croce di nero negro, e due quarzini d'arg.
 peso di peso onze sette in circa
 Una diadema d'arg. Cyellata di peso onze una
 Due Reliquie ad uso di S. Maria di piancia d'arg. Cyellata
 peso libbre due in circa
 Due altre Reliquie piccole ad uso di S. Maria d'arg. Cyellata
 di peso una libbra in circa
 Cinque quadrati d'arg. & piancia Cyellata, uno d'arg.
 Bilograno col loro lanti in mezzo di stame indorato, uno
 gemme di piancia Cyellata, una diadema a stello
 uno Dozalapoli, un pungolo, ed una pipipa col suo qua-
 rzone di peso onze tredici e mezzo
 Uno Bicchierino di cocco con sua quarzini d'arg. & peso
 onze due in circa
 Tre Anelle all'antica col perle num. cinquanta cinque
 crocetta di Rubini num. vent'uno di peso d'oro oncia
 meno un trappego con tutte le fittucce = Un chie-
 ro con diamante di fondo in mezzo, e due piccoli = Uno or-
 loggio d'arg. indorato con la sua chiave e suggello =
 altro Orologio col la sua intagliata d'arg. con sua ca-
 glia, chiave, e due suggelli = Un chircicero col un
 verde folia, e due diamantini = Uno spadino con la
 guardia, e Manico d'arg. Mayriccio intagliato fatto
 Coda con la sua lama di filo, e Veroleto al fodero
 arg.



Notamento delli seguenti argenti, che sin dal di 26 maggio 1739 furono ritrovati nella casa delli Magnifici Antonio, e Nicola Buonocore e quelli posti al Banco di San Giacomo dal Scrivano Rubino, Scrivano della Regia Uditoria Generale dell'Esercito e li stessi al presente d'ordine della medesima consignati al Signor Tenente Colonnello Don Angelo Carasale.

- Sei chicchere d'argento da dentro indorate con sei piattini anche d'argento di peso libre quattro.
- Un bacile ed un Bocale d'argento di peso libre quattro ed onze dieci scannellato a due parte per uso di far la barba.
- Una guantiera piccola, un Bacilotto ed una sotto coppa d'argento di peso libre tre et onze cinque.
- Undeci piattini sei grandi e cinque mezzani d'argento di peso libre cinque et onze sette e mezzo.
- Dodici chicchere per sorbetta e sei giarre d'argento di peso libre tre et onze sette.
- Undeci brocche e sette cocchiari alla tedesca ed altri sette cocchiari per sorbetta con tre cocchiaroni, uno d'essi portesato d'argento di peso libre quattro et onze sei.

- Sei conrtelli con maniche d'argento di peso libre tre et onze tre.
 - Una posata di campagna con cortello, forcina e cocchiario di peso onze tre e mezza.
 - Uno spadino licio ed un altro lavorato, il primo liscio a quattro vitarelle con manico di filograno e l'altro lavorato con il manico à cola di peso onze venti in circa.
 - Uno sciabolotto col suo manico d'Agata Orientale di peso onze sei in circa.
 - Cinque reliquiari di filograno di peso onze uno.
 - Un impresa, un fioretto, due zavatte piccole, due ginzieri piccoli, un canale, un campanello e quattro candilabri piccoli d'argento a peso di libre quattro et onze tre.
 - Quattro quadretti uno con l'effigie di San Nicola, San Francesco, Sant'Anna e San pascale d'argento con cornice di Pero negro con guarnizioni d'argento di piangia di peso libre una et onze sei in circa.
 - Un crocifisso con croce di Pero negra e sue guarnizioni d'argento di peso onze sette in circa.
 - Una diadema d'argento cesellata di peso one una.
 - Due reliquie ad uso di sfera di piancia d'argento cesellate di pero libre due in circa.
 - Due altre reliquie piccole ad uso di sfera d'argento cesellate di peso una libra in circa.
 - Cinque quadretti d'argento di piancia cesellata, uno d'essi filograno con loro santi in mezzo di rame indorate, uno gezzione? Di piangia cesellata, una diadema a stelletelle, uno tocealapsi, un pungolo ed una pioppa con due guarnizioni di peso onze tredici e mezzo.
 - Uno bicchierino di cocco con sua guarnizione d'argento di peso onze due in circa.
 - Tre anelle all'antica con perle numero cinquantacinque, crocetta di rubini numero vent'uno di peso d'una oncia meno un trappeso con tutte le fittucce.
 - Un chirchietto con diamante di fondo in mezzo e due piccoli, uno orologio d'argento indorato con la sua chaive e suggello, un latro orologio con coscia intagliata d'argento con sua cinghia, chiave e due suggelli; un chirchietto ed un [...] verde falsa e due suggelli.
 - Uno spadino con sa guardia e manico d'argento massiccio intorcigliato fatto con la coda con la sua lama i filo e veroletta al fodero d'argento con la sua ciappa e tutta detta guardia e mancio rigata.
 - Un altro spadino con cocciola e pumo o fumo? D'argento massiccio con manico di filograno indorato con la sua lama di mezzo filo; li medesimi che si ritrovano in potere dello scrivano Rubino.
- In esecuzione del decreto del Regio Consigliere Signore Don Erasmo Ulloa Severino Regio Uditor generale dell'Esercito, si sono da me infratto ricevute tutte le sopradette robbe, le

medesime, che si ritrovano sequestrate à mia Iunta per la causa come dagl'atti presso il Scrivano Nicola Rubino, nella maniera stanno descritte nel presente foglio, e prese dal Banco di San Giacomo, ove stavano depositate. Napoli 29 maggio 1740.

Don Angelo Carasale.

39
Carcere presso gli anni della Reg. Ferd. Vizeo
Dell' Ercato il Mag. Nicola Buonocore
Dai giorni fitti di Napoli al pod. carcere nato
faccare di S. Giacomo d'ordine del Reg. Ferd.
D. D. Erasmo Vinea Luvario Reg. Ferd. Vizeo
Ord. 9. Reg. Ferd. Vizeo, posto nel luogo
Catacaracas e gli spontaneamente, e debita-
tato, e dichiara, come nell' anno passato 1799.
fu egli carcerato assieme con il G. Antonio
Buonocore suo fratello, e furono sequestrate
et annotate tutte le robe e beni loro di
ordine di D. D. S. Vizeo Ferd. d'istanza del
D. D. Angelo Parascala si aver fatto rapporto
de esso Mag. Nicola, et il D. G. Antonio
suo fratello, i avevano commesse molte frodi,
e si avevano appropriato molto denaro, nel
maneggio, ed incumbenze, e avevano anche
respettamenti nelle fabbriche, e lavori fatti
di ven. della Reg. Ferd. tanto in questa città
di Napoli, quanto nelle Località di Soriano.
Per la causa dopo aver esso Mag. Nicola
et il D. G. Antonio suo fratello, referta una loro
plegna carceri, et finalmente, senza esservi
proceduto a verun atto, ma solam. perari
Riformazione sui Capitoli del D. D. Angelo
come all' ora si diceva, fecero tanto esso
Mag. Nicola, che D. G. Antonio una d'ele

ragione a favore di D. S. D. Angelo, in cui
dixero, e confessorono de tutte l'opere
loro robbe, come sopra sequestrate, consistenti
in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili
di casa, d'altro descritto, d'annotato, nell'
atto di D. Sequestro, come pure un capitale
di ~~se~~ ^{se} ~~sequestrato~~, sopra la casa Santa, S. Maria
Grazia Nuova, venduta da Fran. de' Rossi,
erano stati fatti, e comprati, con denaro pro-
prio di D. S. D. Angelo, ~~dato~~, ~~mandato~~
nel tempo del maneggio di detti affari, e
incumbenze, che Em. Mag. de' Buonocore
avevano esercitato, e perciò cedono, e
rinunciarono, al D. S. D. Angelo tutte le
sue robbe capitale e fructi, come
sopra sequestrati, consentendosi che detto di
D. S. D. Angelo, e consegnando al D. S. D. Angelo, con
robba propria. E così, avendo fatto per
tutte le sue robbe, crediti, e capitale
sequestrate, furono essi M. Nicola, e G.
Ant. Buonocore escarcerati, come appa-
rice dagli atti fatti presso del M. Nicola
Rubino Sano di Era, Ref. Viceroy, alle
quali è la più vera narrativa de' fatti,
e M. Nicola Buonocore, si rimette.
Essendo però detti atti pervenuti in potere
del M. Don. Francesco Sano di detta

~~li si presentò di osservarlo~~

+ procedente qualche regolo
come in fatti convennimo per la
memoria di docat.

§

stessa def. Pietro Viduza, e desiderando che
 M. Nicola di osservarlo ~~si potesse procurare~~
 la sua capioni e vedere li suoi interessi
 in discorso casuali. col M. Pio. Battà
 Catalano figlio di D. M. Don. si offerì
 di ubbidire fare osservare gli in effetto
 a li convegni però tutti sciolti e scusati
 e senza essere in nessuna carta foliata affin
 che quando esso M. Nicola osservati, e
 l'averne scusati; ma nel memoria esso
 M. Nicola stava gli osservando e notando
 quella che stimava necessario per li suoi
 interessi, si nelle giorni parati di fatto
 carcerato, come si ritrovò in causa di D.
 Processo, quale fu citonato in casa di
 esso M. Nicola e fu pigliato da gente
 di force di D. Teja. Pietro Viduza, e con
 mandato al M. Giacinto Sangreio uno della
 medesima, ed erudendosi detti M. Nicola
 col D. M. Catalano scusati e senza essere
 affatto foliati, nella stessa maniera che
 furono adesso M. Nicola Buonocore con
 segnati dal D. M. Pio. Battà di suo figlio
 si dice che mi mancano in D. Processo molte
 scritture, che dice D. M. Nicola Lubino
 che si allora additò da causa essere le reg.
 che stanno in detti M. quando lui si.

Scritture de si avessero mancanti
di essere state originali: esso M^o Nicola
la fatta e fa la parte di delegato, e consen:
tamento, con cui vuole, e si consente, che
quantunque, le de. menzionate Scritture, pre:
sentemente non vi siano, in d. Lorenzo, nella
d. mano, s'abbia, come se realm^{te}, d'effe:
tivamente vi fossero, dello stesso tenore
di sopra descritto; e se abbiano, e debbiano
avere il d. loro total effetto, come, se
originalm^{te} nel d. Lorenzo si trovassero, come
se erano prima, e della stessa maniera, forma
e vigore con cui furono fatte, e non altrimenti.
Liberandosi però espresse, e suo M^o Nicola
di fare la sua d. legge scritto, che sarà dal
d. carcere, o di ritorno de. Scritture, che
si dicono mancanti dal d. Lorenzo, o se
appartene se gli si angidiprese in sua
casa, o no; di modo che ritornandosi
de. Scritture, se ne abbia e debbia avere
quella ragione, che conviene secondo la
d. loro fletta, peso, e valore, che avranno
de. loro, senza potersi tener conto, ne
ragione veruna della parte di delegazione,
e di quanto in essa si è avvertito e si con:
viene. D'aggiuandosi, che la med. non
siansi disprese in sua casa, ma che uno

82
M^{lo} Nicola non l'altre amato in suo
potere nel d. Incesso; la parte d'cliar^{re}
e consentant. ex nunc pro hunc, certis e
debia certare irrito, nullo, e caso, e di
nunc uigore, come se mai fuisse stato
fatto, e non altrimenti, senza che possa
mai apportarli pregiudizio veruno. Se
cosi con M^{lo} Nicola, Esd. eltarato, e
dichiaro, e si e' consentato, e contentato
e non altrimenti, ne d'altro modo.

Costituito presso gl'atti della Regia Generale Udienda dell'Esercito il Magnifico Nicola Buonocore di questa città di Napoli, al presente carcerato nelle carceri di San Giacomo, d'ordine del Regio Consigliero Don Erasmo Ulloa Severino Regio Uditor Generale di detta regia Generale Udienda, posto nel luogo e altra carcere per il quale spontaneamente ha dichiarato e dichiara, come nell'anno passato 1739 fu egli carcerato assieme con il signor Antonio Buonocore suo Fratello e furono sequestrate et annotate tutte le robbe e beni loro d'ordine di detto sottoscritto Uditor Generale ad istanza del suddetto Don Angelo Carasale per aver esposto che esso Magnifico Nicola et il detto Antonio suo fratello l'avevano commesse molte frodi e si avevano appropriato molto denaro nel maneggio ed incumbenze che avevano avute rispettivamente nelle fabbriche e lavori fatti per servizio della Regia Corte, tanto in questa città di Napoli, quando nelle presidi di Toscana. Per la qual causa dopo aver esso Nicola et Antonio suo fratello sofferta una lunghissima carcirazione; finalmente senza essersi proceduta à atto, ma solamente presasi informazioni su deposito del suddetto Don Angelo come [...] si riceve, fecero tanto esso Nicola et Antonio una dichiarazione à favore di detto sopradetto Don Angelo, in cui dissero e confessarono che tutte l'anzidette loro robbe,

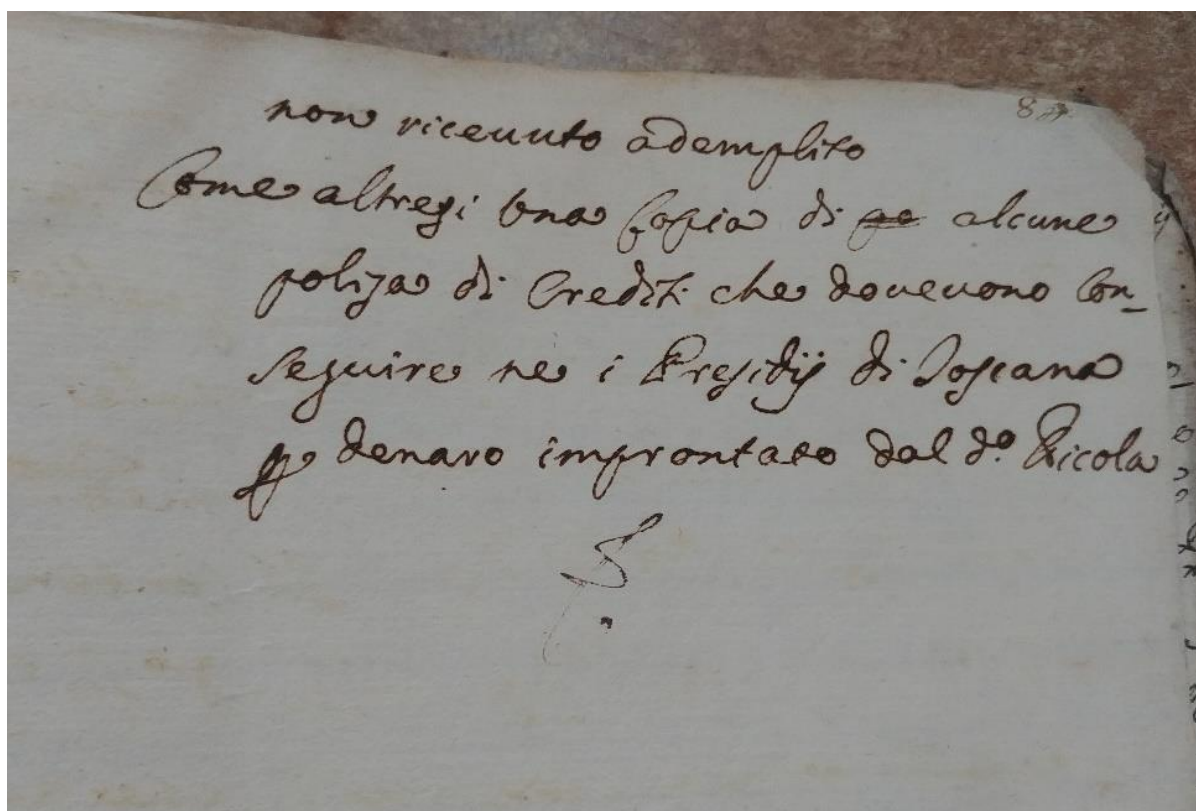
come sopra sequestrate, consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa ed altro descritto, ed annotato nell'atto di detto sequestro, come pure un capitale di ducati cinquecento, sopra la Casa Santa, Ave Grazia Plena, vendutali da Francesco de Rosa erano stati fatti e comprati con denaro proprio di detto Don Angelo, nel tempo del maneggio di detti affari, ed incumbenze, che essi Mag.li de Buonocore avevano esercitato e perciò cedero e rinunciarono al detto Don Angelo tutte le suddette loro robbe, capitale e crediti come sopra sequestrati, contentandosi che tutto si desse e consignasse al detto Don Angelo, con robba proprio. E così, avendosi quello pigliate tutte e suddette robbe, crediti e capitale, furono essi Nicola e Antonio Buonocore scarcerati, come apparisce dagl'atti fatti presso Nicola Rubino Scrivano di essa Regia Udienza, alle quali per la più mera narrativa de fatti esso Nicola Buonocore, si rimette avendo però dett'atti pervenuti in potere di Domenico Catalano scrivano di detta stessa regia Generale Udienza e desiderato esso Nicola di osservarli per poter premere le sue ragioni, e vedere li suoi interessi in discorso casualmente col Magnifico Giovanni Batta Catalano figlio di detto Magnifico Domenico si offerì di volerceli fare osservare, egli in effetto ce li consegnò però tutti sciolti e scusiti e senza essere in nessuna carta foliata, affinché avendoli esso Magnifico Nicola osservati, ce l'avesse restituiti; ma nel mentre esso Nicola stava quelli osservando, e notando quello che stimava necessario per li suoi interessi, fu nelli giorni passati de fatto carcerato, come si ritrova per causa di detto processo, quale fù ritrovato in casa di esso Magnifico Nicola, e fù pigliato da gente di corte di detta Regia Generale Udienza, e consegnato al Magnifico Giacinto Campere scrivano della medesima; ed essendosi detti [...] osservati dal detto Magnifico Catalano scusiti, e senza essere affatto foliati, nella stessa maniera che furono da esso Magnifico Nicola Buonocore consegnati, si dice che vi mancano in detto processo, con le scritture, quale dice detto [...] Nicola Rubino che per allora additò detta causa essere le seguenti che stavano in dett'atti, quando lui vi consegnò à detto Magnifico Domenico Catalano, e sono cioè il detto contentamento, dichiarazione, e cessione fatta da esso Nicola e suo fratello in beneficio di detto Don Angelo, di tutte le ordinate loro robbe sequestrate, come sopra, e del detto capitale allora di ducati 500, sopra la Casa Santa Ave Grazia Plena, comprata dall'anzidetto Francesco de Rosa, in diverse copie di polise di nomi de debitori, di esso Nicola nelle quali dichiarava, detto suddetto Don Angelo di aver ritenuto l'originale, fra le quali ve n'era una di ducati duecento ventidue, dovuti da Principe Astarita datoli à cambio maritimo. Altra di Gabriele Trapani di ducato centocinquanta, con ricevuti di detto Carasale, [...] se ne dovevano esiggere

ducati cinquanta, atteso ducati 100 erano stati depositati e liberati, da detta regia Generale Udienza a Francesco de Rosa a complimento del presso di detto capitale, come sopra venduti ad essi Magnifici de Buonocore. Una copia del biglietto de Buonocore, che dovrà eseguire da persona de presidi di Toscana, per causa di denaro improntato da esso Nicola la cessione, e donazione fatta dal medesimo al suddetto Don Angelo Carasale à beneficio della signora Dorodea Carasale sua figlia del detto capitale di ducati 100 sopra la Casa Santa Ave Grazia Plena, comprato come sopra dal detto Antonio e ceduto, ad esso Don Angelo, ed il decreto dell'intestazione di detto capitale in beneficio di detta Donna Dorodea come pure li decreti ultimamente fatti per il pagamento delle summe stavane esatte, tanto detto Francesco de Rosa venditore di detto capitale, quanto esso Magnifico Buonocore nel nome come dagl'atti. E perché, se bene dette scritture, che si dicono precedentemente mancate, nel detto processo non si ricorda, esso Nicola di averle ne vedete nel medesimo, ne quelle li furono dal detto magnifico Giovanni Batta Catalano, con spezial menzione consigliate; onde avrà potuto accadere che avendo esso Nicola, ricevuto detto processo tutto scusito, squinternato e senza essere foliato, si fussero casualmente disperse dette scritture, che si dicono al presente mancanti ad ogni modo, per esimersi da ogni faccia e da ogni ulteriore molestia per detta causa, e fu dovuta cautela ed indennità di detto Magnifico Domenico Ctalano scrivano di detta Regia Generale Udienza, che lo conservava dalla di lui casa, esso Nicola l'ha ricevuto; e non potendosi rifare dette scritture che si asseriscono mancanti per essere state originali. Esso Nicola à fatta e fa la presente dichiarazione e contentamento, con cui vuole e si contenta che quantunque, le dette menzionate scritture, presentemente non ne siano in detto processo nulla di manco, s'abbia, come se realmente ed effettivamente vi fussero, dello stesso tenore di sopra descritto, e che abbiano e debbano avere il di loro total effetto, come, se originalmente nel detto processo si trovassero, come vi erano prima e della stessa maniera, forza e vigore con cui furono fatte e non altrimenti. Preservandosi pero espressamente esso Magnifico Nicola di fare le sue ragioni uscito, che sarà da dette carceri, o per ritrovare dette scritture, che si dicono mancanti dal detto processo, ò per appurare se quelle si anzi disperse in sua casa, o nò; di modo che ritrovandosi dette scritture, se ne abbia e debba avere quella ragione, che convince secondo la di loro gli fa, peso e valore che avranno de [...], senza potersi tener conto, ne ragione veruna della presente dichiarazione e di quanto in essa si è assertio e si contiene, ed appurandosi che le medesime non siansi disperse in sua casa, ma che esso Magnifico Nicola non l'abbia avute in suo potere nel detto processo; la presente dichiarazione e contentamento

ex nunc prò tunc, resti e debbia restare irritato, nullo e casso e di niun vigore, come se mai fusse stato fatto e non altrimenti, senza che possa mai apportarli pregiudizio veruno. e così esso Magnifico Nicola à dichiarato e dichiara e si è contentato e contenta e non altrimenti, ne d'altro modo.

87
Nota delle sc^{te} Scritture man-
canti nel Processo di sequestri
fatti al fr^{ate} Antonio Buonocore,
e Nicola suo fr^{ate} che si abito
dal mag^{istro} Nicola Rubino
La dichiaraz^{ione} fatta dal d^{no} fr^{ate} Ant^{onio}
Buonocore in tempo vivente, e
da Nicola suo fr^{ate} confessando
in esso il tempo che avevano ser-
vito al Sig.^{ro} Cavajale, e maneggia-
to molte migliaia del med.^{esimo} re-
pettinam^{ente} nelle fabbriche di Ragoli,
e Prejidi di Rocana, nella quale
confessorno il denaro fraudolente-
mente preso, e con quelli fatto
ne la compra d'Abiti, ornam^{enti},
suppellettili, argento, ed altro des-
critto nel sequestro, e come tale
le robbe sud^e p^{er} l'istesso Stato

Comprato di proprio denaro del
D. Carayales, esorcio de Juras
quello spettano al med; e come
tali se rinunciano tutte al
suo +
Il Contentam, Sei Cessione che, fa
D. J. Carayales del Capite di J. S.
che auuano Comprato da D. M.
de Rojas li Cets Buoncores, e gli
intestarsi ai D. Dorocea suo figlio
La copia y tratta di una poliza in
bianco di J. 222. debiti del D. M. de
vitas dati a cambio maximo
e con vic. del D. Carayales sotto
effere in suo potere l'origle
Altra copia di Soliz di Sabrielo Tru-
pani con vic. del D. Carayales
l'origle di J. 150. sopra de gli li-
doueono effere J. 50. addego li
doc. 100. furono depositati in Banco
e liberati al D. de Rojas per il fatto



Nota delle seguenti scritture mancanti nel Processo di sequestri fatti al fù Antonio Buonocore, e Nicola suo fratello che si attivò dal magnifico Scrivano Nicola Rubino.

La dichiarazione fatta dal detto fù Antonio Buonocore in tempo viveva, e da Nicola suo fratello confessando in essa il tempo che avevavo servito al Signor Carasale, e maneggiando molte migliaia del medesimo rispettivamente nelle fabbriche di Napoli, e Presidi di Toscana, nella quale confessorno il denaro fraudolentemente presosi, e con quelli fattosene la compra di abiti, ornamenti, suppellettili, argento ed altro descritto nel sequestro, e come tale le robbe suddette per esserno state comprate di proprio denaro del detto Carasale, e perciò de Iure quelle spettano al medesimo; e come tale le rinunciorno tutte al medesimo.

Il contentamento; su cessione che fa detto Signor Carasale del capitale di duc. 500 che avevano comprato da Francesco de Rosa li detti Buonocore, e quello intestarsi à Donna Dorodea Sua figlia.

La copia estratta di una polisa in bianco di duc. 222 debiti da Principe Astarita datili à cambio marittimo e con ricevuta del detto Carasale sotto essere in suo potere l'originale.

Altra copia di polisa di Gabriele Trapani con ricevuta del detto Carasale, l'originale di duc. 150 sopra de quali si dovevano esiggere duc. 50; atteso li docati 100 furono depositati in Banca, e liberati al detto de Rosa, per il capitale non ricevuto adempito.

Come altresì una copia di alcune poliza di crediti che dovevano conseguire ne i Presidii di Toscana per denaro improntato dal detto Nicola.

Die Secunda m. Aug. 1694. ⁹⁵
 Ex. in loco ubi datur extra carceres.
 Contro persona greto d'atti dalla Reg. d'Ente 1694 dell' Ep. il m. Nicola Buono-
 core di d'ora città di Napoli al pnto carcerato nelle Carceri di S. Giacomo
 d'oro del Regio Con. sig. P. Erasmo de' Blosa Saverino Reg. d'Ente
 di d'ora Reg. d'Ente 1694, posto nel luogo extra carceres, il quale spontanea-
 mente ha dichiarato e dichiara come nell'anno passato Millesecento trenta
 nove fu egli carcerato assieme con il suo Antonio Buono core suo fratello
 e furono sequestrate, et annotate tutte le robe, e beni loro d'oro di
 d. sig. d'Ente ad ista del sig. P. Angelo Caravale, per aver questo effetto
 che esso m. Nicola, et il detto Antonio suo fratello avevano commesso
 frodi, e si avevano appropriato molto denaro nel maneggio, et incombenza
 che avevano avuto rispettuam. nelle fabbriche, e lavori fatti governare
 della Regia Corte, tanto in questa città di Napoli, quanto nelle Regie città
 di Soriano. Per la qual causa dopo aver esso m. Nicola, et il detto Anto-
 nio suo fratello sofferto una lunghissima carcerazione, fecero tanto
 m. Nicola, quanto d. Antonio uno dichiarare in favore del sig. P.
 Angelo Caravale, in cui dissero, e confessano che tutte le robe, e
 robe, come sopra sequestrate consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti,
 suppellettili di casa, et altro descritto, et annotato nell'atto di d. sequestro,
 come pure un capitale di d. cinquecento sopra la casa Santa A. S.
 vendutoli da' Grandi de' Reja erano stati fatti, e comprati con denaro
 proprio di d. sig. P. Angelo nel tempo del maneggio di d'etti affari, et incom-
 benze che essi m. de' Buonocore avevano operato, e perciò cederon
 et rinunciarono al d. sig. P. Angelo tutte le sud. loro robe, capitali
 et crediti, come sopra sequestrati, contentandosi che tutto si d'asse, e

es capione fatto da esso m^o Nicola, e de la suo fratello in beneficio di d.
17^o Angelo di tutte le d.^e loro volte sequenti, come sopra, e del d.^o
capitale ancora di d.^o Cinquecento, sopra la casa Santa A. S. L. Com-
prato dall' anidetto Fran. de' Boga. La dichiarat^o di m^o Antonio, e Toico
la Buonecore nella quale confessavano che il sig. P. Angelo Carayale
usando d'atti della sua generosità l'ha vitagiato tutti li motivi, ughiti
biancheria, e Letto di Damico Contonuti nell'anno 1641, auendogli solam^{te}
ritenuti gl'argent, polye d'effenze, et il capite di d.^o Cinquecento, di
chiavando auer quelle viceuute. Diverso Copie di polye di nomi de
debitore d'esso mag^o Nicola, nella quali dichiaraua d'esso sig. P. Angelo
di auer ritenute l'origi, fra le quali ue n'era vn de d.^o Duecento
uentidue douuti da m^o Martinus daboli a cambio maritimo. Altra
di Gabriele Trapanis di d.^o Cento cinquanta con vic^o di sig. Carayale,
de gli se ne doueuano essere d.^o Cinquanta, altre d.^o Cento erano
stati depositati, e liberati da d.^o sig. Ent. 1641 a Fran. de' Boga per il
Complim^o del prezzo di d.^o capitale come sopra uenduto ad essi m^o de
Buonecore. Vna sopra di biglietto di Buonecore, che diceua conpe-
quire da persona de l'edij di Boycano gl'auoy di denaro improntato
da esso mag^o Nicola. La cessione, e dona^o fatto dal d.^o sig. P. Angelo
Carayale a beneficio della sig. P. Pordea Carayale sua figlia del d.^o
capitale di d.^o Cinquecento sopra la casa Santa A. S. L. Comprato come
sopra dal d.^o m^o Antonio, e ceduto ad esso sig. P. Angelo, et il del. del
intestazione di d.^o capitale in beneficio di d.^o P. Pordea, come pure li
decreti ultimam^{te} fatti per il pagam^o delle summe. Auane spate, tanto
d.^o Fran. de' Boga uenditore di d.^o capitale, quanto esso m^o Buonecore
nel nome come dagli atti. E perche sebbene d.^o scritture, che li dicono
presentem^{te} mancant nel d.^o Processo, non si ricorda esse m^o Nicola
di auerle, ne vedute nel med^o, ne quelle li furono dal d.^o m^o de' Boga.

Catalane Cons. p. cal. m. g. r. n. c. g. n. e. c. o. n. g. n. a. t. e. v. i. d. e. a. u. e. n. t. i. p. o. t. u. t. o. a. c. c. i. d. e. r. e.
che autate per m. Nicolas ricuanto d. Procepo tutto scritto, e quinter-
nate, e alcune altre foliate, e fossero casuali de' dispersi dette scritture,
che si dicono al quito mancanti, ad ogni modo per ogni maniera
e da ogni ulteriore molestia si debba cessa, e si deve dar la cautela, et in-
tegrita di d. m. Don. Catalane m. d. g. a. Reg. d. e. t. b. d. i. e. n. t. e. c. h. e. l. o. m.
tenueas d'ales d'elui casa d. m. Nicolas l'ha ricuanto, e non potendo
effare dette scritture che si afferiscono mancanti, per essere state scritte
per m. Nicolas la fatto, e sia la parte dichiarata, e contentata, con
cui vuole, e si contenta, che quantunque le d. menzionate scritture
presenti non si siano in detto Procepo, nulla di manco si abbia le
ma se real m. ed effettuarli vi fossero, dalle stesso tenore di sopra de-
scritto, e che abbiano, e debbiano avere il ditto totale effetto, come
le originali nel d. Procepo si trouavano, come vi erano prima, e delle
stesso maniera, forza, e vigore con cui furono fatte, e non altri m.
Reges bandosi per i proprii d. m. Nicolas di fare le sue diligenze
usate che siano da d. carca, o per ritrovare, dette scritture che si di-
cono mancanti dal d. Procepo, o per appurare se quelle siano dispersi
in sua casa, o no, di modo che ritrovandosi dette scritture se ne abbia,
e debba avere quelle che trouene secondo la ditto qualita, peso, e
colore che aueranno de loro, senza potersi tener conto, ne ragione
ueruna della presente dichiarazione, e di quanto in essa si e
asserite, e si contiene, ed appurandosi che le medesime non siano
dispersi in sua casa, ma che esso mag. Nicolas non l'abbia au-
ata in suo potere nel detto Procepo, la presente dichiarazione,
e contentamento ex nunc pro tunc resti, e debbia restare irrito
nullo, e basso, e di niun uigore, come se mai fusse stato fatto,

e non altrimenti, senza che
e così esso mag. Nicola ha dichiarato e dichiarato, e si è Contentato
e Contentato, e non altrimenti, nel d'altro modo
Io Nicola Buonocore dichiaro come sopra
del se non si è rinunciato
già in forma
fatto a secreta

Contesto personalmente presso gl'atti della Regia Generale Uditoria dell'Esercito il magnifico Nicola Buonocore di questa Città di Napoli al presente carcerato nelle carceri di San Giacomo d'ordine del Regio Consigliero Signor Don Erasmo de Ulloa Severino Regio Uditore Generale di detta Regia Generale Uditoria, posto nel luogo extra carcere, per il quale spontaneamente hà dichiarato, e dichiara come nell'anno passato mille centotrenta nove fu egli carcerato assieme con il quondam Antonio Buonocore suo fratello e furono sequestrare, et annotate tutte le robbe e beni loro d'ordine di detto Signor Uditor Generale ad istanza del Signor Don Angelo Carasale, per aver questo esposto che esso magnifico Nicola, et il detto quondam Antonio suo fratello l'avevano commesse nuove frodi, e si avevano appropriato molto denaro nel maneggio, et incombenze che avevano avuto rispettivamente nelle fabbriche e lavori fatti, per servizi della Regia Corte, tanto in questa Città di Napoli, quanti nelli presidii di Toscana. Per la qual causa dopo aver esso magnifico Nicola, et il detto quondam Antonio suo fratello sofferto una lunghissima carcerazione fecero tanto esso magnifico Nicola, quanto detto quondam Antonio una dichiarazione à favore del Signor Don Angelo Carasale, in cui dissero, e confessorno che tutte l'anzidette loro robbe come sopra sequestrate consistenti in oro, argento, abiti, ornamenti, suppellettili di casa, et altro descritto, et annotato nell'atto di detto sequestro come pure un capitale di docati cinquecento sopra la Casa Santa A[ve] G[razia] P[lena] vendutoli da Francesco de Rosa erano stati fatti e comprati con denaro proprio di detto Signor Don Angelo nel tempo del maneggio di dett'affario, et incombenze che essi de Buonocore avevano esercitato, e perciò cederono e rinunciarono al detto Signor Don Angelo

tutte le sudette loro robbe, capitale e crediti, come sopra sequestrati contentandosi che tutto si dasse, e consegnasse al detto Signor Don Angelo come robba proprio. E così avendosi quello pigliate tette le sudette robbe, crediti, e capitale sequestrato, furono essi magnifici Nicola, e quondam Antonio Buonocore scarcerati, come apparisce dagl'atti fatti presso del magnifico Nicola Rubino Scrivano d'essa Regia Udienza, alli quali per la più vera narrativa de fatti esso magnifico Nicola Buonocore si rimette.

Essendo però dett'atti pervenuti in potere del magnifico Domenico Catalano Scrivano di detta stessa Regia Generale Udienza, e desiderando esso magnifico Nicola d'osservarli per poter promorre le sue ragioni, e veder li suoi interessi, indiscorse casualmente col magnifico Giovan Battista Catalano figlio di detto magnifico Domenico, si offerì esso magnifico Giovanni Battista di volerli far osservare precedente qualche regalo, come infatti così prima di darli dett'atti, come nel tempo che gli consegnò, e doppo averli consegnati li diede in più volte la summa di docati trentasette, e carlini sette, quali in effetto ce li consegnò, però tutti sciolti e scusiti, e senza essere in nessuna carta foliata, affinché avendoli esso magnifico Nicola osservati ce l'avesse restituti; ma nel mentre esso magnifico Nicola stava quelli osservando, e notando quello che stimava necessario per li suoi interessi, fù nelli giorni passati da facto carcerato; come si ritrova per causa di detto Processo, quale fu ritrovato in casa d'esso magnifico Nicola e fù pigliato da genti di Corte di detta Regia Generale Udienza, e consegnato al magnifico Giacinto Campese Scrivano delle medesima, ed essendosi dett'atti osservati dal detto magnifico Catalano scusiti, e senza essere affatto foliati nella stessa maniera che furono ad esso magnifico Nicola Buonocore consegnati dal detto magnifico Giovan Battista di lui figlio, si dice che vi mancando in detto processo molte scritture, quale dice detto magnifico Nicola Rubino che per allora attito detta causa essere le seguenti che stavano in dett'atti, quando lui li consegnò à detto Domenico Catalano, e sono cioè il detto contentamento; dichiarazione e cessione da esso magnifico Nicola, e detto quondam suo fratello in beneficio di detto Signor Don Angelo di tutte le dette loro robbe sequestrate, come sopra, e del detto capitale ancora di docati cinquecento, sopra la Casa Santa A[ve] G[razia] P[lena] comprato dall'anzidetto Francesco de Rosa. La dichiarazione di essi Antonio, e Nicola Buonocore nella quale confessavano che il Signor Don Angelo Carasale usando gl'atti della sua generosità l'hà rilasciato tutti li mobili, vestiti, biancherie, e letto di damasco contenuti nell'annotazione, avendosi solamente ritenuti gl'argenti, polise d'esiggenze, et il capitale di docati cinquecento, dichiaravano aver quelle ricevute. Diverse copie di polise di nomi de debitori d'esso magnifico

Nicola, nelle quali dichiarava detto Signor Don Angelo d'aver ritenute l'originali, frà le quali ve n'era una di docati duecento ventidue dovuti da Principe Astarita datoli à cambio maritimo. Altra di Gabriele Trapani di docati cento cinquanta con ricevuta di detto Signor Carasale de quali se ne dovevano esiggere docati cinquanta, atteso docati cento erano stati depositati, e liberati da detta Regia Generale Udienza à Francesco de Rosa per il complimento del prezzo di detto capitale come sopra venduto ad essi magnifici de Buonocore. Una copia di biglietto di Buonocore, che diceva conseguire da persone de Presidii di Toscana per causa di denaro improntato da esso magnifico Nicola. La cessione e donazione fatta dal Signor Don angelo Carasale à beneficio della Signora Donna Dorodea Carasale sua figlia del detto capitale di docati cinquecento sopra la Casa Santa A[ve] G[razia] P[lena] comprato come sopra dal detto quondam Antonio, e ceduto ad esso Signor Don Angelo, et il decreto dell'intestazione di detto capitale in beneficio di detta Donna Dorodea, come pure li decreti ultimamente fatti per il pagamento delle summe stavano esatte, tanto detto Francesco de Rosa venditore di detto capitale, quanto esso magnifico Buonocore nel nome come dagl'atti. E perché sebbene dette scritture, che si dicono presentemente mancanti nel detto processo, non si ricorda esso magnifico Nicola di averle, ne vedute nel medesimo, ne quelle li furono dal detto magnifico Giovan Battista Catalano con special menzione consignate, onde averà potuto accadere che avendo esso magnifico Nicola ricevuto detto processo tutto scusito, squinternato, e senza essere foliato, si fussero casualmente disperse dette scritture che si dicono al presente mancanti, ad ogni modo per essersi da ogni faccia e da ogni ulteriore molestia per detta causa, e per dovuta cautela, et integrità di detto magnifico Domenico Catalano Scrivano di detta Regia Generale Udienza che lo conservava dalla di lui casa esso magnifico Nicola l'hà ricevuto, e non potendosi rifare dette scritture che si asseriscono mancanti per essere state originali, esso magnifico Nicola hà fatta, e fa la presente dichiarazione, e contentamento, con cui vuole, e si contenta, che quantunque le dette menzionate scritture presentemente non vi siano in detto Processo, nulla di manco si abbia come se realmente, ed effettivamente vi fussero, dello stesso tenore di sopra descritto, e che abbiano, e debbiano avere il di loro totale effetto, come se originalmente nel detto Processo si trovassero, come vi erano prima e della stessa maniera, forza, e vigore con cui furono fatte, e non altrimenti; preserbandosi però espressamente esso magnifico Nicola di fare le sue diligenze uscito che sarà da dette carceri, ò per ritrovare dette scritture che si dicono mancanti dal detto Processo, ò per appurare se quelle siansi disperse in sua casa, ò no, di modo che ritrovandosi dette scritture se ne abbia e debbia avere quella

ragione che conviene secondo la di loro qualità, peso e valore che averanno de Iure, senza potersi tener conto, ne raggione veruna della presente dichiarazione, e di quanto in essa si è asserito e si contiene, mà che esso magnifico Nicola non l'abbia avute in suo potere nel detto Processo, la presente dichiarazione e contentamento et nunc prò func resti, e debbia restare irritato, nullo, e casso, e di niun vigore, come se mai fusse stato fatto e non altrimenti, senza che possa mai apportarli pregiudizio veruno e così esso magnifico Nicola hà dichiarato e dichiara, e si è contentato e contenta, e non altrimenti,; ne d'altro modo. Io Nicola Buonocore dichiaro come sopra.

Et sic iuravit et venunt ci avit in forma.

Ecc^{mo} Sig.^{to}

22
31

Mi do l'onore di rappresentare nuovamente a V. Ma. Ecc.^{ta} come dependosi deguata
 M. Sig.^{to}, darmi il Carico dell'Amministrazione delle opere in musica,
 rappresentate tanto nel Teatro di S. Bartolomeo, quanto nel Real
 Teatro di S. Carlo, come a ogni delle spese, che occorrono douano, indi
 occorsero nelle quattro opere, che si rappresentarono in d. Teatro di
 S. Bartolomeo nell'autunno del 1736, e p. tutto il Generale del 1737,
 da me si formò di queste nel pass. anno il Conto dell'Introito, ed
 Esito, in cui rimansi Creditore della Real Azienda in 7. 600.
 in circa, secondo il Bilancio, che presentai all' Ecc.^{ta} V. Ma.; il qual Re-
 dito nacque per gl'ordini dati dalla M. V. di voler ind. Opero
 anche li Balli, per sparsi delle med. aumentate le solite deco-
 razioni, e per esser aggiunto di più il Musico Catrelli, che non
 era induso in quella compagnia; questo Bilancio fu dell' Ecc.^{ta}
 V. Ma. rimesso al Regio Auditore gente dell' Esercito S. Erasmo
 V. Ma., affinché l'avesse riconosciuto, e dal med. dopo fattegi
 tutte le più strette, ed esatte diligenze, e visitate fiscalmente
 tutte le partite, fu di nuovo rimesso all' E. V. Ma. coll'approda-
 re di esser quello giustificato, onde che mi si douesse a pagare tutto,
 e quanto andauo Creditore, lo che fuora Ecc.^{ta} Sig.^{to} non
 ho hauuto la sorte di conseguire, non essendosi pur anche
 deguata l' E. V. di ord. alla Depressa gente il sudd. pagamento; e
 si dice che mi conuenga di far presente all' E. Ma., che non ostante

che da me si fa esse l'ammministrare ^{ve. sud.} senza la pretesione
minima licenzione, non ostante ancora non meno il debito
proprio denaro, che il dover soggiacere di proprio ad infinite
spese, di cui non ho preteso, ne preteso riconoscer, volle appo-
tamense il ditador gente, che lo dougi soggiacere al paga-
mento del fitto di un balco di quarta fila seruito p uso mio,
della mia famiglia, come dal Bilancio sud. si riconosce. Si
vedendosi intanto continuato da me a porre in egezione le tre opere
sicche nel Nuovo Real Teatro di S. Carlo, che cominciarono nell'au-
tunno del pass. anno, e terminarono nel Carneuale del Corrente
mi diedi l'onore di presentarme a v. E. il bilancio dell'Autro
di Esito, da cui ne risulta un Creditore di Esito, superante
l'Interoito, in altri $\text{L. } 14500$. incirca, cagionati similmente
coll'occasione della formazione del sudetto Nuovo Teatro, e Conue-
nuto farsi tutto lo scenera nuovo, come pur anche per ordine
della M. Maestri è stata la Compagnia de' Balli, decorazioni ec-
cepiue, vestuarij, aumento di orchestra, ed altre spese indispen-
sabili, come tutto si osserva distintam^{te} nel bilancio sud. In vista
dici di serui l. E. v. rimatterlo alla nuova Giunta a tal effetto
formata, che si compone dal Legio Config. & Truc. Fiscales del Real
Patrim. S. Matteo di Ferrara, Dal Reg. Config. & Auditoro gente

D. Rajmo Vloa, e dal Ricale de Conti D. Gian Orlando, incarica-
do alla ^{meo} che auvegno quello riconosciuto, fiscalizzato, e ben
considerato, e di ciò che non risultava, l'auvegno rappresentato
all' E. Vra, ed essendo da me accaduto dal Ministero Sud. mi fu
ordinato, che il bilancio sud. dovesse essere formato in forma legge
Camera, per potersi procedere a ciò, che dall' E. Sua li stava in-
caricato, e se bene da me di fatto rappresento, che non essendo
l'effetto Sud. Stato Ministero pecuniario, ed essendo fatto tutti
li pagamenti occorsi sotto la buona fede, non potera, né doveva
essere soggetto alla rigorosa esibizione de Conti in forma legge
Camera. Dando più, che si trattava di semplici materie mac-
caniche, le quali ben possono senza tanta formalità exa-
minarsi, tutto volto si ordinato decreto, che adegli douuto
dare i Conti Sud. in forma legge Camera nel breuisimo termine
di soli dieci giorni, onde sono stato obligato di formare nuo-
uamente il sud. bilancio in forma legge Camera, con tutti li ne-
cessarij documenti, che a momenti da me di presenteranno, quando
che sic ^{me} il Conto sud. non può, che in picciolissime cose
difficultarsi, giacche rispetto all' Anticoito, essendo quasi che
tutto di Appalti fissi, di Salchi, e Jedie, a riberba del solo trat-
tato accidentale delle Serate di Opera, non porta esitazione,
come nouo lo porta adregio quasi che tutto l' Esito, che è Certo, ed

indisultabil per comporsi dall'Appalto de Cantanti, Ballerini
orchestras, exhaestri di Cappella, cose pure troppo note al S. Legio che
genti, coll'intelligenza di cui, a tenore dell'ordini Ricevuti dall'
via, fatti si sono; ed in quanto non ostante, che i dubj, che nel
Bilancio sud. incontrarsi potrebbero sottilmente fiscali quan-
do, non sarebbero, che per piccioli ^{me} somme dipendenti da
Introiti, ed Esiti incerti, si è al Supp. ritardato il Rimborso con
L. 6500, di cui è indubitato Creditore per le quattro opere
rappresentate in S. Pietro di S. Bartolomeo, che dalli L. 14500.
di cui è anche Creditore per Esito, superante Introito, occorso
nelle tre opere rappresentate in S. Real Teatro di S. Carlo, nell'
autunno dell'anno 1737, e terminate nel Carnevale del 1738.
Alloche aggiugnasi Sig. Ecc. che per le opere così Esiti
che, come Dunley che finora rappresentate e poste in piedi in
detto Real Teatro, mi trouo già aver pagata la Summa di
L. 20330: 15, de quali altro in finora non si è fatto, che
L. 8815: 35, così dall'affitto de' Palchi in conto delle due late
delle due opere già rappresentate, intitolate il Semetrio, e la
Clemenza di Tito, come dalle Vedie appaltate, e dal fruttato
delle serate delle Vedie Volontari, e Palchi di 4^{to}, 5^{to}, e 6^{to} Filas;
onde oltre delle precedenti Summe, uado attualm. Creditore
in altri L. 11514: 80, come potrà l. E. via riconoscere dal

15
Seruino ordinare, come vmiel^{la} la supplico, alla Deuotissima gente,
che mi si paghino per ora tanto li Sud. $\text{L. } 6500$. già appurati, ed
approvati dallo stesso Sud. gente quanto i Sud. $\text{L. } 1151A: 80$, da
quali vado Creditore per le Opero Correnti, che in unum formano
la somma di $\text{L. } 28000$ mila, e quattordici, e ogni ottanta,
accio colli med^{esimi} possa supplire all' opere sud. a miei bisogni, e
sodisfare a chi deuo, leggendo pendenti gli altri $\text{L. } 14500$, de
quali son pur anchora v^{er}o. Secondo il Conto, che deuegi dicuere
nella riferita Summa di gran lunga maggiore di qua-
lunque pretenzioni fycali, che nella discussione de bilanci
sud. poteye promouersi. Al tutto lo spero dalla somma pietò,
e grandena dell' Enria, a cui Regto facendo profond. inchini.
Napoli 22. X. bre 1738. = Linello
Di V. S.
Ecc. Sig. March. de Salas
L. de Salas

Eccellentissimo Signore

Mi do l'onore di rappresentare nuovamente a Vostra Eccellenza, come essendosi degnata S. M. Dio Guardi, darmi il carico dell'amministrazione delle opere in musica rappresentate nel fù Teatro di San Bartolomeo, quanto nel Real Teatro di San Carlo, come altresì delle spese che occorsero dovevano, indi occorsero nelle quattro opere, che si rappresentarono in detto teatro di San Bartolomeo nell'autunno del 1736, e per tutto il carnevale 1737; da me si formò di queste nel passato anno il conto dell'introito, ed esito, in cui rimanei creditore della Real Azienda in ducati 6500 in circa, secondo il Bilancio, che presentai all'Eccellenza Vostra; il qual credito nacque per gl'ordini dati dalla maestà Sua di volere in dette opere anche li balli, per essersi delle medesime aumentate le solite decorazioni, e per essersi aggiunto di più il musico Cafarelli, che non era incluso in quella compagnia. Questo bilancio fù dall'Eccellenza Vostra rimesso al regio Auditore generale dell'esercito Don Erasmo ulloa, affinché l'avesse riconosciuto, e dal medesimo dopo fattesi tutte le più strette, ed esatte diligenze, e visitate fiscalmente tutte le partite, fù di nuovo rimesso all'Eccellenza Vostra, coll'approvazione di essere quello giustificato; onde che mi si doveva pagare tutto, e quanto andava Io creditore, cocchè finora Eccellentissimo Signore non ho havuto la sorte di conseguire, non essendosi pur'anche degnata l'Eccellenza Vostra di ordinare alla tesoreria generale il suddetto pagamento su dicchè mi conviene di far presente all'Eccellenza Sua, che non ostante che da me si facesse l'Amministrazione suddetta senza la pretenzione di minima ricognizione, non ostante ancora non meno il disborso di proprio denaro, che il dover soggiacere di proprio ad infinite spese, di cui non hò preteso, ne pretendo riconoscimento, volle assolutamente il detto Auditore generale, che io dovessi soggiacere al pagamento del fitto di un palco di quarta fila servito per uso mio e della mia famiglia, come dal Bilancio suddetto si riconosce essendosi intanto continuato da me à porre in esecuzione le trè opere Eroiche nel Nuovo Real Teatro di San Carlo, che cominciarono nell'autunno del passato anno, e terminarono nel Carnevale del corrente. Mi diedi l'onore di presentarne a Vostra Eccellenza il bilancio dell'introito ed esito, da cui ne risultava Io Creditore per esito, superante l'introito in altri ducati 14.500 in circa, caggionati similmente perché coll'occasione della formazione del sudetto nuovo teatro, è convenuto farsi tutte le scene da nuovo, come pur anche per ordine della Maestà Sua vi è stata la compagnia de balli, decorazioni eccessive, vestuarii, aumento di orchesto, ed altre spese indispensabili, come tutto si osserva distintamente nel bilancio suddetto. In vista di cui si servì

l'Eccellenza Vostra rimetterlo alla nuova Giunta à tal'effetto formata, che si compone dal Regio Consigliere Auditore Fiscale del Real Patrimonio Don Matteo Ferrante, dal Regio Consigliere Auditore generale Don Erasmo Ulloa, e dal Fiscale de conti Don Francesco Orlando, incaricando alla medesima, che avessero quello riconosciuto fiscalizzato, e ben considerato, e di ciò che ne risultava, l'avessero rappresentato all'Eccellenza Vostra, ed essendosi da me accudito dai ministri suddetti, mi fù ordinato, che il bilancio suddetto doveva essere formato in forma Regie camere, per potersi procedere à ciò, che dall'Eccellenza Sua li stava incaricato, e se bene da me si fusse rappresentato, che non essendo Io per l'effetto suddetto stato ministro pecunario, ed avendo fatto tutti li pagamenti occorsi sotto la buona fede, non poteva, ne doveva essere astretto alla rigorosa esibizione de conti in forma Regie Camere. Tanto più, che si trattava di semplici materie macchaniche, le quali ben potevano senza tanta formalità esaminarsi, tutta volta fù ordinato decreto, che avessi dovuto dare i conti suddetti in forma Regie camere nel brevissimo termine di soli dieci giorni; onde sono stato obbligato di formare nuovamente il suddetto bilancio in forma regie Camere, con tutti le necessarij documenti, che à momenti da me si presenteranno; quando che Signore Eccellentissimo il conto suddetto non può, che in picciolissime cose difficultarsi, giacchè rispetto all'introito, essendo quasiche tutto di appaldi fissi, di plachi, e sedie, à riserba del solo fruttato accidentale delle serate di opera, non porta esitazione come non lo porta altresì quasiche tutto l'esito, che è certo, ed indiscutibile per comporsi dall'Appaldo de Cantanti, Ballerini, orchestra, et Maestri di Cappella, cose pur troppo note al detto Regio Auditore generale, coll'intelligenza di cui, a tenore dell'ordini ricevuti dall'Eccellenza Vostra, fatti si sono. Ed infratanto non ostante, che i dubi, che nel bilancio suddetto incontrar si potrebbero sottilmente fiscalizzandosi, non sarebbero, che per picciolissime somme dipendenti da introiti, ed esiti incerti, si è al supplicante ritardato il rimborso così de ducati 6500, di cui è indubitato Creditore per le quattro opere rappresentate in detto fù Teatro di San Bartolomeo, che delli ducati 14.500, di cui è anche Creditore per esito, superante introito, occorso nelle trè opere rappresentate in detto Real Teatro di San Carlo, nell'autunno dell'anno 1737, e terminate nel Carnevale del corrente 1738. Alloche aggiugnesi Signore Eccellentissimo, che per le opere così Eroiche, come Burlesche finora rappresentate, e poste in piedi in detto Real Teatro, mi trovo già aver pagata la summa di ducati 20330.15, de quali altro in finora non si è esatto, che ducati 8815.35, così dall'affitto del palchi, in conto delle due rate delle due opere già rappresentate, intitolate il Demetrio e la Clemenza di Tito, come dalle sedie appaldate, e dal fruttato delle

serate delle sedie volanti, e palchi di 4[^], 5[^] e 6[^] fila; onde oltre delle precedenti summe, vado attualmente Creditore in altri 11514.80, come potrà l'Eccellenza Vostra riconoscere dal bilancio, che l'acchiudo. Non mancando in tal congiuntura di far presente all'Eccellenza Vostra, che se bene dalla suddetta Regia Giunta si fusse creduto, che le rate de Palchi si sarebbero puntualmente esatte, tutta volta l'esperienza hà dimostrato il contrario, giacchè delli ducati 10400 in circa, che importa la rata delle suddette due opere già rappresentate, non ostante tutte le maggiori premure praticate da detto Regio Auditore generale per una rigorosa esazione, con averci destinato quattro Scrivani della stessa regia Udienza, altra summa fin'ora non si è fatta, che di sole ducati 5226.79. Dallo che conoscerà l'Eccellenza Vostra colla sua superiore intelligenza, il gravissimo disborso, in cui mi trovo, al quale devesi presentemente aggiugnere quello, che dovrò inevitabilmente fare per soccorso de cantanti, orchesto, Ballerini, ed operai nell'imminente feste del Santo Natale. Stò stimato di rappresentare tutto ciò all'Eccellenza Sua, acciò non solamente conosca la prontezza con cui mi sono impiegato nel Real servizio nella sedetta Commissione, el gravissimo disborso in cui mi trovo, senza il quale non avrebbero possuto certamente le opere suddette rappresentarsi, mà pur'anche restando persuasa, che sono per detta causa Creditore attualmente nella summa di ducati 32mila in circa, dalli quali non potrà mai scemarsi, che picciolissime summe, qual'ora non fusse ammessa qualche partita, locche stimo impossibile, non che difficile, possa servirsi ordinare, come umilmente la supplico, alla Tesorerie generale, che mi si paghino per ora tanto li sudetti ducati 6500 già appurati ed approvati dallo stesso Auditore generale, quanto i sudetti ducati 11514.80, de quali vado Creditore per le opere correnti, che in unicum formano la summa di ducati Dieciotto Mila, e quattordici, e grana ottanta, acciò soddisfare à chi devo, restando pendenti gl'altri ducati 14.500 de quali son pur'anche Creditore, secondo il conto, che devesi discutere nella riferita Giunta, summa di gran lunga maggiore di qualunque pretenzione Fiscale, che nella discussione de bilanci sudetti potesse promuoversi. Il tutto Io spero dalla somma pietà e grandezza dell'Eccellenza Vostra, à cui resto facendo profundissimi inchini. Napoli, 22 dicembre 1738.

Di Vostra eccellenza.

Umilissimo; Devotissimo; Obbligatissimo; Servitore vostro

Angelo Carasale

Signor Marchese de' Salas

Vengo di nuovo a piedi di V. G. a rappresentarle come olire
delli trenta due mila, che sono Creb. dell'opera rapprese:
ventate in musica in conto della Regale Regenda, e così
e quelle del fu Teatro di S. Basillomo dell'anno 1736 come
e quelle del Teatro Reale di S. Carlo 1737. Ed altre si prepa
quella fatte in d. Regal Teatro nel pass. anno 1738. e di
quella si sta attualmente rappresentando d'ora il Semio:
de a tenere delli conti da me rappresentati a V. G. e co:
me che presentem. deve andare in Siena alli 20 del
Cor. la nuova Opera d'ora la Semiramide vi bisogna
no molte spese. e rebano co' altra mia rappresente:
de' 21 Decem. pass. supplicai V. G. si fusse degnato ordi:
nare farmi pagare qualche somma a conto della spe:
se, e l'opere già terminate, come di sop. e dover
ricumbere a mi ei bisogni, ed alle spese che si devo:
no fare e la sud. Opera della Semiramide. Intra via
V. G. no si e' degnata concedermi tal grazia, ed ora mi
vengono richiesti d'esse soccorsi in conto del loro
respettivi onorario; Vittoria Dei 1/2 Mille, Faetone,
Cafarelli 1/2 Mille, e cinquecento, Mariano Nicolini 1/2
Zecchini quattrocento, Anna M. Seruzzi 1/2 Quattro
cento, Angelo Amorevoli 1/2 Trecento, Fran. Sebione
e altri Trecento, Rosa Bavarese 1/2 Quattrocento

per quelle del fù Teatro di San Bartolomeo dell'anno 1736 come per quelle del Teatro Reale di San Carlo 1737, ed altresì per quelle fatte in detto Regal Teatro nel passato anno 1738, e di quella si stà attualmente rappresentando detta il Temistocle a tenore delli conti da me rappresentati a Vostra Grazia; e come che presenteremo deve andare in scena alli 20 del corrente la nuova opera detta la *Semiramide* vi bisognano molte spese; e sebbene con altra mia rappresentazione de' 21 Dicembre passato; supplicai Vostra Grazia si fusse degnato ordinare farmi pagare qualche somma a conto delle spese per l'opere già terminate, come detto sopra; per dover succumbere a miei bisogni, ed alle spese che si devono fare per la suddetta opera della *Semiramide*. Tuttavia Vostra Grazia non si è degnata concedermi tal grazia, ed ora mi vengono richiesti d'esser soccorsi in conto del loro rispettive onorario; Vittoria Tesi, ducati mille, Gaetano Cafarelli ducati mille e cinquecento, Mariano Nicolini per zecchini quattrocento; Anna Maria Peruzzi per ducati cento; Angelo Amorevoli per ducati trecento; Francesco Sebione per altri trecento; Rosa Bavarese per ducati quattrocento; Antonia Colasanti detta la Falegnamina per ducati cento; Geronimo Piano per altri cento; Gioacchino Corrado per ducati cento; Giacomo d'Ambrosio per ducati cinquanta; Domenico Ciambi per altri ducati cinquanta; li quali continuamente mi fanno istanza d'essere sodisfatti; e questi sono oltre delli ducati trentaduemila, che vado creditare; e delle spese si devono fare per la suddetta opera della *Semiramide*. Pertanto Vostra Grazia sulla considerazione delle spese già fatte e di quelle da farsi si potrà degnare ordinare alla Tesoreria Generali di farmi pagare quella summa, che stimerà più propria l'Eccellenza Vostra; affinché posso supplire à miei bisogni e fare detti precisi pagamenti. Il tutto Io spero dalla Giustizia e grandezza di Vostra Eccellenza; à chi umilmente resto facendoli profondissima riverenza. Napoli 7 [gennaio] del 1739.

Di Vostra Eccellenza

L'originale della suddetta rappresentanza s'è rimesso

con consulta della Giunta à Sua Maestà

et à fede De Simone.

Umilissimo; Devotissimo; Obbligatissimo; Servitore vostro

Angelo Carasale

Signor Marchese de' Salas

Con la presente cedola io sottoscritto Barone di Liveri D.no Domenico Barone
 cavallerizzo di campo di S. M. (Dio Guardi) ed Intendente del Real Teatro
 di S. Carlo prometto pagare al sig. Agostino Fontana, double di pag.
 num: tre cento cinquanta o loro giusta valuta di moneta cont. di que-
 sto Regno, quali sono per l'onorario di sue virtuose fatiche sovra-
 stante in recitare nelle tre opere Eschiache in musica, che rappresentar so-
 leranno nel N. Teatro Sud. di S. Carlo nel mese d' ottobre del corr. anno
 1741, e per tutta la fine del carnevale dell'entrante anno 1742, ed
 di loro pagamento farcelo nella prima settimana di quadragesima di
 anno 1742. Però in caso di difetto, ed ordine di S. M. (Dio Guardi) per
 suo caso accidente, e causa, s'è tenuto solamente pagarli la me-
 all'ora decorata di detto onorario, ed oltre a questo prometto darli
 piccolo uenavio di dette opere l'abitazione, ed uso de mobili
 do il solito; Ed all'incontro esso sig. Agostino s'è tenuto, ed
 di ritornarsi qui in Napoli agli principij del prossimo venturo
 di settembre, e ciò anche s'è adempirsi a quel che dal S. M.
 vien prescritto per la proprietà con la quale si dovranno far
 concerti, da quali dipende la buona riuscita dell'opere, con esser
 si tenuto di assistere, ed intervenire in tutti li concerti, che si faranno
 di dette tre opere, in quei luoghi, tempi, ed ore, che a me pare
 e piaceranno, ed altresì di recitare in tutte quelle feste, che si rappre-
 ranno le d. tre opere a mia disposizione; E dall'adempimento delle
 predette, promette, e s'obliga esso sig. Agostino di non mancare
 colpa o difetto, e nel caso contrario sia tenuto a tutti li danni, spese,
 interessi da dovermi a mia semplice fede giurata, con dovermi
 rimettere la controcédola di questa, firmata di suo carattere.

Li 22. Giug. 1741.

Domenico Barone Cavallerizzo di Campo
 S. M. che Dio Guardi ed Intendente

Con la presente cedola io sottoscritto Barone di Liveri D.no Domenico Barone cavallerizzo di campo di S[ua] M[aestà] Dio Guardi ed Intendente del Real Teatro di San Carlo prometto

pagare al Signor Agostino Fontana doble di Spagna numero trecento cinquanta ò loro giusta valuta di moneta corrente di questo Regno, quali sono per l'onorario di sue virtuose fatiche dovrà fare in recitare nelle tre opere Eroiche in musica, che rappresentarsi dovranno nel Real Teatro suddetto di San Carlo nel mese d'ottobre del corrente anno 1741, e per tutta la fine del Carnevale dell'entrante anno 1742; ed il di loro pagamento farcelo nella prima settimana di qualragesima di anno 1742. Però in caso di divieto, ed ordine di Sua Maestà Dio Guardi per qualsivoglia accidente, e causa, resto tenuto solamente pagarli la rata all'ora decorsa di detto onorario, ed oltre à questo prometto darli piccolo vestiario di dette opere, l'abitazione, ed uso de mobili secondo il solito. Ed all'incontro esso Signor Agostino resta tenuto ed ordinato di ritrovarsi qui in Napoli per li principii del prossimo venturo mese di settembre, e ciò anche per adempirsi à quel che da Sua Maestà gli vien preservito per la proprietà con la quale si dovrà farsi concerti, da quali dipende la buona riuscita dell'opere, con essere si tenuto di assistere, ed intervenire in tutti li concerti, che si farà di dette tre opere, in quei luoghi, tempi, ed ore, che à me pare e piaceranno, ed altresì di recitare in tutte quelle sere, che si rappresenteranno le dette tre opere à mia disposizione. E dall'adcompimento delle predette, promette, e s'obbliga esso Signore Agostino di non mancare per sua colpa ò difetto, e nel caso contrario sia tenuto à tutti li danni, spese, interessi da farsene à mia semplice fede girata, con dovermi si rimettere la controcedola di questa, firmata di suo carattere. Napoli 25 giugno 1741.

Barone di Liveri cavallerizzo di campo di
S[ua] M[aestà] che Dio Guardi ed Intendente del Real Teatro di San Carlo.

Nota di tutte le spese occorse nella Festa Teatrale, rappresentata nel
Real Teatro di S. Carlo il dì 23. Giugno 1738, intitolata le Nozze di Amore
e di Psiche, composizione poetica, in occasione delle Reali Nozze
di S. M. | Dio g^{di} | colla Regina nostra Signora, in esecuzione de' Rea-
li ordini datine da' S. E. | S. Duca de' Salas, la qual Festa, dopo essersi
rappresentata detto giorno, volle la M^{te} Sua si replicasse, e un'altra
sera susseguente, e soddisfazione de' suoi fedelissimi Vassalli; e la med^{esima}
consistè in una Machina di scena fondata con Cielo serrato, Parapetto,
Colonnate, che rappresentava un gran Tempio tutto illuminato, e essere
tutta lumeggiata d'oro, e d'argento, rendendola piu' vaga, e la novita,
nel fondo della quale, dove era un mare, venivano tre Machine dentro
l'acqua, una rappresentante il carro di Venere, tirato da' Balzini, e
due altri carri, uno rappresentante quello di Minno, e l'altro di Jaci,
da dove ne calavano i Ballerini, che rappresentavano Ninfe, Morine,
che formavano il Ballo; similmente a detta scena, nel fine della ser-
nata calavano tre altre Machine, e aria, sopra delle quali stavano do-
decì Deità, le quali in un'altra Machina, opposta, vi stava la Mensa, ove
le medesime bevevano il Nettare: Dietro queste tre Machine nel calan-
te, che le sud^{esse} facevano si scopriva un'altra Machina grande, e trasparen-
te, con i Ritratti delle M^{te} Regnanti di rilievo inargentati, ed indorati.
Alli Laterali di d^o scena stavano due grandi orchestre centinate con
scalinare, e Letturini, e uso degl' Istromenti, i quali stavano tutti ve-

con abiti teatrali; Quattro Ammorini, i quali si spiccavano al fine della
Strenata, due de' medesimi andavano a scoprire il Panno bello. Ma le
gnanti, e due altri portavano la Tassa del Venatore al Personaggio, che
rappresentava il Psiche; nello stesso tempo usavano i Ballerini, e for-
mavano il secondo Ballo:

Chi e' la formazione di detto Teatro teatrale, vi sono occorsi le seguenti spese, così
e quello rispetto alla gran scena illuminata, lumeggiata d'oro, Machine
d'aria, e conchiglie, e mari, ed ogni altro ornamento servito e' la medesima
come e' gli abiti de' Cantanti, Beita, e Coro di Muse, come e' gli abiti de'
Ballerini, che rappresentavano Beita, e Ninfe marine, e' gli abiti
de' Dei, e' Illuminazioni di detto Teatro, ed onorario, così alle rappresen-
tanti, come alle Ballerini, e similmente, la spesa occorsa e' l'adornam-
to de' Vasi, e Fiori in tutti li Balchi del Teatro sudetto con sue mensole, e Corne,
coppi tutti inargentati, ed indorati, e accordati coll' ornamento che vi e' natu-
ralmente in detto Teatro illuminato tutto con cera, nel tempo si rappresentava
in detto Teatro teatrale, ed ogni altro occorso e' la medesima, siccome di sotto
si descrive, cioè:

Al Zaccaria Barone, e il Costo de' Legnami diversi serviti e' fare li Delari, Pa-
ragetti, i porti, Cielo serrato, Colonnate, Orchestre ne' Laterali del Teatro,
Machine di Mare, e di Aria, della entrata informare tutta detta scena,
chiodi, Cordame, e giornate d'opparij, così e' la composizione di essa,
e sue Machine, come e' la ponitura in opera, e situazione de' loro rispet-
tivi punti nelle sud. Machine; il tutto a tenore delle Note da me
aggiustate diariamente, importando l'intero costo sudetto docati

Nota di tutte le spese occorse nella Festa Teatrale rappresentata nel Teatro San Carlo il 23 giugno 1738, intitolata le *Nozze di Amore e Psiche*, in occasione delle nozze reali, per ordini del duca di Salas. La festa si replica per la successiva sera per soddisfazione «de' suoi fedelissimi vassalli».

La scena consiste in una «macchina fondata con cielo serrato, parapetto, colonnate, che rappresentava un Tempio tutto illuminato, per essere tutta lumeggiata d'oro e d'argento, rendendola più vaga per la novità; nel fondo della quale, dove tra un mare, venivano trè machine dentro l'acqua, una rappresnetante quello di Nettuno e l'altro di Iaci dà dove ne calavano i Ballerini, che rappresentavano Ninfe Marine che formavano il Ballo; similmente à detta scena nel fine della serenata calvano trè altre Machine per aria, sopra delle quali stavano dodici Deità le quali in un'altra Machina opposta vi stava la mensa, ove le medesime bevevano il Nettare. Dietro queste trè Machine nel calare che le suddette facevano si scopriva un'altra Machina grande trasparente con i Ritratti delle Maestà Regnanti di rilievo inargentati ed indorati. Alli laterali di detta scena stavano due grandi orchestri centinati con scalinate e letturini per uso degl'istromenti, i quali stavano tutti vestiti con abiti teatrali: quattro Amorini, i quali si spiccavano al fine della Serenata, due de' medesimi andavano à scoprire il Panno delle Maestà Regnanti, e due altri portavano la Tassa del Nettare al Personaggio, che rappresentava il psiche; nello stesso tempo uscivano i Ballerini e formavano il secondo Ballo.

Che per la Formazione di detta Festa teatrale vi sono occorse le seguenti spese, così per quello rispetto alla gran scena illuminata lumeggiata d'oro, Machina per aria e conchiglia per mare, ed ogn'altro ornamento servito per la medesima, come per gl'abiti de' cantanti, Deità, e coro di Muse, come per gl'abiti de' Bellerini che rappresentavano Deità e Ninfe Marine, e per gl'abbiti degli orchestri, illuminazioni di detta scena, ed onorario, così alli rappresentanti, come alli Ballerini e similmente la spesa occorsa per l'adornamento de' vasi e fiori in tutti li Palchi del Teatro sudetto con sue mensole, e cornacopii tutti inargentati ed indorati per accordare coll'ornamento; che vi è naturalmente in detto Teato illuminato tutto con cera nel tempo si rappresentava detta Festa teatrale ed ogn'altro occorso per la medesima, siccome di sotto si descrive, cioè.

BIBLIOGRAFIA

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio di Stato di Napoli, *Sezione Pianta e disegni*, Cart. X, tav. 15.

Archivio di Stato di Napoli, *Regia Camera della Sommaria, Liquidazione dei Conti, Dipendenze della sommaria I*, fasci 462-467.

Archivio di Stato di Napoli, *Processi Antichi, Pandetta Nuovissima*, fascio 1494-Fascicolo 42239.

Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo e Vittoria, *Giornali copiapolizze*.

Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", *Ingresso in Napoli del Serenissimo Infante di Spagna D. Carlo di Borbone e sua esaltazione al trono nel 1734*, ms. XV G 30, vol. III, cc. 12v. ss.

Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", *Istoria di Napoli*, ms. XV.G.32, c. 48^{r-v}.

Museo Nazionale di Capodimonte, *Gabinetto Disegni e Stampe*, neg. N. A.F.S.B.A.S. 25351 M.

FONTI A STAMPA DEL SETTECENTO

ALGAROTTI, FRANCESCO, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini, 1763.

ARTEAGA, STEFANO, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, Trenti, 1785.

BECATTINI, FRANCESCO, *Storia del Regno di Carlo III di Borbone re cattolico delle Spagne e delle Indie corredata degli opportuni documenti*, Venezia, Pitteri - Sansoni, 1790.

Brevi notizie di quanto è succeduto nelle regie magnifiche nozze delle Maestà delle due Sicilie Carlo Sebastiano infante di Spagna e Maria Amalia Walburga principessa reale di Pollonia, Firenze, stamperia Bernardo Paperini, 1738.

CARCANI, PASCHALIS, *Vita*, Napoli, Typis Raymundianis, 1784.

CELANO, CARLO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso che contengono le reali ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta e S. Leucio; che servono di continuazione all'opera del Canonico Carlo Celano*, a cura e spese di S. PALERMO, Napoli, 1792.

DE DOMINICI, BERNARDO, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III, Napoli, 1742-1745.

DE LALANDE, JOSEPH JÉRÔME, *Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités, avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture*, Genève, 1790, tomo V.

Descrizione delle feste celebrate dalla Fedelissima città di Napoli per lo glorioso ritorno dalle imprese di Sicilia della Sacra Maestà di Carlo di Borbone, Napoli, Stamperia di Felice Mosca, 1735.

D'ONOFRI, PIETRO, *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III monarca delle Spagne e delle Indie*, Napoli, nella stamperia di Pietro Perger, 1789.

DUFORT, JEAN BAPTISTE, *Trattato del ballo nobile*, Napoli, nella stamperia di F. Mosca, 1728.

Elenco de' signori virtuosi di canto, e di danza attualmente addetti alli teatri con loro nome, cognome, e patria per servir d'aggiunta all'Indice de' spettacoli, Milano, 1776.

FÈTIS, FRANÇOIS JOSEPH, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Firmin Didot, 1784-1871.

GAMBARDELLA, RAFAELO, *Istituzioni di Architettura civile composte secondo il metodo matematico*, Napoli, presso Michele Migliaccio, 1798.

LA PLACA, PIETRO, *La reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli, e Gerusalemme, Duca di Parma, Piacenza, e Castro, Gran Principe Ereditario della Toscana, ordinata dall'Eccellentissimo Senato Palermitano*, Palermo, Regia Stamperia d'Antonino Epiro, 1736.

MAGGIALI, GIUSEPPE, *Ragguaglio delle nozze delle maestà di Filippo Quinto, e di Elisabetta Farnese, nata principessa di Parma re cattolici delle Spagne, solennemente celebrate in Parma l'anno 1714, ed ivi benedette dall'eminentissimo sig. cardinale di S. Chiesa Ulisse Giuseppe Gozzadini, legato a latere del sommo pontefice Clemente Undecimo*, Parma, nella Stamperia di S.A.S., 1717.

MAGRI, GENNARO, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Napoli, V. Orsino, 1779.

MANCINI, GIAMBATTISTA, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna, Ghelen, 1774.

MATTEI, SAVERIO, *Opere*, Napoli, Porcelli, 1779, vol. II.

MILIZIA, FRANCESCO, *Del Teatro*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1773.

- *Memoria degli architetti antichi e moderni*, Tomo II, Parma, Stamperia Reale, 1781.

PIRELLI, NICCOLÒ MARIA, *Difesa del brigadiere d. G.A. M. ingegnere maggiore del Regno*, Napoli, 1743.

- *Per lo brigadiere d. G.A. M. in risposta delle obbiezioni fiscali*, Napoli, 1743.

Raccolta di lettere scientifiche, familiari, e giocose dell'abate Pietro Metastasio romano, Roma, a spese di Gioacchino Puccinelli, 4 voll., 1781-1784.

SENATORE, GIUSEPPE, *Giornale storico di quanto avvenne ne'due reami di Napoli e Sicilia l'anno 1734, e 1735*, Napoli, Stamperia Blasiana, 1742.

SGAMBATI, STEFANO, *La Clitennestra*, Napoli, Abri, 1703.

LIBRETTI A STAMPA

BARONE, DOMENICO, *La Contessa, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1735.

- *Il Cavaliere, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca, 1736.
- *Il Partenio, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca, 1737.
- *L'Abbate, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, Napoli, 1741.
- *Il Governatore, Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, Napoli, Francesco Ricciardo Impressore del Real Palazzo, 1742.
- *Il Corsale. Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, Napoli, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1743.
- *La Claudia. Commedia di Domenico Barone...*, Napoli, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1745.
- *Il Gianfecondo. Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone...*, Napoli, nella stamperia di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1745.
- *Commedie di Domenico Barone Marchese di Liveri*, Napoli, nella Stamperia Simoniana, 1754.

SAGGI

ACTON, HAROLD MARIO, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, Milano, Aldo Martello, 1960.

ADDANTE, LUCA, *Patriottismo e libertà. L'Elogio di Antonio Serra di Francesco Salfi*, Cosenza, Pellegrini, 2009.

ADEMOLLO, ALESSANDRO FELICE, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Vittoria Tesi*, «Nuova antologia», XII, 1889, 3, pp. 308-327.

AJELLO, RAFFAELE, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone. 'La fondazione ed il tempo eroico' della dinastia*, in *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, vol. VII, pp. 459-717, 961-984.

- *Gli «afrancesados» a Napoli nella prima metà del Settecento. Idee e progetti di sviluppo*, in *I Borboni di Napoli e i Borboni di Spagna*, a cura di M. PINTO, Guida, Napoli 1985, vol. I, pp. 115-192.

ALBANO, ROBERTA, *La danza al Real teatro di San Carlo sotto Carlo di Borbone. Il primo decennio da Angelo Carasale a Domenico Barone di Liveri*, in CARLO DI BORBONE. *Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 83-118.

ALFONZETTI, BEATRICE, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1784-1794)*, Milano, Franco Angeli, 2013.

ALISIO, GIANCARLO, *Una rilettura su inediti di palazzo reale di Portici*, «Architettura. Cronache e storia», XIX (1974), 226, pp. 263-267.

- *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1976.
- *Una residenza tra mare e vulcano*, in *La reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di L. MARTORELLI, Pozzuoli, Elio de Rosa, 1998.

ALIVERTI, MARIA INES, *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento: i presupposti di una teoria della figurazione teatrale*, in «Biblioteca teatrale», n.s. 19-20, 1990, pp. 125-139.

ALLEGRI, LUIGI, *La scena: dalla macchinaria barocca al salotto borghese*, in *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

- *Il teatro e lo spettacolo*, in *Storia di Parma*, X, *Musica e Teatro*, a cura di F. LUISI - L. ALLEGRI, Parma, Mup, 2013.
- *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2016.
- *Alle fonti del teatro. Documenti per la storia dello spettacolo in Occidente*, a cura di L. ALLEGRI, F. COTTICELLI, Roma, Carocci, 2022.

ANTONELLI, VALERIO, ET AL., *Art and Accounting History: The Teatro San Carlo of Naples, 1737-1786*, in «Accounting, Business & Financial History», vol. 17, 2007, pp. 167-172.

Ascesa e caduta dell'astro Farinelli raccontata da lui medesimo, a cura di V. DE MARTINI, con la collaborazione di M.F. GARCÍA MARINO, Napoli, Homo Scrivens, 2019.

ASCIONE, IMMA, *L'alba di un Regno (1735-1739), Carlo di Borbone. Lettere ai Sovrani di Spagna (1734-1744)*, a cura di I. ASCIONE, Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato-Ministero per i beni e le attività culturali, 2002. vol. II.

BACCHELLI, ROBERTO-LONGHI, EDOARDO, *Teatro e immagini del Settecento italiano*, Torino, ERI, 1953.

BARBERA, FILIPPO, *Giacomo Antonio Canevari, architetto (1681-1764)*. Tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città, XIX ciclo, tutor B. GRAVAGNUOLO-F. STARACE, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2006-2007.

BARBIER, PATRICK, *Gli evirati cantori*, trad. di A. BUZZI, Milano, Rizzoli, 1991.

- *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1994.

BARLETTA, LAURA, *Fra regola e licenza. Chiesa e vita religiosa, feste e beneficenza a Napoli e in Campania (secoli XVIII-XX)*, Napoli, ESI, 2003.

- *Cristiani o Pagani?*, in *Storia religiosa. La Campania*, L. BARLETTA, V. FIORELLI, Napoli, Guida, 2006, pp. 109-204.

BASSO, ALBERTO, *Dizionario delle Musica e dei Musicisti: Le Biografie*, 8 voll., Torino, UTET, 1985-1988.

BAUDRILLART, ALFRED, *Philippe V et la cour de France, vol. IV. Philippe V, Louis XIV et le Cardinal de Fleury. 1729-1740*, Paris, Didot, 1890, pp. 111-113.

BAZZANO, ALBERTO, *Alla ricerca del tempo perduto. Ricordando Giovanna Astrua*, in «L'opera», Febbraio 2021.

BENTINI, JADRANKA, *Il Teatro Farnese: caratteristiche e trasformazioni*, in *Il Palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Parma, Franco Maria Ricci, 1996, pp. 113-123.

BERNARDI, CLAUDIO, *Le modalità dell'organizzazione teatrale*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 439-465.

BIANCHINI, LODOVICO, *Della Storia delle finanze del Regno di Napoli (1839)*, Bologna, Forni, 1983.

BILE, UMBERTO, *Il Real Sito*, in *Capodimonte: da reggia a museo*, a cura di U. BILE-M. LUCÀ DAZIO, Napoli, Elio de Rosa, 1999, pp. 9-17.

BISOGNO, SERENA, *N.T.C. Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rocò napoletano*, Napoli, 2013.

BLUNT, ANTHONY, recensione a V. RIZZO, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato napoletano*, in «The Burlington Magazine», CXXV, 1983, pp. 102-103.

BOSISIO, PAOLO, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1985.

BOTTI, GIOVANNA, *Pietro Righini apparatore e scenografo a Parma*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI - R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987.

BOUCHER DE LA RICHARDERIE, GILLES, *Bibliothèques universelle des voyages*, Paris, Treuttel et Würtz, 1808.

BOUQUET, MARIE THERESE, *Il Teatro di corte. Dalle origini al 1788*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. BASSO, Torino, Cassa di Risparmio, 1976-1988, pp. 127-130.

BRAHMER, MIECZYSLAW, *Venezia nella vita teatrale polacca del Settecento*, *Lettere Italiane*, Vol. 15, No. 3 (Luglio-Settembre 1963), pp. 279-285.

BRUNETTI, SIMONA, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008.

- *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*, Atti del Convegno di studi (Verona, 28-29 novembre 2013), a cura di S. BRUNETTI - N. PASQUALICCHIO, Bari, Edizioni di Pagina, 2015.
- *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del Convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. BRUNETTI, Bari, Edizioni di Pagina, 2016.
- *La Commedia dell'Arte*, in *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci, 2017, pp. 129-158.
- *Teatro e carteggi nel Sei-Settecento: da Aurelio Amalteo a Metastasio e oltre*, a cura di S. BRUNETTI - R. RABBONI, Verona, QuiEdit, 2021.

BUCCARO, ALFREDO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

- *Aspetti della cultura tecnico-scientifica in epoca vanvitelliana: dall'architetto allo «scienziato-artista»*, in *Tecnologia scienza e storia per la conservazione del costruito*, «Annali della Fondazione Callisto Pontello», n. 1 (mar. -giu. 1987).

- *Da «architetto vulgo ingegnere» a «scienziato artista»: la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati-Artisti Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, Mostra documentaria bibliografica e iconografica (Archivio di Stato di Napoli 5 maggio 2002 - 15 marzo 2003), a cura di A. BUCCARO - F. DE MATTIA, Napoli, Electa Napoli, 2003, pp. 17-44.

BURNEY, CHARLES, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di M. FUBINI, Torino, EDT, 1979.

- *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, Torino, EDT, 1986.

BURROWS, DONALD ET AL., *George Frideric Handel: collected documents, II, 1725-1734*, Cambridge, University Press, 2015.

BUSNELLI, MANLIO DUILIO, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture dans le pensée de Diderot. Avec des documents inédits, et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1925.

CAFIERO, ROSA, *Ballo teatrale e musica coreutica*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI - P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009.

CAIANIELLO, TIZIANA, *Restauratori di sculture antiche a Portici. Dai «primi errori sì decantati da più gente» all'acquisizione di un metodo di intervento (1739-1781)*, «Dialoghi di storia dell'arte», 1998, n. 7.

CAMPANA, DANIELA, *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XI, numero 11, 2019, pp. 9-48.

CAMPANELLI, MARCELLA, *Agiografia e devozione nell'editoria napoletana del Settecento*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Universitario Orientale, dalla Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici (Napoli 5-7 dicembre 1996)*, a cura di A. M. RAO, Napoli, Liguori, 1998.

CAMPARDON, ÉMILE, *The Comedians of the King of the Italian Troupe*, Berger, Levrault et Cie, 1880.

CANDIANI, ROSY, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso di poesia'*, Roma, Aracne, 1998.

- *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di M.G. MIGGIANI, Bologna, Forni, 2004, to. II, pp. 671-699.

CAPANO, FRANCESCA, *Il Sito Reale di Capodimonte: Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, Fedoa Press, 2017.

CAPELLI, GIANNI, *Il Teatro Farnese di Parma. Architettura, scene, spettacoli*, Parma, Public Promo Service, 1990.

Capodimonte. Da Reggia a Museo, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli e Provincia, catalogo a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Napoli, Elio de Rosa editore, 1995.

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di palazzo (1683-1759), catalogo della mostra a cura della Soprintendenza beni ambientali architettonici di Napoli (Napoli, 20 dicembre 1997-15 marzo 1998), Napoli, Electa, 1997.

CARAFÀ DI NOJA, GIOVANNI, *Lettera ad un amico, contenente alcune considerazioni sull'utilità e gloria che si trarrebbe da una esatta carta topografica della città di Napoli e del suo contado (1750)*, seguita dalle didascalie di N. CARLETTI alla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni (1775)*, a cura di F. LOFFREDO, Napoli, Università degli Studi di Napoli 'Federico II' Dipartimento di Discipline Storiche Napoli, maggio 2009.

- *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni del Giovanni Carafa, duca di Noja (1775)*, Napoli, Intra Moenia, 2017.

CARANDINI, SILVIA, *Le opere a stampa dei comici professionisti nel Seicento. Strategie e fortune editoriali*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 175-189.

CARIDI, GIUSEPPE, *Una moglie per l'emancipazione del re: Carlo di Borbone dai progetti nuziali al matrimonio*, in «Mediterranea ricerche storiche», II, 2005, 3, pp. 119-148.

- *Essere o non essere re. Carlo di Borbone a Napoli e le attese deluse (1734-1738)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- *Carlo III. Un grande re riformatore a Napoli e in Spagna*, Roma, Salerno, 2014.

CARLO BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, Palermo, Sellerio, 2000.

Carlo di Borbone. Lettere ai Sovrani di Spagna (1734-1744), a cura di I. ASCIONE, Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato-Ministero per i beni e le attività culturali, 2002.

CARRERAS LÓPEZ, JUAN JOSÉ, *Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)*, in «Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza», Artigrama, 2022, pp. 99-121.

CASANOVA, GIACOMO, *Storia della mia vita*, edizioni Robert Laffont, 1993.

CECERE, IMMA, *L'edizione ginevrina del Voyage en Italie di Lalande e le aggiunte di un anonimo in difesa della cultura e delle arti napoletane*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. CIOFFI - O. SCOGNAMIGLIO, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 339-351.

CELANO, CARLO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, IV, Napoli, Stamperia Floriana, 1860.

CELLETTI, RODOLFO, *Storia del belcanto*, Fiesole, Discanto Edizioni, 1983.

- *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Roma, Baldini & Castoldi, 2000².

CERVELLATI, ELENA, *Storia della danza*, Milano-Torino, Pearson, 2020.

CONIGLIO, GIUSEPPE, *I Borboni di Napoli*, Milano, Dall'Oglio, 1981.

Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli, a cura di A.M. RAO, Napoli, FedOA Press, 2020.

Corte, teatro e danza popolare in Italia, a cura di F. PAPPACENA, in «Chorégraphie. Rivista di ricerca sulla danza», nuova serie (2003), vol. III, Roma, Meltemi, 2007.

COSANDEY, FANNY, *La reine de France. Symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000.

CHEGAI, ANDREA, *L'esilio di Metastasio: forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, cap. IV.

CHIOSI, ELVIRA, *Il Regno dal 1734 al 1799*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. GALASSO-G. ROMEO, Roma, Edizioni del Sole, 1986, vol. IV, pp. 372-468.

CICALI, GIANNI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

- *Teatro ed eresia nel Settecento napoletano*, Roma, Bulzoni, 2021.

COLLETTA, PIETRO, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, con una notizia intorno alla vita dell'autore, scritta da G. CAPPONI, Napoli, Errico de Angelis libraio-editore, 1861.

COLLETTA, TERESA, *Napoli. La cartografia precatastale*, in «Storia della città», nn. 34- 35, Milano, Electa, 1985.

CONTI, SIMONETTA, *Cartografia e scienza a Napoli durante il regno di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di R. CIOFFI ET AL., Napoli, Arte'm, 2018, pp. 342-353.

Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci, vol. XVI, a cura di M. INFELISE, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

COTTICELLI, FRANCESCO, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, in «Italice», Summer, 2000, Vol. 77, No. 2, pp. 214-223.

- *Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI - P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.
- *Teatro e musica a Napoli nel Settecento*, in *Enciclopedia della Musica IV. Storia della musica europea*, diretta da J.J. NATTIEZ, Torino, Einaudi, 2004, pp. 641-657.
- *Problemi della drammaturgia di Francesco Cerlone. Appunti sui drammi esotici*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di F. COTTICELLI - P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2006, pp. 383-420.
- *Goldoni a Napoli. La presenza e l'assenza. Qualche riflessione*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», 5, 2012, pp. 213-221.

COTTICELLI, FRANCESCO-MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *Le istituzioni musicali durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993.

- «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996.
- *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F. C. GRECO, Napoli, Luciano, 2001.

CRISPINI, FRANCO, *Appartenenze illuministiche: i calabresi Francesco Saverio Salvi e Francesco Antonio Grimaldi*, Cosenza, Klipper, 2004.

CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891.

- *Storia della storiografia italiana del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1921, vol. I, pp. 87-90.
- *Un prelado e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e Vittoria Tesi. Lettere d'amore*, Bari, Laterza, 1946.
- *Pagine sparse* (1919), vol. II, Napoli, Ricciardi, 1953.
- *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII* (1891), Napoli, Arturo Berisio, 1968.
- *Storia del Regno di Napoli* (1923), Milano, Adelphi, 1992.

- *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo* (1916), a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992.

CROTTI, ILARIA-VESCOVO, PIERMARIO-RICORDA, RICCIARDA, *Il mondo vivo: aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

D'ANCONA, ALESSANDRO, *Saggio di una bibliografica ragionata dei viaggi e delle descrizioni d'Italia e dei costumi italiani in lingue straniere*, in *L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale di viaggio di Michele di Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Città di Castello, 1889, pp. 563-702.

D'ASCENZI, DAMIANO, *Nei dintorni dell'epicentro: Francesco Saverio Salvi, il sisma e l'ethos*, in «Seicento e Settecento. Rivista di Letteratura italiana», XVI, 2021, pp. 149-157.

DAVILA Y COLLADO, MANUEL, *Historia general de España. Reinado de Carlos III*, vol. I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1891.

DE BROSSES, CHARLES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari* (1739), prefazione di C. LEVI, trad. it. di B. SCHACHERL, Roma-Bari, Laterza, 1993.

DE FALCO, CAROLINA, *GIUSEPPE ASTARITA. Architetto napoletano. 1707 – 1775*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.

DE FILIPPIS, FELICE, *Le reali delizie di una capitale*, Napoli, G. Montanino, 1952.

DE FILIPPIS, FELICE-ARNESE, RAFFAELE, *Cronache del teatro S. Carlo 1737-1960*, II, Napoli, Politica popolare, 1963.

DE FILIPPIS, FELICE-PROTA-GIURLEO, ULISSE, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952.

DE FUSCO, RENATO, *Vanvitelli nella storia e la critica del Settecento*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1973.

DE GREGORI, GASPARE, *Istoria della Vercellese letteratura ed Arti*, Torino, Chirio e Mina, 1819-1824.

DEGRADA, FRANCESCO, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, 6 voll., Torino, UTET, 1977.

DEL PEZZO, NICOLA, *Siti reali. Il palazzo di Portici*, «Napoli nobilissima», v, 1896.

- *Il Teatro Nuovo*, «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 177-181.
- *Siti reali. Capodimonte*, «Napoli nobilissima», XI (1902), pp. 65-67, 170-173, 188-192.

DE LALANDE, JOSEPH JÉRÔME, *Torino suggestioni di una capitale*, a cura di S. DI LIELLO, Napoli, Guida, 1994.

DE LOGU, GIUSEPPE, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento* (1937), Bari, Dedalo, 1980.

DE MARINIS, MARCO, *Le rivoluzioni del Novecento*, in L. ALLEGRI ET AL., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2020, pp. 247-312.

DENT, EDWARD J., *Italian Opera in the Eighteenth Century, and Its Influence on the Music of the Classical Period*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIV, 4. (luglio-settembre, 1913), pp. 500-509.

DE SETA, CESARE, *Disegni di Luigi Vanvitelli architetto e scenografo*, Napoli, Scientifiche Italiane, 1973.

- *L'architettura in Campania*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Napoli, Electa Napoli, 1994.
- *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli, 1998.
- *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 2001.

DE VOS, ARNOLD-DE VOS, MARIETTE, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Roma, Editori Laterza, 1982.

DI FURIA, UGO, *Le trasformazioni settecentesche della chiesa di Santa Maria dei Pignatelli al Seggio di Nido. Appendice Documentaria*, in Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2017-2019.

DI GIACOMO, SALVATORE, *Cronaca del Teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738- 1884*, Trani, Vecchi, 1895.

- *Storia del Teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935.
- *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII. Documenti inediti con una lettera di Tammaro De Marinis ed una nota di Max Vajro*, Napoli, Edizioni Del Delfino, 1968.

DI MAURO, MARCO, *Sviluppi dell'architettura napoletana nell'edilizia privata sotto Carlo di Borbone*. Tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, XX ciclo, Università Degli Studi di Napoli "FEDERICO II", 2004-2007.

- *Palazzo Filomarino della Rocca*, in «Studi di storia dell'arte», n. 19, Todi, 2008.

DI STEFANO, ROBERTO, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, ESI, 1973.

DIDEROT, DENIS, *Paradosso sull'attore*, ed. italiana a cura di P. ALATRI, Roma, Editori Riuniti, 1993².

Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento, a cura di B. M. ANTOLINI, Pisa, ETS, 2019.

Domenico Barone, marchese di Liveri Partenio, a cura di F. COTTICELLI, Biblioteca Pregoldoniana, Venezia, lineadacqua edizioni, 2016.

DORIA, GINO, *Storia di una capitale. Napoli dalle origini al 1860*, Napoli, Ricciardi, 1958.

DURANTE, SERGIO, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio

(Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di L. BIANCONI -G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 427-481.

Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009.

Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, Esi, 2004.

FERRARIS, PAOLA, *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726)*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. VASCO ROCCA, G. BORGHINI, Roma, Argas Edizioni, 1995, pp. 137-178.

FERRI MISSANO, ANTONELLA, *Il processo di G. Antonio Medrano: indizi per una storia della fabbrica della Reggia di Capodimonte*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», numero speciale, 37, 1988, pp. 197-216.

FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011.

- *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FERRONE, VINCENZO, *Un re, un esercito, una nazione. Il riarmo italiano nel Settecento tra innovazioni tecnologiche, assolutismo e identità nazionali d'Antico Regime*, in *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, a cura di W. BARBERIS, Torino, Einaudi, 2002, pp. 381-415.

FICHERA, FRANCESCO, *Luigi Vanvitelli*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.

FIENGO, GIUSEPPE, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983.

FILANGIERI DI CANDIDA GONZAGA, RICCARDO, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*, in «Archivio storico per le province napoletane», n. s., XXV, 1939, pp. 281-291.

Filippo Juvarra a Madrid, a cura di C. GREPPI, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978.

FLORIMO, FRANCESCO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, IV, Napoli, V. Morano, 1881.

FORNARI, MILENA, *Il Teatro Farnese: decorazione e spazio barocco* in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, Milano, Credito Romagnolo, 1993, pp. 92-101.

FOSCARI, GIUSEPPE, *Dall'arte alla professione. L'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Fraggianni Niccolò. Lettere a B. Corsini (1739- 1746) a cura di E. DEL CURATOLO, Napoli, Jovene, 1991.

FRATI, LODOVICO, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 64-84.

- *Donne musiciste bolognesi*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVII, 1930, pp. 387-400.

GALANTI, GIUSEPPE MARIA, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. ASSANTE, D. DEMARCO, Napoli, E.S.I., 1969, vol. I.

GALASSO, GIUSEPPE, *Il Mezzogiorno nella storia d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1977.

- *Intervista sulla storia di Napoli*, a cura di P. ALLUM, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- *Una capitale dell'impero*, in *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo* (secoli XVI-XVII), Torino, Einaudi, 1994.
- *Storia d'Europa*, Bari-Roma, Laterza, 2001.
- *Il regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico (1734-1815)*, Torino, UTET, 2007.
- *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2013.

GALAZZO, ALBERTO, *Fonti musicali nel biellese. Musica a Graglia*, Biella, UPBeduca, 2000.

- *Giovanna canta per Federico il Grande. Una "prima donna" di Graglia, la Astrua, e la sua prestigiosa carriera artistica*, «Rivista Biellese», 13, 2009, 2 (aprile), pp. 55-61.

GIALDRONI, TERESA, *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*, in *La serenata fra Seicento e Settecento: Musica, poesia, scenotecnica*. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di N. MACCAVINO, Reggio Calabria, Laruffa editrice, 2007, pp. 247-299.

GIANNETTI, ANNA, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia e a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

GIANNONE, PIETRO, *Vita scritta da lui medesimo (1741)*, a cura di S. BERTELLI, Milano, Feltrinelli, 1960.

GIORDANO, GIUSEPPE, *Gaetano, Grossatesta. Balletti. In occasione delle felicissime Nozze di Sua Eccellenza La Signora Loredana Duodo con Sua Eccellenza il Signor Antonio Grimani*, Lucca, Lim editrice, 2005.

GIUSTO, ROSA MARIA, *L'editoria artistica nella Napoli del Settecento*, «Napoli nobilissima», XXXVI, 1997, pp. 219-225.

GOLDONI, CARLO, *Memorie*, a cura di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1993.

- *Il filosofo inglese (1755)*, a cura di P. ROMAN, Venezia, Marsilio, 2000.

GRAZIOLI, CRISTINA, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma, GLF editori Laterza, 2008.

GRECO, FRANCO CARMELO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981.

- *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies» 1, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 50-63.

- *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, in *Musica, teatro, cultura e società nella Napoli di G.B. Pergolesi*. Atti del convegno internazionale (Milano, 11-12 gennaio 1990), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 117-155.

GUARINO, GABRIEL, *Representing the king's splendour. Communication and reception of symbolic forms of power in viceregal Naples*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2010.

Guide d'Italia. Napoli e dintorni, Touring Club Italiano, Guide rosse, 2001.

HARRIS-WARRICK, REBECCA-BROWN, BRUCE ALAN, *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage. Gennaro Magri and his World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2005.

HAUPT, KLAUS WERNER, *Francesco Algarotti: Gelehrter – Connaisseur – Poet*, Weimar, Bertuch, 2021.

HOLMES, WILLIAM C., *Opera observed. Views of a Florentine impresario in the early eighteenth century*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

IANNICIELLO, FELICE, *Marchese Domenico Luigi Barone. Commediografo alla Corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2011.

Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, catalogo della mostra a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

INNAMORATI, ISABELLA, *Mostrare, illudere, significare: esperienze della luce in scena*, in *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

- *Napoli: un cosmo*, in *Storia europea del teatro italiano*, a cura di F. PERRELLI, Roma, Carocci, 2016, pp. 144-170.

- *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 270-283.

I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica, a cura di S. ONESTI, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.

I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento, a cura di F.C. GRECO, prefazione di S. FERRONE, Napoli, Luciano Editore, 2001.

Il Mondo di Gennaro Magri. Danza, Musica e Opera nell'Europa dei Lumi. Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 6-8 ottobre 2016) direzione di A. FABBRICATORE, Napoli, Fondazione Pietà de' Turchini.

Il museo nazionale di Capodimonte, a cura di N. SPINOSA, Napoli, Electa, 2001.

Il riformismo borbonico a Napoli, in *Storia della società italiana*, XII. *Il secolo dei lumi e delle riforme*, a cura di G. ARMANI ET AL., Milano, Teti, 1989, pp. 215-219.

Il secolo d'oro della musica a Napoli. Per un canone della scuola musicale napoletana del '700, a cura di L. FIORITO, Napoli, Diana Edizioni, 2019.

Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa, a cura di G. CANTONE, F.C. GRECO, Napoli, Esi, 1987.

Il Teatro di San Carlo (1987), a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, seconda ediz. ampliata, Napoli, Guida, 1988².

Il teatro italiano nel Settecento, a cura di GERARDO GUCCINI, Bologna, il Mulino, 1988.

JOLY, JACQUES, *Une comédie populaire savante: La Claudia de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di É. KONIGSON, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125.

JORI, VINCENZO, *Portici e la sua storia*, Napoli, Tipografia dei comuni, 1882.

KAMEN, HENRY, *Felipe V. El rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

KNIGHT, CARLO, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, Electa, 2003.

KOTZEBUE, AUGUST, *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Berlin, Frölich, 1805.

KRAUSE, RALF, *Documenti per la storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XI, 1990, pp. 235-257.

La caccia nello stato Sabauda. II Pratiche e spazi (secc. XVI-XIX), a cura di P. BIANCHI - P. PASSERIN D'ENTRÉVES, Torino, Zamorani, 2011.

La Scuola d'ingegneria in Napoli. 1811-1967, a cura di G. RUSSO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967.

LABOURDETTE, JEAN FRANÇOIS, *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, Paris, Sicre, 2001.

- *La personnalité de Philippe V, dans La présence des Bourbons en Europe*, Paris, sous la direction de L. BELY, 2003, pp. 171-184.

LATTUADA, RICCARDO, *Opere di Massimo Stanzione, Dirck van Baburen, Antonio de Bellis, Filippo Vitale, Francesco Guarino, Salvator Rosa, Domenico Gargiulo, Abraham Brueghel, Giacomo del Po, Domenico Antonio Vaccaro, Francesco Solimena, Baldassarre de Caro, Nicola Maria Rossi, Leonardo Coccorante, Francesco de Mura, Gaspare Traversi*, in *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio a Matera*, a cura di R. LATTUADA; introduzione di S. ABITA, Napoli, Paparo, 1999.

Le stagioni di Niccolò Jommelli, a cura di M.I. BIGGI ET AL., Napoli, Turchini, 2018.

Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America, a cura di R. CIOFFI ET AL., Napoli, Arte'm, 2018.

Lo stato attuale degli studi su Pergolesi e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Jesi, 18-19 novembre 1983), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1986, 1.

LONGOBARDI, GIOVANNI, *Pompei sostenibile*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002.

LORENZETTI, COSTANZA, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1953.

LUCCHESI, ROSA, *Ferdinando Sanfelice e l'apparato da festa del 1740. Nuovi Documenti*, in Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, pp. 429-465.

MAFRICI, MIRELLA, *Il re delle speranze. Carlo di Borbone da Madrid a Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

- *Fascino e potere di una regina. Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1999.
- *Elisabetta Farnese nella politica europea del XVIII secolo*, in *Regine e sovrane. Il potere, la politica, la vita privata*, a cura di G. MOTTA, Milano, Angeli, 2002, pp. 113-128.
- *Una principessa sassone sui troni delle Due Sicilie e di Spagna: Maria Amalia Wettin*, in *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, a cura di M. MAFRICI, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria, 2010, pp. 31-49.

MAGAUDDA, AUSILIA-COSTANTINI, DANILO, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, con CD-rom.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI, «*Il possesso della scena*»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento, «Drammaturgia», XII, n.s. 2 (2015).

- *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico: lo sguardo della diplomazia*, «Studi Musicali», n.s. VII/2 (2016), p. 407-453.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI-SELLER, FRANCESCA, *I virtuosi sulle scene giuridiche a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 477-486.

- *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Sali librettista*, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monte Leone, 2001, pp. 83-95.
- *Teatro di San Carlo di Napoli, I. Cronologia degli spettacoli (1737-1799)*, Napoli, Altrastampa, 2005.
- «*Mena vita onestissima*»: *le cantarine alla conquista della scena*, in *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di C. DENTE, Pisa, ETS, 2006, pp. 123-134.

MAIORINI, MARIA GRAZIA, *La reggenza borbonica (1759-1767)*, Napoli, Giannini, 1991.

MAJORANA, BERNADETTE, *L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA, T. MEGALE, numero monografico di «*Italica Wratislaviensia*», 10, 2, (2019), pp. 85-102.

MANCINI, FRANCO, *Due teatri napoletani del XVIII secolo: il Nuovo ed il S. Carlo*, «*Napoli nobilissima*», I, 1961-62, pp. 95-100.

- *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
- *Il Teatro di San Carlo (1737-1987). Le scene i costumi*, Napoli, Electa, 1987.
- *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

MANCINI, GIAMBATTISTA, *Riflessioni pratiche sul canto figurato (1777)*, in *Canto e bel canto*, a cura di A. DELLA CORTE, Torino, G.B. Paravia, 1933.

MANCINI, FRANCO-CAGLI, BRUNO-ZIINO, AGOSTINO, *Il Teatro di San Carlo (1737-1987)*, Napoli, Electa, 1987, 3 voll.

MANGONE, FABIO-TELESE, RAFFAELLA, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento, Hevelius Edizioni, 2001.

MANSI, MARIA GABRIELLA, *Il Settecento* e TRAVAGLIONE, AGNESE, *Le pubblicazioni ufficiali*, in *La Stamperia Reale di Napoli. 1748-1860*, a cura di M.G. MANSI-A. TRAVAGLIONE, Napoli, Biblioteca Nazionale, 2002, pp. 17-69/31-32; 159-166.

MANZO, ELENA, *Il reale palazzo di Portici tra Napoli e Madrid: documenti inediti su Domenico Antonio Vaccaro*, in *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2003.

- *Canevari Antonio*, in *Atlante del giardino italiano: 1750-1940: Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, a cura di V. CAZZATO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, 2 voll.

MARCELLO, BENEDETTO, *Il Teatro alla moda*, pref. di A. D'ANGELI, Milano, Bottega di Poesia, 1927.

MARCHI, PIERO, *Teatro della Pergola*, in *I teatri storici della Toscana, censimento documentario e architettonico a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 123-160.

MARIANI, LAURA, *Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA, T. MEGALE, numero monografico di «Italice Wratislaviensia», 10, 2, (2019), pp. 195-222.

MARÍAS, FERNANDO, *Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio M., Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, 2004, pp. 267-28.

ROSA, MARIO-VERGA, MARCELLO, *Una storia europea. Dalla fine del Medioevo ai nostri giorni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

MAROTTI, FERRUCCIO, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1974.

MARTORANA, PIETRO, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874.

MASCILLI MIGLIORINI, LUIGI, *La caccia al tempo dei Borbone*, Firenze, Vallecchi editore, 1994.

MATTEI, LORENZO, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di F. COTTICELLI-P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009, pp. 75-138.

MAZZOLENI, STEFANO-MAZZOLENI, DONATELLA, *L'Orto Botanico di Portici*, Napoli, Soncino, 1990.

MAZZONI, STEFANO, «Qualche presa di farinello». *Carlo Broschi in Spagna*, in «Drammaturgia», XV/ n.s. 5, 2018, pp. 83-165.

MEGALE, TERESA, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici Italiane per la "Locandiera" di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.

- *Prima della 'prima' Locandiera: variazioni sul tema fra Sei e Settecento*, in J. GUTIÉRREZ CAROU (a cura di), *Goldoni "avant la lettre": esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 359-371.
- *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017.
- *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, in *Donne del/ nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*. Atti del convegno internazionale di studi (Cracovia, Università Jagellonica-Istituto Italiano di Cultura, 16-17 novembre 2018), a cura di M. GURGUL, M. SURMA-GAWŁOWSKA, T. MEGALE, numero monografico di «Italica Wratislaviensia», 10, 2, (2019), pp. 15-35.
- *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, Tab edizioni, 2023.

MERLOTTI, ANDREA, *Il gran cacciatore di Savoia nel XVIII secolo* e CORNAGLIA, PAOLO, *Architetture equestri: la Cavallerizza di Palazzo Reale e le scuderie di Venaria*. Atti del convegno

(Reggia di Venaria, 11-12 settembre 2009), a cura di P. BIANCHI-P. PASSERIN D'ENTREVES, Torino, Zamorani, 2010, pp. 79-96/97-112.

MIGLIACCIO, MARIA CONCETTA, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. BUCCARO-C. LENZA-P. MASCILLI MIGLIORINI, Napoli, Giannini Editore, pp. 353-375.

MOLAJOLI, BRUNO, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1957.

MONACO, VANDA, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli, Arturo Berisio Editore, 1968.

MONTAGU, MARY WORTLEY, *The letters and works ed. by her great grandson Lord Wharnclyfe*, London, 1823, tomo II.

MORALES, NICOLÁS, *Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar*, in *Felipe V y su tiempo*, a cura di E. SERRANO MARTIN, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, vol. II, pp. 831-856.

- *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V, 1700-1746*, Madrid, Casa de Velasquez, 2007.

MORINI, UGO, *La R. Accademia degli Immobili ed il suo Teatro "La Pergola" (1649-1925)*, Pisa, Simoncini, 1926.

MORMONE, RAFFAELE, *Documenti sull'attività napoletana di Ferdinando Fuga*, appendice a R. PANE, *Ferdinando Fuga*, Napoli, Esi, 1956.

- *Domenico Antonio Vaccaro architetto*, «Napoli nobilissima», I, 1961-62, pp. 135-150, 216-227.
- *Documenti per la storia dell'architettura napoletana del '700*, «Napoli nobilissima», III, 1963-64, pp. 119-124.

MUSELLA GUIDA, SILVANA, *Relazioni politiche e commerciali tra il Regno di Napoli e la Porta Ottomana nei primi anni del regno di Carlo di Borbone. I doni per e da Mahmud I*, in *Mondi lontani*, in Quaderni di Palazzo Reale, a cura di A. PORZIO, Napoli, Associazione Amici dei Musei, 2014, pp. 9-28.

Musica, teatro, cultura e società nella Napoli di G.B. Pergolesi. Atti del convegno internazionale (Milano, 11-12 gennaio 1990), a cura di F. DEGRADA, «Studi Pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 31-115.

MUTO, GIOVANNI, *Corte e cerimoniali nella Napoli spagnola*, in *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, a cura di A. ANTONELLI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 81-102.

NAPOLI SIGNORELLI, PIETRO, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Napoli, V. Orsino, 1813, t. X, parte II.

NAPPI, EDUARDO, *Pittori del Seicento a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Milano, Mondadori, 1983.

- *Passeggiando per San Carlo all'Arena*, Quaderni dell'Archivio Storico, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2014-2016.

NARDI, CARLO, *La Vita e le Opere di Francesco Saverio Salfi*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1925.

NOEL, CHARLES C., "*Bárbara succeeds Elizabeth...*": *the feminisation and domestication of politics in the Spanish Monarchy. 1701-1759*, in *Queenship in Europe. 1660-1815. The role of the consort*, edited by C. CAMPBELL ORR, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 155-185.

- *La etiqueta borghona en la corte de España (1547-1800)*, in «Manuscripts», 22 (2004), pp. 139-158.

Notiziario ragionato del Sacro Regio Consiglio e della Real Camera di s. Chiara ... E Ragguaglio degli altri tribunali della capitale e del regno con altre notizie interessanti, Napoli, Sacro Regio Consiglio, 1802.

OLIVA, GIANNI, *Un regno che è stato grande. La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia*, Milano, Mondadori, 2017.

Oltre la Serenissima: Goldoni, Napoli e la cultura meridionale. Atti della 29° Giornata di studio (Benevento Città Spettacolo, 9 settembre 2008), a cura di A. LEZZA-A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012.

ONESTI, STEFANIA, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Torino, Accademia University Press, 2016.

OTTONELLI, GIOVAN DOMENICO, *Della pericolosa conversatione con le donne, ò poco modeste, ò ritirate, ò cantatrici, ò accademiche*, Firenze, Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646.

PANE, ROBERTO, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli, Edizione politecnica, 1939.

PANNAIN, GUIDO, *La musica a Napoli dal '500 a tutto il '700*, in *Storia di Napoli*, dir. E. PONTIERI, vol. XIII, Napoli, ESI, 1971.

PAPAGNA, ELENA, *La corte di Carlo di Borbone il re «proprio e nazionale»*, Napoli, Guida, 2011.

- *Costruire e ricostruire una corte nel Settecento: Carlo di Borbone a Napoli*, in *La Corte De Los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, vol. I, Madrid, Ediciones Polifemo, 2013, pp. 301-335.
- *Feste di piazza e cerimonie di palazzo nella Napoli borbonica: le celebrazioni per la nascita della real prole*, in «Mélanges de l'École française de Rome Italie et Méditerranée», 127/1, 2015, pp. 171-194.

PAPPACENA, FLAVIA, *Miti e leggende nel balletto tra Settecento e Ottocento*, in *Il balletto in Europa da Gardel a Manzotti*, a cura di F. PAPPACENA, Roma, La Sapienza editrice, 2013.

- *Il Settecento e l'Ottocento*, in O. DI TONDO-F. PAPPACENA-A. PONTREMOLI, *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 2019, pp. 129-272.

PARENTI, PAMELA, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Roma, Artemide, 2009.

PATERNA BALDIZZI, LEONARDO, *La scuola di disegno di architettura della R. Università di Napoli, dalle origini al 1931*, Napoli, s.e., 1932.

Per un atlante storico del Mezzogiorno e della Sicilia in età moderna. Omaggio a Bernard Lapetit, a cura di E. IACHELLO - B. SALVEMINI, Napoli, Liguori, 1998.

PÉREZ SAMPER, MARIA ÁNGELES, *Isabel de Farnesio*, Barcelona, Plaza & Janes, 2003.

PERRELLI, FRANCO, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET Libreria, 2005.

PERUGINI, RAINALDO, *Spazio, scienza e simbolo nella cultura architettonica delle Due Sicilie. Continuità e discontinuità dialettiche da Guarino Guarini a Ferdinando Sanfelice*, in "Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa", a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli, 2005, pp. 133-142.

PEZONE, MARIA GABRIELLA, *Ingegneria idraulica in età borbonica: l'opera di Giovanni Bompiede*, in *Storia dell'ingegneria. Atti del 1° Convegno nazionale* (Napoli, 8-9 marzo 2006), a cura di A. BUCCARO ET AL., Napoli, Cuzzolin, 2006, pp. 897-908.

PIERI, MARZIA, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.

PIPERNO, FRANCO, *Impresariato collettivo e strategie teatrali. Sul sistema produttivo dello spettacolo operistico settecentesco*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. GUCCINI, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 295-304.

- *Teatro di stato e teatro di città*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, seconda ediz. ampliata, Napoli, Guida, 1988², pp. 61-118.

PONTREMOLI, ALESSANDRO, «*Virtute et arte del danzare*». *Contributi di storia della danza in onore di Barbara Sparti*, a cura di A. PONTREMOLI, Roma, Aracne, 2011.

- *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012.
- *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.
- *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze, Le Lettere, 2021.

PROTA-GIURLEO, ULISSE, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli, Fiorentino, 1953.

- *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962.
- *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. BELLOCCI-G. MANCINI, Napoli, Il Quartiere, 2002.

RANDI, ELENA, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Bari, Edizioni di pagina, 2009.

- *Attraversamenti. Studi sul teatro e i generi para-teatrali fra Sette e Novecento*, a cura di E. RANDI, Padova, Cleup, 2012.
- *Voltaire e la messinscena*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012.
- *Il paradosso sull'attore di Diderot*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET, 2012.
- *Declinazioni della danza. Tre studi*, a cura di E. RANDI, Acireale-Roma, Bonanno, 2015.
- *Il teatro romantico*, Bari, Laterza, 2016.

RAO, ANNA MARIA, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1983.

- *Il riformismo borbonico a Napoli*, in *Storia della società italiana*, XII. *Il secolo dei lumi e delle riforme*, a cura di G. ARMANI ET AL., Milano, Teti, 1989, pp. 215-219.
- *Napoli borbonica (1734-1860)*, in *Real Città di Napoli (1734-1860)*, I, Milano, Franco Maria Ricci, 1996, pp. 43-44.

- *L'apprendistato di un re*, in *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 2-4 ottobre 2008), a cura di G. FRAGNITO, Roma, Viella, 2009, pp. 317-333.
- *Le «consuete formalità». Corte e cerimoniali a Napoli da Filippo V alla Repubblica del 1799*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1821*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 73-89.

Real Teatro di S. Carlo, a cura di C. DE SETA-F. MANCINI-P. ISOTTA, Milano, Franco Maria Ricci editore, 1987.

RIZZO, VINCENZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli, 1979.

- *Niccolò Tagliacozzi Canale o il trionfo dell'ornato napoletano*, in *Settecento napoletano. Documenti*, a cura di F. STRAZZULLO, Napoli 1982, pp. 89-186.
- *Aggiunte a Tagliacozzi Canale*, in «Napoli nobilissima», vol. XXIII, 1984, pp. 136-150.
- *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli: la Chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli, 1989.
- *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un Principe napoletano di respiro europeo (1685 - 1753)*, Aversa, Grafica F.lli Macchione, 1997.
- *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, Napoli, 1999.
- *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli, 2001.
- *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano. Documenti ed Opere inedite*, parte II, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, Istituto Banco di Napoli Fondazione, 2004, pp. 177-218.

ROBINSON, MICHAEL F., *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972. (Trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. MORELLI, Venezia, Marsilio, 1984).

ROMAGNOLI, ANGELA, «*Va': della danza è l'ora*». *Balli da festa a Vienna nel Settecento*, in *La festa teatrale nel Settecento dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di

Studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009) a cura di A. COLTURATO-A. MERLOTTI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 77-103.

RONCONI, LUCA ET AL., *Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino, Nuova ERI, 1992.

ROSSELLI, JOHN, *Artisti e impresari*, in *Il Teatro di San Carlo* (1987), a cura di C. MARINELLI ROSCIONI, seconda ediz. ampliata, Napoli, Guida, 1988, pp. 25-60.

ROSSI, PASQUALE, *Residenze e caccia durante il Regno di Carlo di Borbone (1734-1759)*, in *Siti Reali Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. D'ALESSANDRO ET AL., Napoli, Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 203-221.

RUBINO, GREGORIO, *La sistemazione del Museo borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli (1777-1779)*, «Napoli Nobilissima», XII, 1973, pp. 125-144.

RUFFINI, FRANCO, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, in «Quaderni di Teatro», a. IV, n. XI, 1981.

RUSSO, MARIA, *Nicola Tagliacozzi Canale ed i palazzetti Mastellone e Trabucco a Napoli*, in *Ricordo di Roberto Pane. Atti dell'Incontro di studi* (Napoli, 14-15 ottobre 1988), Dipartimento di Stori dell'architettura e restauro, Università Federico II, Napoli, 1991, pp. 411-417.

- *I palazzetti Mastellone e Trabucco e la residenza borghese a Napoli ai primi del Settecento* (pp. 24-32), *Il cantiere di Palazzo Mastellone: 1732-36* (pp. 33-42), *Il cantiere di Palazzo Trabucco: 1733-38* (pp. 42-48), in *Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione*, a cura di G. FIENGO, Sorrento, Franco di Mauro Editore, 1993.

RUSSO, VALENTINA, *Sant'Agostino Maggiore. Storia e conservazione di un'architettura eremitana a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

SABATINI, GAETANO, *Las cuentas del virrey: los gastos de la corte virreinal de Nápoles a finales del siglo XVII*, in *Las Cortes Virreinales de la Monarquía Española: América e Italia. Acti del colloquio internazionale di studi (Sevilla, 1-4 giugno 2005)*, a cura di F. CANTÙ, Roma, Viella, 2008, pp. 313-334.

SALFI, FRANCESCO SAVERIO, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi, Bauldry, 1829.

- *Della declamazione per F. Salvi. Preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salvi*, Napoli, Androsio, 1878.
- «Progressioni» dell'uomo. Verso la "civil società". (*Lezioni di Diritto pubblico, o delle genti, V-X*), a cura di V. ZAFFINO, Cosenza, Pellegrini, 2010.
- *Elogio di Filangieri*, a cura di F. CRISPINI, introduzione di V. ZAFFINO, Cosenza, Pellegrini, 2012.

SANTORO, LUISA, *Il Palazzo Reale di Portici*, in *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Esi, 1959, pp. 193-235.

SARTORI, CLAUDIO, *Indici in I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1993.

- *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 7 voll.

SASSO, CAMILLO NAPOLEONE, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Napoli, F. Vitale, 1856, vol. I.

SCAFIDI, NADIA-ALBANO, ROBERTA-ZAMBON, RITA, *La danza in Italia: la Scala, la Fenice, il San Carlo. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, direzione F. PAPPACENA, Roma, Gremese, 1998.

SCAFOGLIO, DOMENICO, *Il Gioco della Cuccagna*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001.

SCALVINI, MARIA LUISA, *La scuola di architettura dell'Accademia napoletana e i suoi responsabili*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano, 1992.

SCANNAPIECO, ANNA, *I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento: primi appunti*. «Drammaturgia», XII, n.s. 2 (2015), pp. 109-128.

- *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019.

SCHERILLO, MICHELE, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916.

SCHIATTARELLA, FRANCO, *Maritaggi di cuccagna*, Napoli, Editrice E.D.A.R.T., Banca Sannitica, 1987.

SCHIPA, MICHELANGELO, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Napoli, L. Pierro e figlio, 1904. [ristampata da Albrighi-Segati, 1923].

SERRATÌ, ANGELA, *Obelischi: effimero pietrificato e apparati scenici in età borbonica e murattiana (dal M. a Giuseppe Gimma)*, in *Angeli stemmi confraternite arte. Studi per il ventennale del Centro ricerche di storia religiosa in Puglia*, a cura di M. PASCULLI FERRARA-D. DONOFRIO DEL VECCHIO, Fasano, Schena Editore, 2007, pp. 365-376.

SHARP, SAMUEL, *Lettere dall'Italia 1765-66 a descrizione di quelli usi e costumi in quelli anni*. Napoli, a cura di S. DI GIACOMO, Lanciano, Carabba, 1911, pp. 29-35.

SIRAGO, VITO ANTONIO, *Epistola ad patrem Neapolitanae urbis nobilium mores graphice describens di Giambattista Caracciolo*, «Archivio Storico Pugliese», XLI, fasc. I-IV, gennaio-dicembre 1988.

SODANO, GIULIO, *Il cerimoniale della corte come spazio teatrale*, in *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, a cura di I. YORDANOVA, G. RAGGI, M.I. BIGGI, Wien, Hollitzer, 2020, pp. 485-503.

SOMMAIOLO, PAOLO, *Gli ingegnosi allestimenti del Marchese di Liveri alla corte di Carlo III di Borbone*, in CARLO DI BORBONE. *Un sovrano nel mosaico culturale dell'Europa*, a cura di L. CERULLO, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2017, pp. 119-140.

SPAGNOLETTI, ANGELANTONIO, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna, il Mulino, 1997.

SPARTI, BARBARA, *Un francese napoletano e il ballo nobile*, in «La Danza Italiana», 1989, n.7/ primavera, pp. 9-29.

STAPELBROEK, KOEN, *Commercio, passioni e mercato. Napoli nell'Europa del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2020.

STEFANI, GIANLUCA, *Le 'convenienze teatrali': i cantanti nelle caricature di Anton Maria Zanetti*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 139-166.

- *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

Storia dell'architettura italiana. Il Settecento, a cura di G. CURCIO-E. KIEVEN, Milano, Mondadori Electa, 2000.

Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento, a cura di F. COTTICELLI-P. MAIONE, Napoli, Turchini, 2009.

STRAZZULLO, FRANCO, *Ingegneri camerali napoletani del '700*, in «Partenope», n. 1, 1960.

- *Documenti d'archivio*, «Napoli Nobilissima», XIII, 1974, f. IV.
- *I primi anni dello scavo di Ercolano nel diario dell'ingegnere militare Rocco Giacchino d'Alcubierre*, Napoli, Università degli Studi di Napoli, 1982, pp. 104-181: 108, 115. Estratto da: *La regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*. Atti del Convegno internazionale (Napoli, 11-15 novembre, 1979), a cura dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli, 1982.
- *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, «Napoli nobilissima», XXII, 1983.
- *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli (VIII)*, «Napoli nobilissima», XXIII, 1984, pp. 161-164;
- *Documenti del '700 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di Napoli*, «Napoli Nobilissima», XXV, 1986, pp. 159-164; 209-214.

- *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, A. BERISIO, 1968, pp. 3-27.
- *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, Arte Tipografica, 1995².

Stregonerie e vari capricci da Salvator Rosa a Giacomo Del Po. Dipinti dalle collezioni di Camillo d'Errico e della Fondazione De Vito, catalogo della mostra a cura di N. BASTOGI e M. VINCENZO FONTANA, (Pinacoteca e Biblioteca Camillo d'Errico, Palazzo San Gervasio, 27 marzo - 31 maggio 2021), Roma, Artemide, 2021.

STROHM, REINHARD, *L'opera italiana nel Settecento* (1979). (Trad. it. di L. CAVARI e L. BIANCONI, Marsilio, Venezia, 1991).

SYLOS, LUIGI, *L'obelisco carolino di Bitonto*, «Napoli nobilissima», V (1896).

- *L'obelisco carolino di Bitonto*, «Napoli nobilissima», III (1922), pp. 110-115.

TAMBURINI, ELENA, *Culture ermetiche e Commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016.

TANUCCI, BERNARDO, *Epistolario I (1723-1746)*, a cura di R.P. COPPINI-L. DEL BIANCO-R. NIERI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979.

TAVIANI, FERDINANDO, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

TESSARI, ROBERTO, *O diva, o «Estable à tous chevaux»*. *L'ultimo viaggio di isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987), Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142.

- *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995.

Testo e immagine nell'editoria del Settecento. Atti del convegno internazionale (Roma, 26-28 febbraio 2007), a cura di M. SANTORO e V. SESTINI, Pisa, Serra, 2008.

TOCCHINI, GERARDO, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Roma, Carocci, 2016.

TORRIONE, MARGARITA, *El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida*, in *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2000, pp. 295-322.

Trattati di danza in Italia nel Settecento, a cura di C. LOMBARDI, Napoli, Istituto Italiano Studi Filosofici, 2001.

TRAVERSIER, MELANIE, *Fêtes urbaines et cérémonies du pouvoir à Naples. 1734-1815*, in *Le destin des rituels. Faire corps dans l'espace urbain. Italie, France, Allemagne*, a cura di G. BERTRAND-I. TADDEI, Roma, École Française de Rome, 2008, pp. 301-327.

TRIVERO, PAOLA, *Tragiche donne: tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 2010.

TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.

URREA FERNÁNDEZ, JESÙS, *Carlos III en Italia 1731-1759. Itinerario italiano de un monarca español*, Madrid, Museo del Prado, 1989.

VÀZQUEZ GESTAL, PABLO, *La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia in Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. ANTONELLI, Napoli, Arte'm, 2017, pp. 43-71.

VAZZOLER, FRANCO, *Didone e l'impresario*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. SALA DI FELICE e R. M. CAIRA LUMETTI, Roma, Aracne, 2001, pp. 305-324.

- *Carlo Goldoni*, Firenze, Le Monnier Università, 2013.

VENDITTI, ARNALDO, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961.

- *L'architetto Giuseppe Astarita e la chiesa di S. Anna a Porta Capuana*, «Napoli nobilissima», I, 1961-62, pp. 83-94, 172-181.
- *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, ESI, 1973.

VENTURI, FRANCO, *Settecento europeo e Settecento veneziano*, «Studi veneziani», VIII, 1966, pp. 477-480.

- *Settecento riformatore. I. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1998.

VERGA, MARCELLO, *Storie d'Europa. Secoli XVIII-XXI*, Roma, Carocci, 2017.

- *Il ritorno dell'Impero in Italia tra XVII e XVIII secolo*, in *I trattati di Utrecht. Una pace a dimensione europea*, a cura di F. IEVA, Roma, Viella, 2016, pp. 141-147.
- *Alla morte del re. Sovranità e leggi di successione nell'Europa dei secoli XVII-XVIII*, Roma, Salerno editrice, 2020.

VERNON, LEE, *Il Settecento in Italia: accademie, musica, teatro*, traduzione dall'ultima edizione inglese di M. FARINA-CINI, Napoli, Ricciardi, 1932.

VESCOVO, PIERMARIO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011.

- «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA-A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.
- «*Tarasca*», *Tra Napoli, Venezia e l'Europa*, in «*Drammaturgia*», Firenze University Press, Anno XI, n.s. I, 2014, pp. 193-215.
- *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di P. VESCOVO, Roma, Carocci, 2019.

VIVIANI DELLA ROBBIA, ENRICA, *Bernardo Tanucci ed il suo più importante carteggio*, II, *Le lettere*, Firenze, G.C. Sansoni Editore, 1942, pp. 55-57.

WATANABE-O'KELLY, HELEN, *Court Culture in Dresden*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002.

WIEL, TADDEO, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897.

ZAMBON, RITA, *Il Settecento e il primo Ottocento*, in *Storia della danza. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011.

ZILLI, ILARIA, *Carlo di Borbone e la rinascita del Regno di Napoli: Le finanze pubbliche (1734-1742)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

ZSOVÁR, JUDIT, *Anna Maria Strada. Prima Donna of G.F. Handel*, Berlin-New York, Peter Lang, 2020.

- *Insights into the Early Years of Vienna's First Public Opera House: Farinella at the Kärntnertortheater, 1730–1732* in A. SOMMER-MATHIS, R. STROHM, *Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb*, Wien, Hollitzer Verlag, 2023, pp. 623-624.

DIZIONARI E REPERTORI

ALBENGA, GIUSEPPE, voce «Ingegneria», in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti*, Istituto G. Treccani, Roma, 1933.

BORRELLI, GENNARO, voce *Coccorante, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982.

D'AMICO, SILVIO, *Enciclopedia dello spettacolo*, 12 voll., Roma, Le Maschere, 1975.

LORA, FRANCESCO, voce *Tesi, Vittoria, detta la Fiorentina o la Moretta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2019.

MARCHEGIANI, CRISTIANO, voce *Sanfelice, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 90, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017.

PARISI, ROBERTO, voce *Medrano, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 73, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2009.

PIRONTI, ALBERTO, voce *Astrua, Giovanna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 4, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1962.

RIZZO, VINCENZO, Voce *D'adamo, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1985.

SCIROCCO, PIETRO ALFONSO, voce *Colletta, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982.

STOCCHI, FABIO, Voce *Righini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2016.

The Grove Book of Opera Singers, a cura di L. MACY, New York, Oxford University Press, 2008.

VENDITTI, ARNALDO, Voce *Canevari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1975.

- Voce *Carasale, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1976.

Vocabolario Napoletano-Italiano, *compilato sui dizionarii antichi e moderni e preceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto per Pietro Paolo Volpe*, Napoli, Gabriele Sarracino librajo-editore, 1869.

Vocabolario Napoletano-Italiano (1887) di R. ANDREOLI, Milano, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1988.

ZSOVÁR, JUDIT, voce *Anna Maria Strada, detta la Stradina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2019.

SITI INTERNET, RISORSE MULTIMEDIALI E ONLINE

Barbera, Filippo, *Giacomo Antonio Canevari Architetto (1681-1764)*. Tesi di dottorato, 2007, (www.fedoa.unina.it, data ultima consultazione gennaio 2023).

Bitonto e l'Obelisco Carolino, (www.historiaregni.it, data ultima consultazione maggio 2023).

Carriera 'teatrale' della famiglia Banci, (www.cini.it, data ultima consultazione settembre 2022).

Donne in musica. Storia di trilli e di coltelli, (www.lesalonmusical.it, data ultima consultazione maggio 2023).

L'Almanacco di Gherardo Casaglia, (almanac-gherardo-casaglia.com, data ultima consultazione maggio 2022).

Pianta del piano nobile del palazzo reale ideato per la villa di Capo di Monte, (Gallica.bnf.fr, data ultima consultazione maggio 2023).

Pinto, Aldo, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani. Documentazione*, 2023, (www.fedoa.unina.it, data ultima consultazione maggio 2023).

Lorenz, Michael, *The Will of Vittoria Tesi Tramontini*, (Michael Lorenz, *Il testamento di Vittoria Tesi Tramontini*, michaelorenz.blogspot.com, data ultima consultazione luglio 2023).

Re, Vincenzo, *Scenografie* (handelforever.com, data ultima consultazione maggio 2022).

Takashi, Yamada, *La 'cantina' dei costumi per le commedie napoletane di Ferdinando Maria Banci nel 1769*, (www.cini.it, data ultima consultazione agosto 2023).

Vincenzo Re, Dizionario della Musica del Ducato di Parma e Piacenza, casa della musica, (www.lacasadellamusica.it, data ultima consultazione maggio 2022).

Vittoria Tesi, (www.handelforever.com/interpreti, data ultima consultazione luglio 2023).

INDICE DEI NOMI

A

Acton, Harold; 2n, 3n, 10n, 41n, 94n, 100n, 105n, 389
Addante, Luca; 170n, 389
Ademollo, Alessandro; 177n, 181n, 390
Ajello, Raffaele; 10n, 14, 14n, 15n, 49n, 56n, 390
Alberoni, Giulio; 10
Albizzi, Luca Casimiro; 164, 179n, 199
Alfonzetti, Beatrice; 170n, 390
Algarotti, Francesco; 162, 163n, 209, 386
Alinei, Antonio; 55
Alisio, Giancarlo; 65n, 67n, 68n, 69n, 74n, 75n, 390
Allegrì, Luigi; 120n, 132n, 172n, 390
Alonge, Roberto; 111n, 170n, 416
Amato, Nicola; 185
Amorevoli, Angelo; 45, 84n, 87, 166, 166n, 188n, 92n, 200n, 204n, 205n, 243, 298, 301, 380
Andersen, Hans; 2
Antonelli, Attilio; 6, 16n, 25n
Antonelli, Valerio; 279
Aquilante, Chiara; 165
Aquilante, Francesco; 45n, 164, 164n, 165, 166, 239, 240
Arena, Giuseppe; 194, 211
Arena, Orazio; 128, 223, 238, 241, 261
Argento, Gaetano; 109
Armani, Vincenza; 172, 172n
Arteaga, Stefano; 162n, 177, 177n, 181n, 386
Ascione, Imma; 12n, 33n, 41n, 94, 391, 396
Astrua, Giovanna; 178, 179, 193, 193n, 194, 194n, 195, 195n, 196, 197n, 198, 198n, 203, 203n, 259, 283, 286
Astrua, Giovanni Tommaso; 194
Attanasio, Gennaro; 126, 230

B

Baldanza, Giovanni; 112, 112n, 259, 260
Baldi, Antonio; 24, 26, 138
Banci, Giulio Cesare; 142, 145, 145n, 193n, 251, 260, 278, 281, 284, 290, 427
Baratti, Teresa; 101n, 166n, 168, 168n, 192-193n, 204n, 212n, 244, 247, 298
Barbato, Giobbe; 142, 250-255, 289-290
Barbera, Filippo; 48n, 391, 427
Barbieri, Gian Domenico; 182
Barletta, Laura; 27n
Basso, Alberto; 244, 239n, 256n
Baudrillard, Alfred; 15n, 392

Bazzano, Alberto; 193n, 391
Becattini, Francesco; 15n, 386
Benci, Antonio; 106, 106n
Benda, František; 193
Benda, Georg; 193
Bentini, Jadranka; 38n, 392
Bernacchi, Antonio; 171n, 184
Bernardi, Claudio; 228n, 392
Bernardi, Francesco (detto) Senesino; 21, 191, 192n, 204n, 244
Bianchi, Paola; 42n
Bibiena, Ferdinando Galli; 131, 133
Biggi, Maria Ida; 10n, 42n, 113n, 395, 407, 420
Bile, Umberto; 392
Bisogno, Serena; 139n, 140n, 392
Boccoli, Niccolò; 89, 268
Bompiede, Giovanni; 72, 72n, 415
Bonito, Giuseppe; 22, 84n, 123
Borrelli, Gennaro; 183, 178n
Borrione, Francesca; 246
Botti, Giovanna; 182, 178n
Bouquet, Marie Therese; 164n, 393
Brahmer, Mieczyslaw; 203n, 393
Brancaccio, Giovanni; 11n, 53-54, 84n, 101
Brivio, Ferdinando; 193, 194
Broli, Maria. *Vedi* Bruoli; 166, 166n, 168, 168n, 179, 211-212, 212n, 213, 213n, 214, 214n, 245, 298, 306, 311
Brown, Bruce Alan; 218
Brunetti, Simona; 172n, 173n, 174n, 393
Bruno, Tommaso; 127
Bruoli, Maria; 166, 166n, 168, 168n, 179, 211-212, 212n, 213, 213n, 214, 214n, 245, 298, 306, 311
Buccaro, Alfredo; 52n, 56n, 72n, 122n, 123n, 393
Buini, Giuseppe; 240
Buonocore, Antonio; 89, 90, 99, 103, 265-274
Buonocore, Francesco; 63n, 103, 103n,
Buonocore, Nicola; 89, 90, 99, 103, 265-274
Burney, Charles; 29, 29n, 198, 198n, 394
Burrows, Donald; 191n, 394
Busnelli, Manlio Duilio; 111n, 394

C

Cafiero, Rosa; 162n, 394
Caianiello, Tiziana; 65n, 71n, 394
Camati, Maria (detta) Farinella; 179, 199, 200, 200n, 201, 203n, 204n, 317
Campardon, Émile; 209n, 395

Canale, Andrea; 192
Candiani, Rosy; 176n, 395
Candida, Margaritha; 159
Canevari, Antonio; 47, 47n, 48n, 53, 53n, 54-56, 69, 69n, 72, 78
Cantone, Gaetana; 33n, 107n, 218, 218n, 285n, 293n, 406
Capano, Francesca; 48n, 59n, 395
Capelli, Gianni; 37n, 395
Caputo, Domenico; 106
Caracciolo, Giambattista; 126n
Carafa, Giovanni duca di Noja; 6, 6n, 7n, 9, 93n, 395
Carafa, Tiberio; 93, 93n
Carandini, Silvia; 113n, 395
Carasale, Angelo; passim
Carasale, Dorotea; 104, 105, 267, 269-270, 272, 274, 293-295, 355, 359, 367
Carcani, Pasquale; 196, 196n, 387
Caridi, Giuseppe; 6n, 10n, 11n, 19n, 42n, 47n, 396
Caruso, Luciano; 106
Casanova, Giacomo; 209, 209n, 396
Castellini, Teresa; 190
Catania, Maria Santa; 179, 203, 244, 311
Cecere, Domenico; 2n, 19n, 42n
Cecere, Imma; 28n, 396
Celano, Carlo; 63n, 70n, 76n, 387
Celletti, Rodolfo; 181n, 396
Cerlone, Francesco; 30, 30n, 117, 118n, 398
Cestaro, Onofrio; 143, 247, 261
Chegai, Andrea; 162n, 397
Chiosi, Elvira; 13n
Ciampi, Francesco; 251
Ciapparelli, Pier Luigi; 33n
Cicali, Gianni; 30n, 110n, 173n, 175n, 176n, 212n, 397
Ciccarelli, Francesco; 196, 191n, 241n, 242n, 270n
Gioffi, Rosanna; 5n, 28n, 32n, 396, 397, 408
Gioffo, Santolo; 143, 253
Cocchi, Gioacchino; 277
Coccorante, Leonardo; 22, 22n, 132, 132n, 133, 133n, 230,
Codazzi, Viviano; 184
Colasanti, Antonia; 87, 108n, 179, 201, 201n, 202, 202n, 203, 203n, 234, 301, 307, 309, 314, 380
Colati, Tomaso; 97
Colletta, Pietro; passim
Colletta, Teresa; 121n, 397
Coniglio, Giuseppe; 11n, 396
Cornaglia, Paolo; 42n, 411

Corrado, Gioacchino; passim
Corrado, Giuseppa; 179, 210, 210n, 211n, 214, 214n, 234, 235, 261, 288, 298, 307
Corselli, Francesco; 183
Corsini, Bartolomeo; 263
Corsini, principe; 137n
Cortini, Giovanna (detta) Pantaloncina; 169n, 179, 207, 207n, 210, 214, 214n, 283, 316
Corvo, Nicola; 30, 30n, 107, 107n
Cosandey, Fanny; 28n,
Costantini, Danilo; 40n, 44n, 45n, 78n, 79n, 82n, 83n, 84n, 93, 93n, 94n, 101n, 114n, 132n, 146n, 160n, 163n, 164-166n, 169n, 211n, 213n, 408
Coticelli, Francesco; 29n, 30n, 31-37n, 41-42n, 79n, 111n, 116-118n, 162n, 174n, 203n, 217, 390, 397, 398, 401, 411, 421
Crispini, Franco; 227n, 517, 543
Croce, Benedetto; passim
Crosino, Niccolò; 211

D

D'Adamo, Carlo; 125, 125n, 229
D'Alessio, Francesco; 200
d'Althan, Federico Michele; 76, 76n, 79n, 80, 190n, 202n
D'Amico, Silvio; 181n, 184n, 193n, 201n, 207n, 425
D'Ancona, Alessandro; 36n
D'Ascenzi, Damiano; 265n
D'Aveta, Antonio; 181
d'Avignone, Claudio Imbert; 137
D'Onofri, Pietro; 35n, 50n, 57, 58-59n, 64, 64n, 69n, 70, 70n, 76n, 112, 112n, 387
de Ribera, Antonia; 183n
Degrada, Francesco; 37n, 113n, 161-162n, 400, 408, 413
Denis, Jean-Baptiste; 207, 209
Dent, Edward J.; 231n
Diderot, Denis; 35n, 111n, 172, 400
Doria, Gino; 101n
Doria, Paolo Mattia; 152, 152n
Dufort, Giambattista; 160, 160n, 161, 387
Durante, Sergio; 188n, 401

E

Elmi, Agata; 84n, 166, 179, 204, 204n, 205, 205n, 206n, 231, 235, 240, 303-306, 308, 310

F

Facchinelli, Lucia (detta) Becheretta; 20, 198, 198n, 199, 199n, 200, 243
Farinelli, Carlo Broschi; 181n, 183, 184n, 189, 189n, 190, 190n, 391, 396
Farnese, Elisabetta; 2, 7n, 12n, 14n, 16n, 18n, 31n, 47n, 138n, 213n

Fede, Filippo; 194, 194n
Federico, Gennaro Antonio; 202, 309,
Fedi, Maria; 259n
Fernandez, Angelino; 104, 108n, 109
Ferrante, Matteo; 118
Ferraris, Paola; 66n
Ferrigne, Domenico; 176
Ferrone, Siro; 41n, 172n, 175n, 402, 406
Ferrone, Vincenzo; 10n, 402
Fétis, Francois Joseph; 188, 188n, 193, 194n,
387
Fichera, Francesco; 76n, 402
Fiengo, Giuseppe; 65n, 70n, 170, 170n, 173n,
187, 187n, 188n, 189n
Filangieri, Gaetano; 2
Fiorillo, Cristoforo; 178
Fiorito, Lorenzo; 42
Fischetti, Fedele; 30
Florimo, Francesco; 239n
Fontana, Domenico; 30, 164n
Fornari, Milena; 51n
Foscari, Giuseppe; 165n
Fraggianni, Niccolò; passim
Fragnito, Gigliola; 5n, 10n, 402, 417
Fрати, Lodovico; 188n, 189n, 403
Fuga, Ferdinando; 68, 68n, 69n, 122, 122n, 136

G

Galanti, Giuseppe Maria; 2; 4, 4n, 403
Galasso, Giuseppe; 1n, 2n, 5n, 6, 6n, 10n, 11n,
27n, 30n, 42n, 403
Galazzo, Alberto; 246
Galiani, Celestino; 23
Galiani, Ferdinando; 2
Galietti, Domenico; 189n
Galuppi, Baldassarre; 245, 245n
Gamba, Crescenzo; 187
Gambardella, Alfonso; 47n, 65n, 74n, 136n
Gambardella, Rafaelo; 74n, 388
Gasparini, Francesco; 131
Gasparro, Giuseppe; 80, 80n, 128, 219, 220,
229
Genovesi, Antonio; 2
Geri, Francesco; 90, 91, 91n
Gestal, Pablo Vázquez; 13, 13n, 14n, 423
Giacomelli, Geminiano; 194
Giannetti, Anna; 123n, 404
Giannone, Pietro; 6, 6n, 11, 11n
Gioffredo, Mario; 103
Giordano, Giuseppe; 217n
Gluck, Christoph Willibald; 216
Goethe, Johann Wolfgang; 2
Goldoni, Carlo; 30n, 119, 119n, 174, 174n,
179n, 180, 180n, 202n, 398, 404

Gravagnuolo, Benedetto; 48n
Gravier, Giovanni; 64
Gravino, Antonio; 179
Grazioli, Cristina; 404
Greco, Franco Carmelo; 32n, 33, 33n, 113n,
160n, 179n, 218n, 404
Grossatesta, Gaetano; 179, 179n, 197n, 209,
214, 214n, 313
Grossatesta, Maria; 179, 179n, 209, 214, 214n,
313
Guarino, Gabriel; 19n, 405
Guerra, Antonio; 202

H

Harris-Warrick, Rebecca; 160n, 405
Hasse, Johann Adolf; 45, 45n, 188n, 194, 275,
276, 281, 309
Haupt, Klaus Werner; 209n

I

Ianniciello, Felice; 149n
Innamorati, Isabella; 42n, 111-112n, 116n,
117n, 405
Intieri, Bartolomeo; 3, 81, 81n, 94, 100, 249
Isotta, Paolo; 8n

J

Joli, Antonio; 71, 240n
Jommelli Niccolò; 10n, 209, 407
Jori, Vincenzo; 67n

K

Kamen, Henry; 14n
Knight, Carlo; 28n
Kotzebue, August; 70n
Krause, Ralf; 17n

L

La Placa, Pietro; 27
La Sala, Gennaro; 177
La Vista, Dioniso; 63
Labourdette, Jean Francois; 18n
Laguidara, Giuseppe; 95
Lasnel, Egidio; 209
Latilla, Gaetano; 192, 193n, 211
Lattuada, Riccardo; 21n, 132n, 407
Leo, Leonardo; 39, 112, 229, 229n, 240, 248,
260
Loffredo, Fernando; 9n
Lombardo, Giustino; 72
Longobardi, Giovanni; 88n
Lora, Francesco; 225n
Lorenz, Michael; 181n, 184n, 427
Lorenzetti, Costanza; 123n
Lorenzi, Giovan Battista; 30, 30n
Lucchese, Rosa; 184n, 185n, 186n, 529

M

Macy, Laura; 179n, 426

- Maffei, Scipione; 38n
 Mafri, Mirella Vera; 10n, 14n, 19n, 42n, 408
 Magauida, Ausilia; 40n, 44n, 45n, 78n, 79n, 82n, 83n, 84n, 93, 93n, 94n, 101n, 114n, 132n, 146n, 160n, 163n, 164-166n, 169n, 211n, 213n, 408
 Maggiali, Giuseppe; 22n
 Magri, Gennaro; 160, 160n, 161, 388
 Maione, Paologiovanni; 29n, 30n, 31, 31-37n, 41n, 118n, 162n, 165n, 176, 176n, 177, 177n, 185n, 203n, 217, 394, 398, 408, 411
 Majorana, Bernadette; 231n, 235n, 408, 411
 Majorano, Gaetano (detto) Caffarelli; 63, 136n, 238n, 245n, 271n
 Malfettone, Daniele; 144, 144n, 227, 228, 230, 243
 Mancini, Franco; 20n, 29n, 76n, 98n, 117n, 136n, 168n, 218, 218n, 307n, 409
 Mancini, Giovan Battista; 171n, 178, 178n, 181n, 184, 185n, 193, 193n, 194n, 388
 Mangino, Aniello; 178
 Mango, Antonio; 196, 196n
 Mangone, Fabio; 170n
 Manni, Alessandro; 76
 Manni, Costantino; 72
 Mansi, Maria Gabriella; 20n, 410
 Manzo, Elena; 48n, 65n, 410
 Marchegiani, Cristiano; 136n, 426
 Marchi, Piero; 37n, 410
 Mariani, Laura; 175n, 410
 Marías, Fernando; 64n, 183n
 Martorana, Pietro; 151n
 Mattei, Lorenzo; 217n
 Mazzoleni, Donatella; 66n, 67n, 411
 Mazzoleni, Stefano; 66n, 67n, 411
 Mazzoni, Stefano; 37n, 411
 Medrano, Giovanni Antonio; *passim*
 Megale, Teresa; 33n, 36n, 41n, 159n, 160n, 172n, 173n, 175n, 244n, 178, 178n, 183n, 202n, 409, 410, 411
 Mellace, Raffaele; 41n
 Mercanti, Ilario Giacinto (detto) Spolverini; 22, 23
 Mercavalle, Domenico; 202
 Merlotti, Andrea; 57n, 216n
 Metastasio, Pietro; *passim*
 Migliaccio, Maria Concetta; 72n
 Milizia, Francesco; 52n, 93n
 Molajoli, Bruno; 101n
 Monaco, Vanda; 39n
 Montagu, Mary Wortley; 38n
 Montealegre, José Joaquín Guzman; *passim*
 Montesquieu, Charles-Louis; 37
 Monti, Laura; 179, 199n, 202n, 204n, 215, 307
 Morini, Ugo; 50n
 Mormone, Raffaele; 92n, 101n, 107n
 Mosca, Alessio; 176, 177
 Musi, Aurelio; 32n
 Muto, Giovanni; 25n
- N**
- Napoli Signorelli, Pietro; 118, 119n, 413
 Nappi, Eduardo; 74n, 75n, 109n, 126n, 133n, 141n, 413
 Nardi, Carlo; 265n
 Nelli, Anna Maria. *Vedi* Peruzzi, Anna Maria;
 Nicolini, Mariano; 117n, 233n, 254n, 255n, 259n, 260n
 Noel, Charles C.; 18, 18n, 22n
 Notarnicola, Salvatore; 56n, 107, 108, 269n
- O**
- Oliva, Gianni; 2n, 3n, 4n, 30n, 56n
 Onesti, Stefania; 213n, 215-217n, 226n, 526, 537
 Orlando, Francesco; 118
- P**
- Palella, Antonio; 61, 271
 Palomba, Antonio; 40n
 Palumbo, Francesco; 175
 Palumbo, Michele; 175
 Pane, Roberto; 92n, 101n
 Pannain, Guido; 48n
 Papa, Giovanni; 72; 134
 Papagna, Elena; 6n, 7n, 12n, 13n, 16n, 19n, 24-25n, 58n
 Papis, Giuseppe; 76; 120
 Parenti, Pamela; 40n
 Parisi, Roberto; 100n
 Pasquale, Rosa (detta) Bavarese; 113n, 119, 222, 275n
 Passaglione, Teresa; 146, 146n, 147, 270n
 Patiño, José; 18, 18n, 19n
 Pepoli, Sicinio; 227n, 235n, 236n
 Perez, Davide; 269, 271, 271n
 Pergolesi, Giambattista; 39
 Perrelli, Franco; 150n, 163n, 228n, 526, 538, 540
 Perugini, Rainaldo; 183n
 Peruzzi, Annamaria; 45, 87, 166, 170, 179, 185, 185n, 188, 188n, 189, 189n, 199, 205n, 228, 238, 241, 301, 303, 306, 308
 Peruzzi, Vittoria; 170, 185, 185n, 188, 188n, 200, 205, 205n, 303, 304
 Petagna, Gennaro; 131, 131n, 249
 Pezone, Maria Gabriella; 72n, 415
 Pignatelli, Antonio; 124n
 Pignatelli, Vincenzo; 128

Pinelli, Anna Francesca; 92, 92n, 94n, 95, 96
Pinto, Aldo; 108, 108n, 121n, 128n, 130, 130n,
136, 136n, 390, 427
Piperno, Franco; 33n, 37, 37n, 161n, 179n, 415
Pirelli, Niccolò Maria; 98, 98n, 504
Pironti, Alberto; 258n, 551
Pontremoli, Alessandro; 160n, 163, 163n,
165n, 414, 416
Porpora, Gennaro; 72
Porpora, Nicola; 63
principessa di Belmonte. *Vedi* Pinelli;
Prota Giurleo, Ulisse; 31, 31n, 32n, 83n, 162n,
193n, 211n, 399, 416

R

Ranaulo, Matteo; 52, 52n
Randi, Elena; 111n, 120, 120n, 170n, 416
Ranucci, Giuseppe; 72
Rao, Anna Maria; 2n, 5n, 10n, 12n, 13n, 16n,
19n, 29n, 32n, 41n, 76n, 394, 397, 416
Re, Vincenzo; 29, 181, 181n, 183, 191, 262
Reale, Maria; 179, 214, 236, 238, 306
Reüther, Teresa; 178
Righini, Pietro; 29, 54, 112, 165, 177, 181n,
262n
Riva, Giuseppe; 191n,
Rizzo, Vincenzo; 84n, 98n, 122n, 125n, 126n,
128n, 129-132n, 134n, 136n, 139, 139n,
140n, 141n, 417
Robinson, Michael F.; 162n, 417
Romagnoli, Angela; 216n
Romito, Biase; 202
Ronconi, Luca; 38n, 418
Rosselli, Jhon; 159n, 179n, 418
Rossi, Angelo Maria; 140
Rossi, Nicola; 163
Rossi, Nicola Maria; 194
Rossi, Pasquale; 68n
Rubino, Gregorio; 66
Rubino, Nicola; 124
Russo, Cristoforo; 198
Russo, Maria; 188n, 542

S

Sabatini, Gaetano; 22n
Sabbioni, Francesco; 165, 204n, 212n, 214, 245
Sabbioni, Rosanna; 165, 214
Saggese, Antonio; 57, 126, 221, 222, 228
Salfi, Francesco Saverio; 111n, 170, 170n, 419
Salvetti, Frediano; 165, 166
Salvetti, Francesco; 165, 166
Sanfelice, Ferdinando; 47n, 59, 78, 81n, 125,
126, 128n, 136, 136n, 137, 137n, 138, 139,
253, 254

Santelia, Francesco; 133, 134, 221, 222, 231,
233, 240, 255
Santoro, Luisa; 63n, 419
Saracino, Francesco; 78, 192n, 199n, 204n,
Saracino, Paolo; 141, 141n, 250, 253, 260
Saroni, Elisabetta; 165, 166, 166n, 213, 288,
298, 311
Sarro, Domenico; 30, 38, 38n, 39-41, 83n, 93,
93n, 146n, 170, 185, 185n, 192, 192n, 219,
233, 289, 304
Sartori, Claudio; 30n, 79n, 84n, 101n, 108n,
141, 141n, 145, 190n, 179n, 188, 188n, 192n,
198-206n, 212n, 419
Sasso, Camillo Napoleone; 76n, 419
Scafoglio, Domenico; 27n
Scalvini, Maria Luisa; 170n
Scarlatti, Alessandro; 30
Scherillo, Michele; 30n
Schiattarella, Franco; 168n
Schioppa, Giuseppe; 181n
Schipa, Michelangelo; 5, 5n, 10n, 11, 15-17n,
33n, 52n, 53, 53n, 76, 76n, 78, 78n, 90n, 93-
94n, 96-100, 96-100n, 105n, 132n, 420
Scirocco, Pietro Alfonso; 5n, 426
Seller, Francesca; 33n, 162n, 165n, 174n, 409
Senatore, Giuseppe; 15n
Serrati, Angela; 66n
Sharp, Samuel; 41, 41n, 159, 159n, 179n, 420
Sodano, Giulio; 10n, 19n, 23n, 27n, 420
Solimena, Francesco; 22, 24, 27, 132n, 136, 140
Sommaiolo, Paolo; 111n, 112n, 120, 120n, 420
Spagnoletti, Angelantonio; 10n, 421
Spaltri, Giuseppe; 102
Sparti, Barbara; 219, 213n
Spinosa, Nicola; 58n
Stapelbroek, Koen; 113n
Starace, Francesco Saverio; 67
Stefani, Gianluca; 166n, 421
Stendhal, Henry Beyle, Marie; 2
Stocchi, Fabio; 178n
Strada, Anna Maria; 166n, 179, 190, 190n, 192,
192n, 193n, 251, 288, 298
Strada, Giuseppe Maria; 192
Strazzullo, Franco; 7n, 60n, 68-70n, 71, 72-
74n, 100n, 108n, 121n, 139n
Strevella, Francesco; 127
Sylos, Luigi; 48n, 422

T

Tagliacozzi Canale, Nicola; 74, 125, 126, 127n,
136, 138-140, 139n, 246, 319
Tamburini, Elena; 175n, 422
Tanucci, Bernardo; *passim*

Taviani, Ferdinando; 172n, 174n, 175, 175n,
178n, 422
Telese, Raffaella; 166n
Tesi Tramontini, Vittoria; 45, 84n, 166, 179,
181, 181n, 183-184, 184n, 205n
Tessari, Roberto; 175n, 422
Tibaldi, Nicola; 97
Tocchini, Gerardo; 173n, 423
Tomaselli, Antonio; 137
Tornaquinci, Giovan Antonio; 100, 100n
Torrione, Margarita; 42n, 423
Tramontini, Giacomo; 183, 304
Travaglione, Agnese; 20n, 410
Traversier, Mélanie; 19, 19n, 423
Trentossa, Rosa; 183
Trinchera, Pietro; 30, 30n, 108n
Trutta, Geronimo; 137, 246,

U

Ulloa Severino, Erasmo; 85, 86, 89, 108, 114,
167, 170, 183, 212, 265-268, 273, 291
Urrea Fernández, Jesùs; 47n, 423

V

Vaccaro, Domenico Antonio; 22, 55, 71, 76n,
77-78, 87, 125-126, 126n, 128, 132n, 138,
140, 141n, 285
Vanvitelli, Luigi; 68, 68n, 122, 123, 123n, 126
Vasi, Giuseppe; 134n, 135
Vázquez Gestal, Pablo. *Vedi* Gestal
Venditti, Arnaldo; 65n, 91n, 93n, 101n,
Ventre, Nicola; 191, 192
Venturi, Franco; 10n, 424
Vera, Giuseppe; 176
Verga, Marcello; 9n, 410, 424
Vescovo, Piermario; 111n, 119-120n, 399, 424
Vignés, Andrea; 96
Vignola, Cesare; 2, 3
Vinaccia, Pietro; 72
Visconti, Caterina; 178, 204n
Visconti, Giulio; 93, 93n
Vitali, Carlo; 234, 225n, 227n
Vivaldi, Antonio; 38, 179n, 201
Viviani Della Robbia, Enrica; 16n, 424
Voltaire, François-Marie Arouet; 193, 193n

W

Watanabe-O'Kelly, Helen; 21n, 425
Wertmüller, Lina; 3, 3n
Wiel, Taddeo; 179n, 194n, 425

Z

Zaccaria, Danise; 129, 229, 237, 245
Zaffino, Valentina; 170n
Zambeccari, Paolo; 170, 176, 176n, 177, 185
Zambon, Rita; 207n, 419, 425
Zecchetella, Lorenzo; 140, 246, 319

Zeno, Apostolo; 190n, 209
Zilli, Ilaria; 80-81n, 425
Zsovár, Judit; 190n, 201n, 425, 427

RINGRAZIAMENTI

Il primo ringraziamento va alla mia tutor, prof.ssa Teresa Megale, imprescindibile punto di riferimento e confronto scientifico che in soli due anni mi ha accolta nella sua 'grande famiglia' e ha seguito il lavoro di ricerca con instancabile generosità.

Un ringraziamento va anche al prof. Stefano Mazzoni: un riconoscimento affettuoso, senza retorica, al maestro che mi ha guidato, durante il primo anno dottorale, con i suoi insegnamenti scientifici e di vita fin quando ne ha avuto le forze.

La mia gratitudine va inoltre ad Antonia e Licia, ho trovato in loro ospitalità, gentilezza ma soprattutto amicizia, stima e rispetto reciproco. Mi hanno sostenuta e aiutata nei momenti difficili di questo percorso e posso dire, con fermezza, che senza di loro tale traguardo sarebbe stato davvero molto arduo da raggiungere. Se questa avventura dottorale è stata altamente costruttiva e bellissima, lo devo soprattutto a loro.

Un doveroso ringraziamento a Eduardo Nappi, Gloria, Claudia e Simona e tutti gli addetti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli che hanno supportato il mio lavoro con disponibilità e professionalità. Un grazie va anche al dr. Gaetano Damiano dell'Archivio di Stato di Napoli.

Un sentito grazie alla Compagnia Teatrale Universitaria Binario di Scambio, cantiere di idee e risate a crepapelle, in particolare a Francesca, Stefania, Eleonora e Matilde.

Dedico, infine, questo lavoro a me stessa ma, soprattutto, a mio marito e alla mia bimba, due pilastri che hanno sostenuto 'una folle mamma' in questa sfida formativa.

Un'ultima menzione va alle persone a me più vicine: ai miei genitori, a tutta la mia famiglia e agli amici più cari. Spero di essere per loro motivo di orgoglio.