



# Artes

Rivista di arte, letteratura e musica  
dell'Ufficio San Francesco Bologna

## QUADERNI



# Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento

a cura di Elisabetta Pasquini



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO  
DELLE ARTI

## Quaderni di «Artes»

### *collana diretta da*

Elisa Baldini (Università di Padova, Italia), Giuseppe Ledda (Università di Bologna, Italia), Elisabetta Pasquini (Università di Bologna, Italia), Francesco Santi (Università di Bologna, Italia)

### *comitato scientifico*

Claudio Bacciagaluppi (Berner Fachhochschule, Schweiz), Stefano Brufani (Università di Perugia, Italia), Francesca Castellani (Università IUAV di Venezia, Italia), Antonella Degl'Innocenti (Università di Trento, Italia), Francesco Lora (Università di Bologna, Italia), Anna Pegoretti (Università di Roma Tre, Italia), Igor Santos Salazar (Università di Trento, Italia), Heather Webb (Yale University, United States)

### *comitato di redazione*

Veronica Albi (Università di Roma Tre, Italia), Andrea Alessandri (Bergische Universität Wuppertal, Deutschland), Elena Berti (Universität Zürich, Schweiz), Federico De Dominicis (Université de Genève, Suisse), Caterina Ferragina (Università di Verona, Italia), Giulia Gaimari (University of Toronto, Canada), Miguel José López-Guadalupe Pallarés (Universidad de Castilla - La Mancha, España), Ester Pietrobbon (Università di Padova, Italia), Anita Posateri (Università di Bologna, Italia), Giuseppe Virelli (Università eCampus, Italia)

### *politiche editoriali*

referaggio *double blind*

© 2025 The Author(s)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons BY  
This work is licensed under Creative Commons BY License

progetto grafico  
Pagina srl  
viale della Lirica 61  
48124 Ravenna  
agenziapagina.it

*Musica e liturgia in Italia nei Sei e Settecento*

a cura di Elisabetta Pasquini

*edito da*

Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Quaderni di «Artes»  
volume n. 1

*Musica e liturgia in Italia nel Sei e Settecento*  
a cura di Elisabetta Pasquini

la redazione del volume presente è stata curata da Ivano Bettin

foto in copertina

G. P. PANINI (?), *Consacrazione episcopale del cardinale Carlo Rezzonico nella basilica dei SS. XII Apostoli* (Roma, 19 marzo 1743; collezione privata). La riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri; i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

ISBN (*online*): 9788854972032

DOI: <https://doi.org/10.60923/unibo/amsacta/8514>

## INDICE

ELISABETTA PASQUINI, <i>Nota del curatore</i>	pp. VII-X
<i>Luoghi e contesti</i>	p. 1
CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Varcando i confini: Giovanni Battista Beria in Engadina</i>	pp. 3-15
LUCA BENEDETTI, <i>Sotto la cappa di san Martino: Alzano Lombardo in età moderna</i>	pp. 17-35
MATTEO MARNI, <i>Mottetti sacri nella Milano del secolo XVIII</i>	pp. 37-52
ILARIA CONTESOTTO, <i>«Ad ora della musica»: musica, liturgia e controllo nella Venezia di fine Seicento</i>	pp. 53-71
GABRIELE TASCHETTI, <i>La musica della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario di Pavia tra Cinque e Seicento</i>	pp. 73-111
DAVIDE MINGOZZI, <i>Cerimoniale e musica per le incoronazioni dei dogi nella Genova di fine Settecento</i>	pp. 113-122
UMBERTO CERINI, <i>Musica a Firenze in S. Lorenzo e in S. Maria del Fiore durante il granducato di Cosimo III: singole circostanze e consuetudini diffuse</i>	pp. 123-135
OLGA LAUDONIA, <i>Vedere, contemplare, toccare, annunciare: la pastorale organistica nella Napoli barocca tra tradizione popolare e prassi liturgica</i>	pp. 137-157
ILARIA GRIPPAUDO, <i>Lo spettacolo claustrale: musica, spazio e liturgia nei monasteri femminili palermitani</i>	pp. 159-183
<i>Questioni storiche, teoriche ed estetiche</i>	p. 185
JEFFREY KURTZMAN, <i>Il “Duo Seraphim” di Monteverdi e il ruolo dei mottetti nella liturgia postridentina</i>	pp. 187-198
DANIELE SABAINO, <i>Il mottetto a voce sola in Italia nel secolo XVII come genere liturgico: alcune osservazioni a partire dai testi intonati</i>	pp. 199-221
GALLIANO CILIBERTI, <i>“Cantare il Vangelo”. L’impiego liturgico dei dialoghi in latino nella Roma del Seicento</i>	pp. 223-234
MARIATERESA DELLABORRA, <i>Dalla parte del teorico: stili e tradizioni musicali a confronto</i>	pp. 235-251
PAOLA BESUTTI, <i>La musica sacra e le accademie nel Settecento: dibattiti e ibridazioni rituali</i>	pp. 253-270
Indice dei nomi, a cura di Anita Posateri	pp. 271-283



OLGA LAUDONIA\*  
Conservatorio di musica “S. Giacomantonio”, Cosenza

VEDERE, CONTEMPLARE, TOCCARE, ANNUNCIARE:  
LA PASTORALE ORGANISTICA NELLA NAPOLI BAROCCA  
TRA TRADIZIONE POPOLARE E PRASSI LITURGICA

RIASSUNTO – Il presepe napoletano del Settecento segue un percorso a tappe che conduce il visitatore allo svelamento del Bambino, così come la pastorale organistica, nelle diversità di ritmi e andamenti, accompagna la corsa dei pastori che si affrettano ad andare a vedere (proprio come avviene oggi a Napoli quando accade qualcosa di inusuale). Lo schema fisso delle pastorali guida l'ascoltatore all'ultima scena del presepio raccontando questo susseguirsi di vedere, contemplare, toccare, annunciare. La conoscenza del perimetro educativo e del contesto storico-artistico dei compositori aiuta a definire il ruolo dei luoghi e degli spazi in cui queste musiche sono nate. L'analisi delle fonti della pratica organistica e dell'arte organaria napoletana rivela la presenza di una matrice arcadico-popolare ben accolta dalla chiesa committente nel complesso dei riti e delle cerimonie propri del culto.

PAROLE-CHIAVE: pastorale; organo; zampogna; scuola napoletana; iconografia presepiale

*Seeing, contemplating, touching, announcing: the organ pastoral in Baroque Naples, between popular tradition and liturgical practice*

ABSTRACT – From the 18th century onwards, the Neapolitan manger scene followed a staged path leading visitors to the unveiling of the Child. The organ pastoral, with its diverse rhythms and pacing, accompanied the shepherds' rush to see Jesus, as is still the case in Naples today when something unusual happens. The fixed pattern of the pastorals guides the listener to the last scene of the nativity scene, recounting the sequence of seeing, contemplating, touching, and announcing. Understanding the educational and historical-artistic context of composers is crucial in defining the significance of the places and spaces from which their music originated. Examining the sources related to organ practice and Neapolitan organ art shows that there was an arcadian-popular foundation that was widely embraced by the commissioning Church in the various rites and ceremonies associated with worship.

KEYWORDS: pastoral; organ; bagpipe; Neapolitan school; nativity scene iconography

\* ✉ [olgalaudonia@gmail.com](mailto:olgalaudonia@gmail.com);  <https://orcid.org/0009-0005-3274-1537>

La letteratura pastorale per organo dedicata al tempo di Natale e ascrivibile agli ambienti napoletani del Sei-Settecento è strettamente legata alla tradizione presepiale coeva. Essa presenta delle caratteristiche precise, stilemi musicali che rievocano elementi religiosi e arcadico-popolari: fondamenti extraliturghici, dunque, che sono alla base di un repertorio entrato di diritto nella liturgia e ancora oggi in uso.

Uno studio sistematico di questo repertorio non può prescindere dall'analisi delle fonti manoscritte conservate nella Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella" di Napoli (I-Nc) e, in particolare, dei testimoni oggi meno noti.<sup>1</sup> A seguire si elencano i titoli di queste ultime pagine, i cui autori appartengono tutti all'ambiente napoletano sei-settecentesco:

- A. AMICONE/AMICONI (fl. 1740-1790), *Pastorale per organo o cembalo*, I-Nc, m.s. 8/78 (olim 46a.1.8)
- G. FURNO (1748-1837), *Nonna per il S. Bambino*, I-Nc, Od.1.6 (olim m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. FURNO, *Pastorale*, I-Nc, Od.1.6 (olim m.s. 106; fa parte di *Regole di partimenti del maestro Furno*)
- G. GRECO (1657-1728), *Pastorale*, I-Nc, 33.2.9 (olim 46.1.65; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. GRECO, *Pastorale*, I-Nc, 20.2.14 (olim Rari 1.9.15; fa parte di *Partimenti* di G. Greco)
- G. PARISI (fl. 17?), *Modo pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Nonna*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- G. PARISI, *Pastorale*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)
- F. RECUPERO/RICUPERO (fl. 1759-1803), *Pastorale*, I-Nc, 20.3.22/21 m.s. 8062
- G. SIGISMONDO (1739-1826), *Pastorale*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchese D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. SIGISMONDO, *Pastorale, Sonata XXXVII*, I-Nc, 20.2.26 m.s. 9643 (fa parte di *Sonatine facili per cembalo o piano-forte scritte per uso di S.E. il Sig.r marchese D. Tommaso Villa Rosa in agosto 1806 dal dilettante D. Giuseppe Sigismondo*)
- G. STRINO (fl. 17?), *Pastorale del sacerdote D. Giosuè Strino*, I-Nc, O(D).1.5 (fa parte di *Musica per organo di diversi autori* di G. Garzia)

Questi manoscritti si presentano in forma sciolta o fanno parte di raccolte, come le pastorali di Gaetano Greco e Giovanni Furno che sono inserite in due volumi di *Partimenti*. Data l'ambiguità di destinazione d'uso della musica per tastiera che permane nell'età barocca, sono presi a esempio anche testimoni in cui la duplice possibilità (organo o cembalo) è chiaramente indicata dall'autore (*Pastorale per organo o cembalo* di Antonio Amicone) o che prevedono la possibilità di una tastiera più moderna come quella del pianoforte e la cui scrittura presenta notevoli comunanze con quella organistica (pastorali di Giuseppe Sigismondo).

Prima di definire il caso specifico qui proposto, occorre fare delle brevi considerazioni di carattere generale. Sebbene il repertorio pastorale popolare si connota per la sua trasmissione orale e delle «prime melodie pastorali non è ravvisabile traccia scritta», tuttavia è possibile trovarne citazione nella musica letterata e, in particolare, nella pastorale per organo ascrivibile all'ambiente napoletano barocco (che, per facilitare la lettura, da questo momento in poi sarà semplicemente in-

---

<sup>1</sup> Tutti i titoli sopra elencati, fatta eccezione per la *Pastorale sonata XXXVII* di Giuseppe Sigismondo, sono stati incisi dalla scrivente in un disco intitolato *Ninno bello. Four Centuries of Organ Pastorals from the Libraries of Naples*, CD NA 98, EAN 0806812027330, Roma, NovAntiqua Records Label, 2023.

dicata come pastorale organistica).<sup>2</sup> Secondo Marta Columbro, dalla pastorale popolare nascerebbe la cantata natalizia scritta su testi in lingua volgare molto semplici, che prediligono versi ottonari ed endecasillabi e i cui contenuti non hanno funzione dottrinale.<sup>3</sup> Le melodie delle cantate rispecchiano tale semplicità: si muovono per lo più per gradi congiunti e procedono omoritmicamente. Queste facili e ripetitive meloee in ritmi composti hanno un'estensione che non supera, generalmente, quella di un'ottava, per far sì che possano essere utilizzate le voci naturalmente. Il sostegno armonico è circoscritto ai pochi gradi fondamentali.<sup>4</sup> Tra le prime testimonianze scritte di musica pastorale (ascrivibili al secolo XV) si ricorda *La ballata del Natale* di Feo Belcari (1410-1484), costruita su un celebre motivo popolare dell'epoca.<sup>5</sup> Almeno fino alla fine del Cinquecento le pastorali si limitano a essere eseguite negli ambienti per cui sono concepite, mentre a partire dal Seicento «la musica "letterata" ne accoglie gli stilemi, imitandone i motivi popolari».<sup>6</sup> Nasce così un ricco repertorio di cantate natalizie tra cui si annoverano il *Dialogo pastorale al presepio di Nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio (1567-1630); le pastorali *Sur la naissance de notre Seigneur Jésus Christ* H.482 e H.483 di Marc-Antoine Charpentier (1643-1704); *I pastori di Betlemme* di Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651); la *Historia der freuden und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sobnes, Jesus Christi* SWV.435 di Heinrich Schütz (1585-1672); e la *Cantata pastorale per la nascita di nostro Signore* di Alessandro Scarlatti (1660-1725).<sup>7</sup> «La denominazione pastorale compare, per la prima volta, in un titolo a stampa di una composizione natalizia: *Dialogo pastorale al presepio di nostro Signore* di Giovanni Francesco Anerio».<sup>8</sup> Opera «per tre voci, "con l'intavolatura del cimbalo e del liuto", il *Dialogo* è la messa in musica di un testo poetico di cui non si conosce l'autore. Si tratta di sedici terzine di endecasillabi suddivise in forma di dialogo. Anerio dà risalto alla figura dei pastori e alla loro presenza al cospetto del Bambino, ricreando le sonorità pastorali attraverso melodie ternarie semplici e cantabili».<sup>9</sup>

Nella Napoli barocca le cantate sacre erano un genere molto praticato. Destinate ai diversi momenti dell'anno liturgico, dalla forma breve e dal carattere festoso, esse sfruttavano la pratica del travestimento, tipico del teatro partenopeo e derivante dalla commedia dell'arte. «L'allestimento di queste cantate richiedeva l'uso di costumi *ad hoc*, in alcuni casi riciclati», indossati da attori-cantanti che «non rappresentavano un personaggio, ma si travestivano da tale, chi da angelo,

<sup>2</sup> Cfr. O. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope: ninna nanne per il Verbo incarnato*, Napoli, Turchini, 2022, p. 21.

<sup>3</sup> Cfr. M. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana del '700 all'epoca di Speranza: la pastorale*, in *Alessandro Speranza e la musica sacra a Napoli nel Settecento*, a cura di A. Caroccia e M. Marino, Avellino, Il Cimmarosa, 2016, pp. 95-106: 97-98.

<sup>4</sup> Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

<sup>5</sup> Cfr. COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., pp. 97-98.

<sup>6</sup> Cfr. LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibidem.* Cfr. D. FILIPPI, "Selva armonica". *La musica spirituale a Roma tra Cinque e Seicento*, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 75-88.

<sup>9</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

chi da demonio».<sup>10</sup> Il tutto si contornava di scenografie semplici, macchine e oggetti di arredo. Protagonisti dell'azione musicale erano i maestri e gli allievi dei conservatori di Napoli, che, così come testimoniato dai registri contabili dell'epoca, su invito eseguivano le cantate non solo nella corte della città, ma anche fuori da essa (ad Amalfi, Aversa o Capri, per esempio).

La pastorale organistica nasce «nell'ambito della tradizione popolare».<sup>11</sup> Essa è stata assimilata dal repertorio da chiesa «come forma di canzone sacra molto in uso in quei percorsi extralitur- gici che solo lentamente vennero accolti dalla chiesa e integrati nei repertori canori dell'Ufficio».<sup>12</sup> Al fine di chiarire quanto affermato, appare utile descrivere l'*humus* artistico-letterario di questo repertorio e i suoi elementi popolari e religiosi. La pastorale organistica è influenzata dalle arti figurative, a loro volta debitrice di quella descrizione della Natività tramandata dal Vangelo di Luca e, ancor più, dai Vangeli apocrifi. Diversi sono gli elementi popolari e religiosi riconducibili alle diverse forme rappresentazione della Natività: dalle opere figurative al teatro devozionale di carattere popolare, dai dipinti alle piccole sculture, «che occupavano uno spazio situato fra i *pia populi christiani exercitia* e la cultura nata, probabilmente, come *dammatio memoriae* di riti precristiani».<sup>13</sup> In particolare si consideri la presenza di pastori nella scena della Natività: testimoniata già nell'arte paleocristiana, essa affonda le sue origini nella descrizione offerta da Luca nel suo Vangelo (2, 8-20).

<sup>8</sup>C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. <sup>9</sup>Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, <sup>10</sup>ma l'angelo disse loro: «Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: <sup>11</sup>oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. <sup>12</sup>Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia». <sup>13</sup>E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: <sup>14</sup>«Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini che egli ama». <sup>15</sup>Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: «Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere». <sup>16</sup>Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. <sup>17</sup>E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. <sup>18</sup>Tutti quelli che udirono si stupirono delle cose che i pastori dicevano. <sup>19</sup>Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. <sup>20</sup>I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro.

L'evangelista afferma che quella notte vi erano dei pastori che vegliavano quando apparve loro l'angelo dell'annuncio. Essi corsero senza indugio alla mangiatoia e, dopo aver veduto e contemplato il Bambino, se ne tornarono riferendo dell'accaduto e glorificando Dio. «Secondo il Vangelo di Luca, i pastori sono i primi ad accorrere alla capanna del Bambino Gesù. Gli altri tre evangelisti non fanno alcun cenno circa la presenza di questi personaggi nella scena della Natività. Nei Vangeli apocrifi i pastori sono menzionati in maniera dettagliata, attraverso descrizioni assenti nei

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>11</sup> COLUMBRO, *Aspetti della produzione sacra napoletana* cit., p. 97.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 22.

quattro Vangeli canonici». <sup>14</sup> Si tratta di una Natività che possiamo a ragion veduta definire “allargata” e la cui descrizione trova larghi consensi nella tradizione cristiana d’Oriente a dispetto, seppure apparentemente, di quella d’Occidente. Quest’ultima ha da sempre incoraggiato «la diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale»: rappresentazioni sceniche del mistero dell’incarnazione, la cui narrazione è caratterizzata da categorie ben definite di elementi e personaggi che nel tempo si stereotipizzano. <sup>15</sup>

Diverse di queste figure e immagini, come il bue e l’asinello, non sono mai state descritte nei Vangeli canonici. Le sacre rappresentazioni, promosse dalla Chiesa a partire dal Medioevo, affondano le loro origini «nei tropi e nelle sequenze che, dal secolo IX, si sviluppano dapprima come farcitura letteraria dei testi sacri e integrazione musicale dell’Alleluia, fino a diventare, tra i secoli X e XI, dei veri e propri dialoghi, ossia drammi liturgici». <sup>16</sup> Nello specifico, le creazioni teatrali dedicate al tempo di Natale, ovverossia i misteri, genere «estremamente popolare nel corso del secolo XV», si basano su figure fisse. <sup>17</sup> Tra queste vi sono i pastori: «persone vere, avvolte in vesti drappeggiate, coi torsi seminudi, pastori che rappresentano sé stessi nell’atto di offrire la propria musica al Bambino». <sup>18</sup> Grazie alla diffusione della predica di san Francesco, i misteri si diffondono nel Sud e a Napoli in particolare, dove nel 1216 pone la propria sede il primo insediamento francescano nella zona di S. Maria ad Palatium. La propaganda religiosa dei fratelli di Assisi trova nuove adesioni non solo attraverso la musica, ma anche per mezzo delle arti figurative e della prima pratica presepiale che nella Napoli barocca raggiunge «uno splendore tale da portare» la città «all’attenzione dell’opinione internazionale». <sup>19</sup> A Napoli

sia il popolo che l’aristocrazia avevano il proprio presepe. Il primo è semplice, espressione di un’umanità verace, la cui fede, viscerale, si alimenta del conflitto eterno tra vita e morte, sacro e profano, uno scontro sintetizzato nella figura di Pulcinella, la cui maschera dalla veste bianca è l’allegoria di quella morte il cui culto, al confine col magico e dionisiaco, si esprime attraverso danze rituali e tarantelle. Il secondo, il presepe aristocratico, con i suoi scogli ricchi e grandiosi, i costumi elaborati e minuziosi, le botteghe artigiane cariche di ogni dettaglio della Betlemme partenopizzata, i Magi con sontuosi cortei, i ballerini di tarantella che danzano sulle note del concertino, è esternazione della potenza e dello sfarzo nobiliare, di una *élite* raffinata che gode nel gusto, tutto mondano, di un collezionismo raffinato, permeato di teorie correnti e ideologie dominanti, prima fra tutte, quella della poetica dell’Arcadia. Nel secolo XVII presepe popolare e presepe aristocratico sembrano cristallizzarsi nelle tele dei grandi maestri. Emblematici sono l’*Annuncio ai pastori* di un anonimo maestro (oggi noto come “Maestro degli annunci” e che deve il suo nome proprio a questa tela), con i suoi pastori quanto mai veri, stanchi e segnati dalla fatica, e l’*Adorazione dei pastori* di Luca Giordano, i cui pastori, invece, ricordano Mirtillo, Titiro, Tirsi, Elpino, e altri ancora: due tele per due interpretazioni del sacro. <sup>20</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 23. Cfr. N. STAITI, *Angeli e pastori. L’immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997, pp. 16-28.

<sup>16</sup> STAITI, *Angeli e pastori* cit., p. 25.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 29.

Parallelamente alla diffusione delle rappresentazioni drammatiche del Natale, le rappresentazioni iconografiche della Natività si sono arricchite di motivi pastorali. Fino al secolo IV gli artisti erano soliti rappresentare un Bambino di grandi misure: egli predominava nella scena in quanto simbolo della sua centralità nella stessa. Man mano che nella tradizione iconografica sono stati aggiunti nuovi elementi, le dimensioni del Bambino si sono rimpicciolite e il modo di rappresentare la Natività si è, per così dire, stereotipato. Nella grotta, rifugio dei pastori e metafora del grembo materno, così come attorno a essa, sono dislocate quelle figure consegnateci dalla tradizione partenopea immutabili, sempre uguali a se stesse finanche nella posizione: al centro il Bambino, ai piedi della mangiatoia la Madonna sdraiata, seduto su una roccia san Giuseppe, sul retro il bue e l'asinello, sul lato, davanti la sacra Famiglia, i pastori con le loro greggi (allegoria che presagisce il sacrificio pasquale), in cielo gli angeli che inneggiano a Dio. Un'ipotetica linea del tempo, lungo la quale siano disposte in ordine cronologico le principali opere figurative dell'arte occidentale in cui è descritta la Natività, dimostrerebbe che quei personaggi che nelle prime opere figurative erano disposti lontano dalla culla, man mano si sono avvicinati a essa: i pastori, infatti, lasciati i monti dell'annuncio, sono collocati vicino al Bambino.

Chi si avvicina alla culla porta con sé un dono. Orbene, è certamente questa un'affermazione scontata, soprattutto per chi è abituato a vedere, anzi *visitare*, secondo la tradizione partenopea, il presepe. E i pastori? Cosa portano in dono i pastori? Nel presepe napoletano i pastori che adorano il Bambino recano in mano zampogna e ciaramella. Nella tradizione iconografica essi hanno in mano sì un bastone, simbolo della loro identità sociale, ma anche uno strumento musicale. Zampogna e ciaramella: sono questi i doni dei pastori? Strumenti dal suono penetrante, lontano da quello delle corde (vielle, liuti, salteri e altri) suonate dagli angeli: perché?

Per rispondere a tale interrogativo è utile fare riferimento alla tradizione iconografica musicale. Una delle prime opere in cui è presente uno strumento musicale utilizzato come elemento di distinzione dei pastori della Natività si trova in Sicilia, a Monreale. A decoro del portone del Duomo della città è posto un pannello bronzeo (1185-86) realizzato da Bonanno Pisano, artista attivo nell'ultimo quarto del secolo XII. Sul pannello è presente uno strumento a fiato dalla forma conica, molto simile alla ciaramella e che ricorda gli oboi pastorali, ancor oggi presenti nel Centro-Sud, che si diffusero in Europa dal Nord Africa e dal Medio Oriente a seguito delle crociate e degli insediamenti arabi.<sup>21</sup> «Non è un caso che la letteratura organistica ottocentesca abbia individuato nell'oboe il suo registro pastorale come sostituto della zampogna, registro pastorale del Sei-Settecento».<sup>22</sup> Per quanto riguarda invece le testimonianze pittoriche circa la presenza della zampogna nella scena della Natività, tra le prime si annovera *L'adorazione dei Magi* di Giotto (ca. 1303-05). Il flauto di origini orientali è uno dei diversi elementi popolari di cui la Chiesa si è appropriata rivisitandone il dettaglio, tanto è che, nel tempo, questo strumento musicale ha assunto le sembianze della zampogna che, nel presepe napoletano, suona in coppia con la ciaramella. La presenza di un aerofono, simbolo dei pastori e della loro semplicità, lontano dall'idea di sacralità delle corde suonate dagli angeli, è entrato di diritto nell'immaginario musicale del Natale, «costituendo quel motivo di contaminazione tra sacro e profano che è alla base del repertorio pastorale di Chiesa».<sup>23</sup> Nel momento in cui, a partire dalla fine del secolo XIV, le distanze spazio-temporali

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 27 e 33.

<sup>22</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 24.

<sup>23</sup> *Ibid.*

delle scene dell'annuncio e della Natività si annullano fondendosi, cambia anche il rapporto tra lo strumento musicale e il Bambino: la zampogna, infatti, diventa degna di avvicinarsi alla mangiatoia, così come, nei drammi liturgici per il Natale, la figura del pastore, metafora del mondo animale che riceve sui monti l'annuncio, «successivamente si inchina al cospetto di Dio, trasformando il suo strumento musicale da elemento quasi demoniaco, che si accorda coi versi del proprio cane, a simbolo di offerta di tutta l'umanità al Bambino Gesù». <sup>24</sup> I pastori serbano nel proprio cuore il canto degli angeli, il *Gloria in excelsis*, e ne rivivono la gioia attraverso i propri strumenti la cui musica si fonde con le armonie celesti in quella notte senza tempo. Il bue, l'asinello, la grotta, la zampogna sono i simboli dei pastori e del loro *status* che la chiesa committente fissa «in una scena senza tempo: quella della Natività che ancor oggi conosciamo e che è tramandata attraverso teatro, arte e musica». <sup>25</sup>

Avvalorata l'ipotesi secondo cui la zampogna della Natività occidentale trova il suo archetipo negli oboi orientali, si consideri ora la canzoncina pastorale per eccellenza, che tanto spesso compare in forma di citazione nelle pastorali organistiche dal Seicento in poi (nelle nonne o nelle sezioni cullanti delle pastorali che in alcuni casi sono indicate come *Canzone*). Sant'Alfonso Maria de' Liguori (1696-1787), rampollo di una nobile famiglia napoletana e allievo, secondo quanto riportato da Antonio Tannoia (1727-1808), di Gaetano Greco, scrisse il primo esempio di canto religioso in napoletano: *Quanno nascette Ninno*. <sup>26</sup> Alfonso, volendo trasmettere ai più semplici il messaggio del Vangelo, scelse la loro lingua, la lingua di tutti: il napoletano, che in *Tu scendi dalle stelle* è tradotto in italiano come simbolo unitario di un popolo che crede nel mistero dell'incarnazione.

La pia semplicità si racchiude nell'ispirata operazione promossa da Alfonso Maria de' Liguori nelle due canzoncine per la natività che rispettivamente soddisfano la lingua "unificante" con *Tu scendi dalle stelle* e quella nazionale con *Quanno nascette Ninno*, toccando in tal modo i cuori dell'intera umanità con quella tenerezza destata dalla umile iconografia della natività. <sup>27</sup>

Il modello letterario di Alfonso è il Protovangelo di Giacomo, in cui si narra che nella notte in cui nacque Gesù la terra fu avvolta da un fascio di luce tale che Giuseppe, non riuscendo a vedere il Figlio, accese una fiammella. <sup>28</sup> Nella prima strofa, infatti, si legge:

Quanno nascette Ninno a Bettlemme / era notte e pareva miezo juorno. / Maje le stelle lustre e belle / se vedetteno accossì: / e a chiù lucente / jette a chiammà li Magge 'a ll'U Oriente.  
(*Quando nacque il Bambino a Betlemme / era notte e sembrava mezzogiorno. / Mai le stelle luccicanti e belle / si videro così: / e la più lucente / andò a chiamare i Magi a Oriente.*)

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Cfr. TH. REY-MERMET, *Il santo del secolo dei lumi: Alfonso de' Liguori (1696-1787)* (1982), Roma, Città nuova, 1983, p. 109.

<sup>27</sup> P. MAIONE, *La santa allegrezza*, Napoli musica sacra festival, note di sala, Fondazione Pietà de' Turchini - Centro di musica antica Napoli, <https://www.turchini.it/event/la-santa-allegrezza/> (ultima consultazione: 24 giugno 2025).

<sup>28</sup> Cfr. V. GIANNANTONIO, *La poesia alfonsiana tra marinismo e Arcadia*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XVIII, 1989, pp. 143-155.

Di fronte a tale evento tutto il creato, dalle nature angeliche agli animali, in cielo e sulla terra, si risveglia come da un lungo letargo e partecipa, meravigliato, a quanto accaduto:

De pressa se scetajeno ll'aucielle / cantanno de na forma tutta nova: / pe 'nsí agrille co li strille, / e zompanno accà e allà; / è nato, è nato, / decevano, lo Dio, che nc'ha criato. / Co tutto ch'era vierno, / Ninno bello, / nascetteno a migliara rose e sciure. / Pe 'nsí o fieno secco e tuosto / che fuje puosto sotto a te, / se 'nfigliulette, / e de frunnelle e sciure se vestette.

(*Subito si svegliarono gli uccelli / cantando in una forma tutta nuova: / persino i grilli con gli strilli, / saltando di qua e di là; / è nato, è nato, / dicevano, il Dio, che ci ha creato. / Nonostante fosse inverno, Bambino bello, / spuntarono migliaia di rose e di fiori. / Persino il fieno secco e tosto / che fu posto sotto di te, / s'ingemmò, / e di fronde di fiori si rivestì.*)

Nel presepe napoletano del Settecento questo stupore prende le sembianze di una delle figure tra le più celebri, quella del pastore della meraviglia: colui che incredulo assiste alla nascita di Dio. I versi alfonsiani rievocano «quella stasi cosmica frutto di una meraviglia che già il mondo antico aveva conosciuto con la musica di Orfeo che prefigura Cristo. Un mondo incantato di belve ammansite è lo scenario comune entro cui si sviluppa la musica pastorale dei primordi: Orfeo, Pan, il Ciclope» sono tutti abili suonatori «in grado di ammaliare e affascinare ogni essere che sia sulla terra». <sup>29</sup> Il Ciclope suona la zampogna per sedurre la ninfa Galatea. Orfeo pizzica le corde della sua lira per placare un pastore, «spesso rappresentato nella letteratura del Cinquecento con le sembianze di un satiro». <sup>30</sup> Il cantore mitologico precede la meraviglia della nascita di Cristo e anticipa la «predica francescana che ammansisce le belve e stupisce gli esseri umani». <sup>31</sup> D'altra parte l'iconografia musicale ha tramandato figure di pastori suonatori che, con la loro barba corta e la chioma ispida, ricordano i satiri dei miti arcadici. Essi non sono, come affermava Giovan Battista Doni, uomini «sordidi e volgari che oggi guardano il bestiame, ma quelli del secolo antico, nel quale i più nobili esercitavano quest'arte». <sup>32</sup> Al posto degli antichi strumenti pastorali ad ancia (*auloi*) e delle classiche siringhe, questi pastori suonano zampogne, pifferi e ciaramelle.

Il repertorio di tradizione bucolico-arcadica, con le sue nenie e melopee di sapore virgiliano, ha dunque una certa assonanza con la musica liturgica che rievoca la nascita di Cristo con le cantate e, soprattutto, le pastorali organistiche per il tempo di Natale.

Cori di angeli e pastori, ma anche il diavolo, il sacro e profano, la religione e la tradizione arcadica, il *tourbillon* di elementi contrapposti che contraddistingue l'arte presepiale partenopea rivive nelle cantate, nelle canzoncine spirituali e, non ultimo, nelle pastorali organistiche le cui note inondano la Napoli barocca, le sue strade, le sue case, i suoi palazzi e le sue chiese nel tempo di Natale. Credenze pagane e riti arcaici si fondono e confondono col credo cristiano, dando vita a un microcosmo senza tempo, un mondo meraviglioso che stupisce, quello del presepe che trova la sua voce nelle opere musicali dei maestri della scuola napoletana. Morte e vita si affrontano rivivendo nei personaggi tipici: da una parte il diavolo che, nella cantata dei pastori, prende le forme di Belfagor (l'oste della taverna, allegoria, essa stessa, dell'inferno), an-

<sup>29</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 26.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>32</sup> Cit. in V. BERNARDONI - N. GUIDOBALDI, *I "suoni pastorali" nella musica colta tra Seicento e Novecento*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio et al., III, Torino, EDT, 1990, pp. 603-626: 607.

geli neri, quelli caduti negli abissi, le anime pezzentelle che simboleggiano i defunti del purgatorio, dall'altra i Magi, simbolo della luce, gli angeli che annunciano il mistero dell'incarnazione a Benino, il dormiente, e a tutti i pastori che accorrono alla mangiatoia per onorare il Bambino.<sup>33</sup>

A Napoli la reciproca influenza tra musica e arte presepiale trapela anche dai «piccoli strumenti musicali, posti tra le mani delle celebri statuine del presepe».<sup>34</sup> Essi erano realizzati dai «costruttori e liutai della città: tali manufatti sono talmente realistici e perfetti da essere, in taluni casi, anche suonabili» (cfr. la Fig. 1).<sup>35</sup> Se i suoni della Natività sono quelli della zampogna e della ciaramella che si fondono con le corde degli angeli, altrove, lì dove si consumano i vizi umani, attorno alla taverna, «sono ricreati con forte e sapiente realismo momenti di una quotidianità» squisitamente «partenopea, fatta di concertini» con «chitarra e mandolino, tarantelle danzate a suon di nacchere e tamburelli, posteggiatori con colascione e tiorba a taccone, o addirittura la banda turca con fiati e percussioni»: sono scene musicali che accompagnano «abitudini reiterate e coatte di un'umanità che ignora la nascita salvezza».<sup>36</sup>



Fig. 1 – XXI mostra arte presepiale, Associazione presepistica napoletana, chiesa di S. Marta, Napoli, dicembre 2023 - gennaio 2024.

<sup>33</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., pp. 27-28. Cfr. V. RUSSO, *Le pezzentelle. Viaggio semiserio nel ventre di Napoli*, Napoli, Homo scrivens, 2020.

<sup>34</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

<sup>35</sup> *Ibid.* Cfr. I. CHIAPPARA, “Per la nascita del verbo” di Cristoforo Caresana, *Storie di opere in musica*, Sala del cembalo del caro Sassone, <https://www.saladelcembalo.org/histories/santonatale.html> (ultima consultazione: 24 giugno 2025).

<sup>36</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 29.

Le «Gazzette» e gli «Avvisi» dei secoli XVII e XVIII testimoniano in che modo la città si preparasse al Natale:<sup>37</sup>

A Napoli, intorno alla nascita del Messia si concentrano non pochi sforzi da parte delle istituzioni religiose che intendono festeggiare con magnificenza l'evento allestendo macchine presepiali e organizzando ricercati uffici finalizzati a coinvolgere gli attoniti fedeli. Le chiese cittadine provvedono a una capillare catechesi attraverso linguaggi e stili idonei a commuovere e muovere agli affetti gli astanti che sollecitati dai codici più consoni si sentono invasi da una spiritualità paradisiaca.

Sappiamo che, già nel tempo dell'Immacolata, nelle chiese si svolgevano solenni celebrazioni e novene, si eseguivano concerti, nelle piazze si organizzavano spettacoli, lungo le strade si dipanavano processioni e riecheggiavano le note degli zampognari. Questi ultimi intonavano, secondo una pratica ancora oggi in uso, le melodie tradizionali natalizie prima «fermandosi davanti alle edicole votive in cui sono incastonate le immagini maiolicate della Natività (un'arte particolarmente diffusa in Italia a partire dai secoli XV e XVI)», poi, dalla seconda metà del Cinquecento, davanti ai presepi allestiti in chiesa, e nel Seicento presso le abitazioni private.<sup>38</sup> L'intera città rendeva omaggio a una festa sentita tanto quanto quella di san Gennaro, «vestendosi di voci e colori conformi alle attese dell'ecclettica società». <sup>39</sup> Nessuno era escluso, nemmeno le «fasce meno abbienti ma per questo non meno sensibili al fascino sacrale e domestico della lieta data». <sup>40</sup> Protagonisti erano gli allievi dei conservatorii, ognuno dei quali riconoscibile per il colore della veste, nonché i maggiori compositori della scuola di ambiente napoletano, come Francesco Provenzale (1624-1704), Cristoforo Caresana (ca. 1640 - 1709), Alessandro Scarlatti e tanti altri. <sup>41</sup> «Non c'è maestro di cappella che non si sia cimentato con musiche destinate ai servizi del Natale ricorrendo a tutti quei modelli stilistici e formali in voga senza dimenticare quell'allure timbrica e strutturale apportatrice di chiare ascendenze pastorali». <sup>42</sup>

Il perimetro educativo di questi musicisti, che magnificavano l'immagine della Chiesa e del Regno di Napoli consacrandone lo status, è circoscritto ai conservatorii napoletani, conventi sorti dal secolo XVI con lo scopo di arginare la povertà attraverso opere di carità. Oggetto dell'assistenza dei frati fu l'infanzia abbandonata. I figli dimenticati di Napoli, grazie alla lungimiranza di un sistema che garantiva loro vitto, alloggio e un'istruzione musicale, sfuggirono all'oblio di un destino già annunciato, per essere consegnati a quella storia di cui ancora oggi leggiamo e che vediamo rappresentata nei medaglioni che adornano la sala Rossini della Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Majella». Ognuno di essi raffigura un compositore della scuola napoletana o, meglio, della scuola di ambiente napoletano, se si considerano i natali di alcuni nomi (forestieri per nascita, partenopei di formazione). Tutti sono rivolti verso la stessa figura, l'unica che non guarda nessun altro: Alessandro Scarlatti, il padre fondatore. La metamorfosi da allievo a maestro e il

<sup>37</sup> MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

<sup>38</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., pp. 25-26.

<sup>39</sup> MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Cfr. CHIAPPARA, «Per la nascita del verbo» di *Cristoforo Caresana* cit.

<sup>42</sup> MAIONE, *La santa allegrezza* cit.

passaggio dalla strada alla storia si consumarono attraverso semplici necessità primarie presagite dai frati. Offrire vitto e alloggio aveva, infatti, una scadenza segnata dalla maggiore età degli orfani ai quali occorreva pur dare delle garanzie per il futuro: era necessario trovare un lavoro che garantisse indipendenza ai novelli adulti. E cosa poteva essere migliore dell'attività di musicista in una città come Napoli che pullulava di una fitta committenza? Non solo la formazione dei bambini e l'assistenza alle classi meno abbienti, ma anche il soccorso ospedaliero e, addirittura, la creazione dei primi istituti finanziari che non commerciavano «denaro, come le moderne “banche”», ma offrivano «denaro a tassi dignitosi» e che furono «denominati “banchi”»: tutta la vicenda di un popolo, dalla nascita alla morte, era accompagnata dagli Ordini religiosi e dalle confraternite.<sup>43</sup> Dal centro alle periferie, fino alle provincie interne, queste istituzioni costituiscono il veicolo di trasmissione di una tradizione musicale fatta di drammi liturgici e cantate ispirate alle tradizioni natalizie e pasquali, ipostasi sonora del credo controriformato. La Chiesa cattolica, scrollata di dosso le ceneri della Riforma luterana, tentava di ricucire brandelli di un'identità che vacillava in tutta Europa: occorreva fidelizzare i popoli fissando simboli esteriori che intrappolassero l'attenzione, rinnovando e continuando quanto fatto in precedenza. Archetipi secolari di origine arcadica e tradizioni popolari penetravano nella pratica di rappresentare il primo dei tre grandi misteri. Il Natale si trasfigurava nelle arti figurative (quella presepiale in particolare) e musicali, in un'osmosi da cui nacque «il motivo pastorale che ancora oggi è alla base di quella letteratura musicale che la Chiesa assurge a simbolo» della Natività.<sup>44</sup>

I contenuti del Cristianesimo presentati nei Vangeli pongono

la figura di Gesù di Nazareth al centro di una cultura che riassume in sé teologia, sociologia, morale, antropologia. Alla domanda: chi è costui? la risposta viene data dai racconti della sua nascita, in particolare dal Vangelo di Luca. La risposta è che in questo Bambino è presente tutta la divinità e tutta l'umanità. L'intreccio delle due nature provoca la presentazione di tutto quanto, in lui, è umano, ma anche di tutto quanto è divino.<sup>45</sup>

Quanto avvenne in quella notte è inspiegabile. Tuttavia, da sempre, l'uomo ha tentato «di interpretare l'ineffabile» attraverso le arti. «Il linguaggio musicale, poi, più di ogni altro linguaggio artistico, riesce a esprimere il mistero dei sentimenti, tutti, anche cogliendone e “raccontandone” i contrasti e le contraddizioni».<sup>46</sup> La letteratura pastorale per organo nata negli ambienti napoletani coglie un «segmento significativo» di quella notte «proprio perché nata nella cultura di Napoli che alla nascita di Gesù ha dedicato e continua a dedicare un'attività artigianale e artistica unica al mondo: il presepe», di cui la pastorale costituisce la colonna sonora, in quanto ipostasi sonora della Natività.<sup>47</sup> Tale musica, «nella singolarissima storia degli strumenti musicali creata dal cristianesimo, viene interpretata da tutti gli strumenti, in particolare quelli di origine nomade e della vita

<sup>43</sup> V. DE GREGORIO, *Prefazione* a LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 8.

<sup>44</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 31.

<sup>45</sup> V. DE GREGORIO, note allegate al CD *Ninno bello* cit.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*



Fig. 2 – Organo Antonio Domenico Rossi (1785), chiesa dell’Immacolata Concezione, Guastalla (RE).

dei campi e degli armenti».<sup>48</sup> Nel caso della pastorale organistica, è la «‘macchina’ organo, però, proprio perché macchina che riesce a inventare impreviste sonorità grazie alle invenzioni creative dei costruttori, è diventata la privilegiata “sinfonia” che racconta quella notte così speciale nella quale il cielo si congiunge con la terra».<sup>49</sup>

Parallelamente alla nascita di questo repertorio si sviluppa l’arte organaria che, nella Napoli barocca, si caratterizza per i suoi positivi, organi dalle piccole dimensioni la cui pratica costruttiva si estende fino all’Ottocento. Questi strumenti erano caratterizzati dal fatto di essere dotati di un solo manuale di 45 tasti, con la prima ottava corta ed erano spesso privi della pedaliera che, laddove presente, era anch’essa strutturata secondo l’antico metodo di assegnare i tasti. I registri, pochi, si componevano delle file del Ripieno e, in altri casi, con l’aggiunta della Voce umana e del Flauto in quinta (cfr. la Fig. 2).

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

Nel caso della letteratura oggetto del nostro studio, è interessante evidenziare che esistevano, inoltre, dei registri-effetti, definiti “accessori”, ovvero l’Uccelliera e la Zampogna. A oggi non conosciamo quale fosse l’impiego dell’Uccelliera, mentre abbiamo diverse, seppur non numerose, testimonianze circa l’utilizzo della Zampogna nelle pastorali, la cui presenza negli organi «è documentata già a partire dal secolo XVII e permane fino a tutto il secolo XIX». <sup>50</sup> Volendo considerare le fonti citate all’inizio presente contributo, si tenga conto che nella *Pastorale* di Francesco Recupero è presente una precisa indicazione circa l’uso della Zampogna (cfr. la Fig. 3 e l’Es. mus. 1 in APPENDICE, qui alle pp. 151-152): il compositore, infatti, ne prescrive l’inserimento nella prima sezione, sin dalla batt. 1, in corrispondenza del lungo pedale di Fa che termina alla batt. 26.

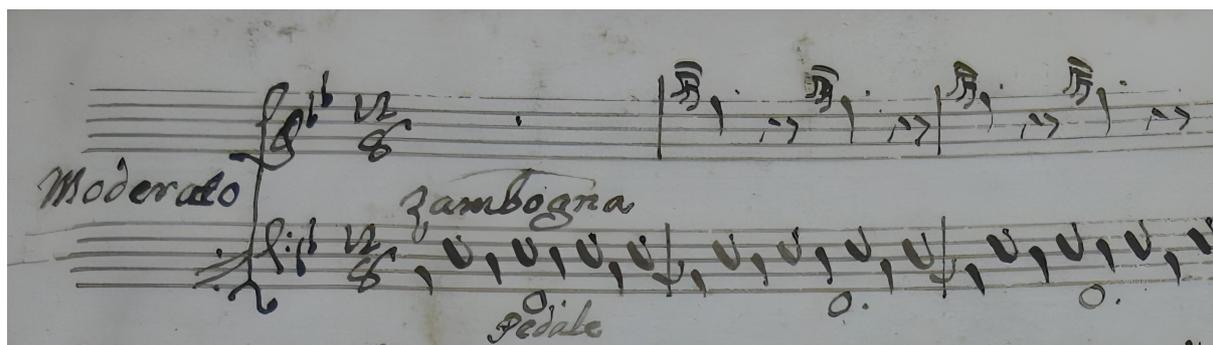


Fig. 3 – F. RECUPERO, *Pastorale*, batt. 1-3, manoscritto con indicazione del registro di Zampogna.

Si osservi ora la *Pastorale per organo o cembalo* di Antonio Amicone (cfr. l’Es. mus. 2 in APPENDICE, qui alle pp. 153-156). Scritta nella tonalità di La maggiore, in 12/8, è ripartita in quattro sezioni cui corrispondono altrettante indicazioni di tempo: Andante (batt. 1-18), Larghetto (batt. 18-36), Andante (batt. 37-40), Allegro (batt. 41-46). Nella prima sezione una melodia semplice, fatta di note lunghe, incisi ribattuti e ritmi puntati e anacrusici, vivacizzata da appoggiature ed effetti di tremolo, si dipana su un tessuto armonico di accompagnamento che insiste sui gradi principali della tonalità di impianto, tanto è che a cavaliere di ogni battuta figura sempre una cadenza V-I, fatta eccezione per le batt. 7-8 (cadenza V-VI). Alle batt. 1-2 e 14-17 un pedale di tonica sostiene la linea del basso che, fatta eccezione per le batt. 37-40 dove è presente un ulteriore pedale di tonica, si muove sempre a una voce. Lo stesso dicasi per la melodia affidata alla mano destra che procede quasi sempre monodicamente. Fanno eccezione le batt. 8 e 17, in cui essa si muove per terze, e batt. 14, in cui il gioco di tremolo delle batt. 12-13 trova la sua conclusione in un accordo di La. L’andamento camminato della prima sezione trova un punto di riposo nella *Canzone*, che ha inizio sul levare del secondo movimento di batt. 18. In questa sezione Amicone impiega il moto per terze che aveva accennato nella prima sezione per enunciare un motivo dal carattere cullante che ricorda il tema della celeberrima canzoncina alfonsiana. La melodia è sorretta da una linea di basso che si muove con il ritmo anacrusico già presente nell’Andante. A batt. 25 l’alterazione del Mi al basso conduce l’assetto armonico nella relativa minore (Fa#). Segue un’ulteriore modulazione in La minore (batt. 31), evidenziata dalla sesta napoletana (batt. 31-32) che perdura fino al principio della terza sezione, un breve Andante (di quattro battute) nella tonalità d’impianto, strutturato su un pedale di tonica in cui sono ripresi gli elementi ritmici della pri-

<sup>50</sup> LAUDONIA, *Arcadia nel golfo di Partenope* cit., p. 12.

ma sezione. Una cadenza IV-V-I conduce alla quarta e ultima sezione (di otto battute). Qui frammenti di scale ascendenti di crome puntate si muovono veloci su una semplice linea di basso che, a ogni battuta, si chiude con una cadenza che dalla dominante conduce alla tonica.

La breve descrizione della *Pastorale* di Amicone vuole essere uno spunto di riflessione sulla retorica di questa musica. Molti dei testimoni da noi considerati ne ripropongono gli stilemi e, laddove le pastorali non sono divise in sezioni chiaramente indicate o semplicemente alluse, sono proposte in coppia con brevi e delicate nonne (ninna-nanne). Una letteratura, quella pastorale per organo, che appare, se analizzata su carta, come proposto poco sopra, semplice, quasi banale, ripetitiva se si tiene conto della comunanza dei tratti distintivi. Una musica scritta in serie come gli organi su cui veniva eseguita, i piccoli positivi che mantengono le loro dimensioni e caratteristiche costruttive fin oltre il Settecento, organi che nel tempo di Natale suonano come zampogne grazie al particolare timbro ad ancia fissa, emesso senza che l'organista debba premere tasto o pedale alcuno e che consente di realizzare un bordone fisso molto simile a quello dei pastori suonatori di zampogna. Su questo suono tenuto, tipico delle pastorali, si dipanano melopee in ritmi perlopiù composti, armonizzate sui gradi fondamentali e che procedono per gradi congiunti e piccoli salti o anche per terze in un *range* abbastanza limitato: il tutto alternando sezioni lente che si muovono come al dondolio della culla, ad altre più mosse, a mo' di corsa. L'avvicendamento di ritmi e andamenti diversi, così come pure le rare incursioni nel modo minore all'interno di brani concepiti quasi tutti in tonalità maggiori – tra le fonti qui considerate soltanto una delle due pastorali di Gaetano Greco è scritta in Mi minore –, sono la rievocazione in musica del racconto del Natale che, nella Napoli barocca, trova il suo archetipo nella letteratura non ufficiale, intingendosi di elementi arcadico-popolari. È la narrazione in musica di quel percorso a tappe che vediamo rappresentato nel presepe napoletano: è la corsa degli ultimi, un percorso che va di scena in scena, che per un attimo cede alle lusinghe del vizio (modo minore), per poi dirigersi alla scena ultima. Ai piedi della culla i pastori, uomini semplici quanto volgari, metafora dell'umanità peccatrice, si ricompongono nell'atto di adorazione. La musica si placa, poi riprende. Chi ascolta e crede rivive in quei pastori: vede il Dio incarnato, lo contempla e, avendo toccato con mano il mistero, lo annuncia al mondo. È il racconto che Giovanni descrive nella sua Prima lettera: «Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia il Verbo della vita [...] noi lo annunziamo anche a voi» (1 *Ep. Io.* 1, 1-3). Vedere, contemplare, toccare, annunciare: un climax ascendente che racchiude in sé la verità teologica del Dio fattosi uomo. La pastorale organistica parla il «linguaggio dell'incarnazione» ed esprime «con gli elementi della materia Colui che “si è degnato di abitare nella materia e operare la nostra salvezza attraverso la materia”». <sup>51</sup> È sostanza umana che guarda all'ineffabile, lo coglie e lo fissa.

---

<sup>51</sup> GIOVANNI PAOLO II, *Lettera apostolica “Duodecimum saeculum”*, 4 dicembre 1987.

## APPENDICE

**Moderato**

Zambogna

1

4

7

10

14

Es. mus. 1 – F. RECUPERO/RICUPERO, *Pastorale* (I-Nc, 20.3.22/21 m.s. 8062):  
batt. 1-26, prima sezione con pedale di dominante e Zambogna.

The image shows a musical score for organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The score is numbered 18, 21, 24, 27, 31, and 34 at the beginning of each system. The music features a variety of textures, including flowing sixteenth-note passages in the treble and steady eighth-note patterns in the bass. A 'Largo' marking is present above the treble staff in the fourth system, indicating a change in tempo. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Es. mus. 1 – *(fine)*.

Andante

3

5

7

9

Es. mus. 2 – A. AMICONE/AMICONI (*fl.* 1740-1790), *Pastorale per organo o cembalo*  
(I-Nc, m.s. 8/78; *olim* 46a.1.8).

The image displays a musical score for organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score begins at measure 11. The first system (measures 11-12) features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a steady bass line. The second system (measures 13-14) continues the treble pattern while the bass line becomes more melodic. The third system (measures 15-16) shows a more complex treble line with slurs and a consistent bass line. The fourth system (measures 17-18) is marked **Larghetto** and *Canzone*; the treble part features wide intervals and a slower feel, while the bass line remains active. The fifth system (measures 19-20) continues the *Canzone* section with sustained chords in the treble and rhythmic patterns in the bass. The sixth system (measures 21-22) concludes the passage with sustained chords and a final bass line.

Es. mus. 2 – (*segue*).

The image displays a musical score for organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is numbered 23, 25, 27, 29, 31, and 33 at the beginning of each system. The music features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and melodic lines. Notable features include a long, sustained chord in the right hand at measure 25 and a complex, rhythmic pattern in the right hand at measure 33. The bass line provides a steady accompaniment throughout.

Es. mus. 2 – (*segue*).

35

37 **Andante**

39

41 **Allegro**

43

45

Detailed description: The image shows a musical score for organ, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 35-36) features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. The second system (measures 37-38) is marked 'Andante' and features a melodic line in the treble with a sustained bass line. The third system (measures 39-40) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 41-42) is marked 'Allegro' and features a more active melodic line in the treble. The fifth system (measures 43-44) continues the 'Allegro' section. The sixth system (measures 45-46) concludes the piece with a final cadence in both staves.

Es. mus. 2 – (*fine*).

OLGA LAUDONIA è docente di Musicologia sistematica nel Conservatorio “S. Giacomantonio” di Cosenza, dove è anche caporedattore della rivista «auditoriumM» e vicecoordinatore della scuola di Dottorato. È membro del Comitato di redazione della «Rivista di analisi e teoria musicale» ed *executive editor* della collana «Unpublished Naples» di Pizzicato Verlag Helvetia.

OLGA LAUDONIA is a professor of Systematic Musicology at the Conservatory “S. Giacomantonio” of Cosenza, where she also serves as Editor-in-chief of the journal «auditoriumM» and Deputy coordinator of the Doctoral School. She is a member of the editorial board for «Rivista di analisi e teoria musicale» and executive editor of the «Unpublished Naples» series by Pizzicato Verlag Helvetia.